

BEATRIZ D'AGOSTIN DONADEL

**Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na
Arte Brasileira dos anos 60:
da “Obra Aberta” ao “Exercício Experimental da Liberdade”**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa Políticas da Escrita, da Imagem e da Memória, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC).

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP).

FLORIANÓPOLIS

Março de 2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

D674h Donadel, Beatriz D'Agostin
Hélio Oiticica e o sentido da participação do público
na arte brasileira dos anos 60 [dissertação] : da
Obra Aberta ao Exercício Experimental da Liberdade
/ Beatriz D'Agostin Donadel ; orientadora, Maria Bernardete
Ramos Flores. - Florianópolis, SC, 2010.
129 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. Oiticica, Hélio. 2. História. 3. Obra aberta. 4.
Participação. I. Flores, Maria Bernardete Ramos. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

CDU 93/99

Agradecimentos

À professora Maria Bernardete Ramos Flores, orientadora não apenas na pós-graduação, mas desde a iniciação científica. Agradeço pelo grande incentivo e entusiasmo, pela compreensão de meus limites e pela confiança durante a trajetória desta pesquisa.

À professora Maria de Fátima Morethy Couto por suas preciosas observações acerca deste trabalho, pela generosidade comigo e com meus textos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo incentivo à pesquisa através da concessão de uma bolsa de mestrado.

Aos mantenedores e organizadores do Programa Hélio Oiticica, que disponibilizam aos pesquisadores e curiosos, através da internet, de forma ampla e gratuita, grande parte do arquivo digitalizado do artista, os quais instigaram e possibilitaram a realização deste estudo.

Aos amigos e às amigas cultivadas no curso de história e arredores da UFSC que compartilharam comigo seus conhecimentos e histórias. Em especial à amiga Maria Cristina pelas conversas e aconselhamento em momentos felizes e críticos de meu percurso.

Aos meus queridos irmãos Camila e Guilherme pela companhia e “suporte técnico” em todas as fases desta pesquisa.

Aos pais maravilhosos Élvi e Cátia pelo incentivo incondicional, paciência, disponibilidade e compreensão, sempre.

Resumo

O tema deste trabalho aborda o debate sobre a participação do público no contexto artístico brasileiro da década de 60. Dentre os muitos artistas envolvidos na discussão sobre essa participação, optou-se por focar Hélio Oiticica, sobretudo pela quantidade de documentos produzidos sobre o assunto. As formulações desse artista relacionadas à participação foram identificadas como um núcleo gerador dos questionamentos que guiaram a análise aqui apresentada. Almejando uma reflexão sobre essa temática, procurou-se inicialmente localizar os principais argumentos que deram visibilidade à contribuição do público na realização da obra de arte, relacionando-os à noção de “obra aberta” (primeiro capítulo). Buscou-se também identificar os dilemas e contradições que a participação adquiriu no âmbito institucionalizado das artes, bem como o sentido que apontou ao longo da década de 60 (segundo capítulo). A contínua reflexão sobre a participação do público, fez com que Hélio Oiticica percebesse a necessidade de expandir esse conceito através da proposta de atividades cada vez mais abertas, que afastassem do participador referências que pudessem direcionar seu comportamento no momento da participação. A abertura se relaciona então com a ênfase na liberdade dada em suas propostas (terceiro capítulo).

Palavras-chave: Obra aberta, participação, Hélio Oiticica.

Abstract

The subject of this paper addresses the debate about the public participation in the context of the 60's Brazilian's art. Among many artists involved on the discussion on public participation, we chose to focus on Hélio Oiticica, especially because of the amount of documents available. The formulations of this artist to public participation were identified as the main generator of the questions that guided the analysis presented here. Proposing a discussion about this issue, the main arguments that gave visibility to the public contribution in doing the work of art, relating them to the concept of "open work" were found (first chapter). The dilemmas and contradictions acquired by the participation in the context of institutionalized arts were also identified, as well as the sense that appeared throughout the 60's (second chapter). The ongoing debate on public participation, made Oiticica realize the need to expand this concept through increasingly open activities, which would not influence the participant at the time of participation. The opening is then linked to the emphasis on the freedom given by his proposals (third chapter).

Keywords: Open work, participation, Hélio Oiticica.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1 - Invenção do “espectador-participador”	13
1.1 Não-Objeto.....	16
1.2 Obra Aberta.....	20
1.3 Abertura da Obra e Organização do Delírio.....	23
1.3.1 Programação do acaso.....	23
1.3.2 Estrutura projetada e experiência corporal.....	30
1.3.3 Construção e improviso.....	41
Capítulo 2 - “Deixar de ser Espectador para ser Participador”	57
2.1 Nova Objetividade Brasileira.....	59
2.2 Tropicália.....	63
2.3 Participação em questão.....	69
2.4 IX Bienal de São Paulo.....	77
2.5 Sentido da Participação.....	84
Capítulo 3 - Hélio Oiticica e o “além-participação”	93
3.1 Projeto.....	97
3.2 Crelazer.....	102
3.3 “Acabar com o acabado”	107
Considerações Finais	118
Referências	121

Introdução

Este estudo tem por objetivo refletir sobre a questão da participação do público no fazer artístico, tendo em vista as discussões sobre o papel da arte e do artista processadas no Brasil durante a década de 60 e apreendidas através de pesquisa sobre propostas artísticas e leitura de textos de época aqui selecionados. Não se pretende, portanto, verificar como o público participava, ou seja, as formas de participação que se efetivaram, mas sim, compreender como artistas e críticos de arte passaram a evidenciar, nas situações artísticas experimentadas durante a década de 60, elementos que promovessem a idéia de um público inventivo e atuante – como condição do fazer artístico, em detrimento da noção de público espectador, que remetia à participação como testemunho pacífico de algo já plenamente efetivado.

A partir da leitura das anotações e textos produzidos pelo artista carioca Hélio Oiticica, que estão acessíveis e organizados na internet através do site do Programa Hélio Oiticica¹, apreendeu-se uma série de questões relacionadas à participação do público que este artista observou, discutiu e reformulou. Em sua trajetória a participação pode ser identificada como um dos aspectos que influenciou constantemente o sentido de suas propostas ao longo da década de 60 como se tentará explicitar no presente trabalho.

Segundo o artista e pesquisador Frank Popper, a participação foi um dos problemas estéticos essenciais suscitados pela arte contemporânea e deve ser analisada tendo-se em vista uma desordem nas relações entre artista, obra e espectador. A participação orientou experiências por toda década de 60, destacando-se em tendências como *happening*, ambiental, *povera*, *body art*, onde o essencial não seria o objeto em si mesmo, mas “a confrontação dramática do espectador com uma situação perceptiva”.² Fazendo um inventário das experiências ocorridas na Europa e nos Estados Unidos, Popper assinalou que o declínio do objeto de arte tradicional esteve intimamente ligado à participação do público no fazer artístico.

¹ Consultados no arquivo digital disponibilizado pelo: Programa HO, LAGNADO Lisette (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>>

² POPPER, Frank. *Arte, acción y participación*. El artista y la creatividad de hoy. Madrid: Akal, 1989, p.11.

A certeza da existência de um objeto claramente identificado como “obra de arte” vinha sendo abalada desde o início do século XX. Em 1917, o artista Marcel Duchamp causa um verdadeiro terremoto ao enviar para a Exposição dos Independentes em Nova Iorque um urinol masculino assinado “R.Mutt”, o qual o artista tinha encomendado e comprado numa loja especializada. Com seu gesto Duchamp instalou uma dúvida que acompanharia a produção artística até nossos dias: “o que define a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos”?³

A resposta para essa pergunta poderia ser encontrada no objeto artístico em si ou dependeria de uma série de relações que permeavam o momento da emergência daquele objeto? Segundo Michael Archer, as obras produzidas em movimentos como a Arte Pop e o Minimalismo, apesar de conservarem o dado objetual, lançaram um olhar para fora do objeto, uma vez que dependiam da presença do público e do entorno em que estavam inseridos para significarem: “Qualquer significado que essa espécie de arte tivesse, dependia da pessoa que a via. Tal significado era contingente, um aspecto do fluxo da vida cotidiana”.⁴

Para Umberto Eco⁵ o aspecto contingencial do significado do objeto artístico, que de modo geral qualquer obra poderia estar sujeita, vinha se tornando nas poéticas contemporâneas um objetivo a ser alcançado. Esse desvio, do sentido imutável da obra de arte para a promoção de múltiplas interpretações, foi identificado por Eco como “abertura”. A abertura da obra de arte se colocava, segundo o autor, como um fenômeno identificável tanto na literatura, na música, no teatro, quanto nas artes plásticas, impondo-se como uma tendência da produção artística na contemporaneidade que, dentre outros aspectos, recolocava como questão a participação criativa dos intérpretes no contato com o objeto.

Entretanto, vale notar que a abertura, conforme a explicação de Eco, indicava uma crise, não necessariamente a desmaterialização, ou desaparecimento do objeto artístico, mas uma mudança do ponto de vista sobre ele. Os significados possíveis da obra aberta dependiam de uma dialética entre a sua produção e a sua recepção. A abertura, que estimulava a convivência de múltiplos significados num só significante,

³ ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.3.

⁴ Idem, p.53.

⁵ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. p 18. Livro publicado pela primeira vez na Itália em 1962, no Brasil em 1968.

permitiria ainda a atualização do objeto, antes que sua negação. Sabendo disso, como as propostas que promoveram a abertura lidaram com a inserção do público?

Essa pergunta guiará inicialmente nesta pesquisa a reflexão sobre a participação. Tomou-se como ponto de partida a identificação no contexto brasileiro da obra *Bicho* de Lygia Clark como um marco na discussão sobre o “espectador-participador”. De que maneira a formulação de Lygia aborda a abertura e permite a participação do público em seu fazer? Uma das características ressaltadas em relação à proposta de Lygia foi a criação de um dispositivo que permitia a manipulação da obra pelo público. A peça construída com placas de alumínio unidas por dobradiças só poderia desenvolver sua variabilidade formal quando tocada por alguém. Parte-se então da idéia de que a inserção do corpo do participante como agente no desenvolvimento do fazer artístico marcaria uma diferença dentro da abertura à participação.

Ao estudar a trajetória de Lygia Clark, a pesquisadora Maria Alice Milliet apontou a evocação de “formas arcaicas, anteriores a instituição artística”, que fazem alusão ao mito grego sobre as origens da arte, como uma tendência nos trabalhos de artistas que pretenderam integrar o público à criação. Isso funcionava, segundo a autora, na tentativa de desconstruir a idéia de passividade construída no teatro clássico, onde o público definido por sua exclusão corporal da ação artística passava a ser entendido apenas como espectador, aquele que assiste - que vê. Remontar ao mito grego sobre as origens da arte seria retomar uma idéia de um público envolvido corporalmente no fazer artístico, como nos ritos dionisíacos, e também “em cantos, danças e orgias.”⁶ A recusa em produzir obras de arte nos moldes da pintura de cavalete e da escultura tradicional, disposição que pode ser observada na produção artística da década de 60, sobretudo investida no discurso do grupo neoconcreto, indicava uma possibilidade no desenvolvimento de formas abertas que mobilizassem o público corporalmente no sentido da participação.

Os *Bichos*, desenvolvidos por Lygia Clark, serão relacionados no primeiro capítulo desta dissertação a dois outros momentos onde a participação do público é comentada no início da década de 60: na *Teoria do Não-Objeto*, desenvolvida pelo poeta e crítico Ferreira Gullar e na concepção do *Núcleo Móvel* pelo artista Hélio Oiticica; nos quais a formulação do *Bicho* foi considerada exemplar pela exploração de um espaço para arte além do plano metafórico, lugar propício para um

⁶ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EdUSP, 1992.p.152/153.

exercício que integraria arte e vida, enfraquecendo as fronteiras entre artista-obra-espectador.

Em depoimento ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira, quando perguntada sobre o *Bicho*, Lygia Clark respondeu: “(...) pode ser que existissem outras pessoas que na mesma ocasião, por outros meios, encontraram a manipulação do objeto. Quando aparece em mim eu sou uma catalisadora do momento. Eu não sou a inventora pura – há uma necessidade no ar”.⁷

A artista encerrou sua fala sem explicar o sentido dessa necessidade. Mas, observando o desenvolvimento da questão da interação entre o público e o objeto, bem como seus desdobramentos a longo prazo, sugere-se que esta adquiriu sentidos análogos à necessidade de colocar os indivíduos na esfera das decisões cotidianas.

Para compreender o destaque, no sentido da participação do público, adquirido ao longo da década de 60 nas propostas de Oiticica, tomou-se como relevante uma observação de Umberto Eco, feita por ocasião da publicação do livro *Obra Aberta* no Brasil, em agosto de 1968, onde percebia que nas formas artísticas analisadas dentro da questão da abertura explicitava-se um “projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das Ordens estabelecidas, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento”.⁸ Segundo Eco, a obra aberta formou um tipo de prelúdio aos questionamentos contraculturais emergentes, pois ativava discursos abertos, ambíguos e sem a pretensão de “definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado”, ao contrário, colocava o público em uma situação de “estranhamento”, de “despauamento”, apresentando as coisas de um modo novo, “para além dos hábitos conquistados”.⁹ A seu ver, essa dinâmica sugerida pela abertura da obra de arte tangenciava o político, mesmo sem transmitir uma mensagem ou conteúdo político. Na identificação desse discurso aberto promovido pela arte Eco ainda acrescentava:

As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para

⁷ Depoimento da artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, São Paulo, 07/07/1977. Apud. PECCININI, Daisy V. M. (coord.) *O Objeto na arte: Brasil anos 60*. (catálogo). São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p.126.

⁸ ECO, U. 1971. Op.cit., p 18.

⁹ Id. Ibid., p. 280. Entrevista concedida à Augusto de Campos, publicada originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* de 17 de setembro de 1966.

compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. (...) O discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo.¹⁰

Parece ser neste mesmo sentido que a abertura da obra, quando levada aos seus limites nas propostas relacionadas à participação do público, possibilitaria uma experiência da liberdade, desejo que se evidenciou nos escritos de Hélio Oiticica sobre a participação, a partir de 1964.

Encaminhamentos semelhantes aos de “estranhamento” e “despauamento” estiveram presentes em algumas experiências vinculadas ao grupo neoconcreto, expressos na concepção da arte como “formulação primeira do mundo”¹¹. Essa concepção - que se relacionava com o entendimento fenomenológico da percepção enquanto vivência corporal e mental, única, situacional do contato entre sujeito e objeto -, fez parte das experiências com a participação processadas por Oiticica por toda década de 60, as quais também tangenciaram o político sem recorrer à arte como veiculação de mensagens políticas. Conforme observou o historiador Paulo Reis, “a fenomenologia da obra de arte conflui para uma percepção maior do campo social e as propostas artísticas ganham uma dimensão maior de reverberação em sua leitura que além de estética é política.”¹² A abertura e a participação na obra dissipavam a dicotomia entre experimentação formal e comprometimento político na experiência artística.

Em 1966, em meio às discussões sobre a pertinência e possibilidade de uma arte dita de “vanguarda” no contexto brasileiro, Hélio Oiticica percebe a questão da “participação do espectador” como item emergente dentre as novas manifestações artísticas experimentadas no Brasil. Este item era, a seu ver, muito complexo, devido à multiplicidade de formas em que poderia ser abordada a questão,

¹⁰ Idem..

¹¹ GULLAR, Ferreira. “Teoria do Não-Objeto”. Texto publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 1960. Republicado em: GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Pp.90-100), p.94.

¹² REIS, Paulo R.O. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965-1970*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2005. Pp.15/16.

destacando-se: uma participação que se relacionava ao “semântico”, através da colaboração do público na ativação de significados sugeridos pelo artista por meio da abertura conferida ao objeto; e uma “participação sensorial-corporal” que requeria a disponibilidade física do participante através da ação mecânica e/ou perceptiva em objetos e ambientes, nos quais, através da experiência de manipular, percorrer ou penetrar adicionava sentidos individuais à proposta.

Selecionando algumas falas que discutiram a participação no contexto da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, inaugurada em 1967, ao invés de tentar reportar “níveis de participação”, ou seja, equacionar cada situação como “mais” ou “menos” participativa, buscou-se no segundo capítulo apreender o sentido que a participação vinha adquirindo no Brasil.

No terceiro capítulo procurou-se compreender o significado do termo “além-participação”, empregado por Oiticica em 1968, e as diferenças que ele estabelece com relação a sua prática anterior. Partindo dos relatos e observações desse artista sobre *Apocalipopótese*, evento artístico coletivo realizado em agosto de 1968, no Rio de Janeiro, a discussão tenta relacionar o “além-participação” com princípio do lazer sugerido por Herbert Marcuse e com a noção de “espetáculo” concebida por Guy Debord, leituras que Oiticica estava processando na passagem da década de 60 para 70, e que incorporaria no sentido que a participação do público assumia em sua abordagem.

Capítulo 1

Invenção do “espectador-participador”

...se proponho algo à imaginação alheia, considero que haja, em cada indivíduo, um artista, um poder criador latente.¹³

Hélio Oiticica

¹³ OITICICA, Hélio. *Parangolé Coletivo* [atribuído]. Manuscrito. 08/07/1967. PHO 0106/67.

Neste capítulo selecionarei falas e trabalhos de artistas e críticos de arte brasileiros, no recorte entre 1955 e 1961, a fim de identificar os enunciados que discutiram a questão da participação do público no fazer artístico, buscando apreender seus principais argumentos naquele momento. Dentre as fontes consultadas quis destacar a “invenção” de um sujeito esboçado como “espectador-participador”, alguém que, não sendo artista, transita entre uma suposta passividade contemplativa e a criação co-autoral.

Segundo o historiador Albuquerque Junior, a palavra “invenção” no âmbito da historiografia contemporânea “remete a uma temporalização dos eventos, dos objetos e dos sujeitos, podendo se referir tanto à busca de um dado momento de fundação ou de origem, como a um momento de emergência, fabricação ou instituição de algo que surge como novo.”¹⁴ Ao usar o termo “invenção” objetivo localizar o problema do “espectador-participador” historicamente, reconhecendo sua evidência como fruto de investimentos discursivos específicos que operaram sua visibilidade e sua mudança de sentido ao longo do tempo.

O desenvolvimento da questão da participação do público, ou como diz Oiticica “da posta em questão da problemática espectador-participador”¹⁵, foi uma característica das artes da década de 60. Em 1967, por exemplo, o crítico de arte Mário Pedrosa constatava um crescimento no interesse dentro dos estudos de estética em “saber o que significa para o espectador a Arte, a obra de arte.”¹⁶ A seu ver, os filósofos da arte estavam cedendo lugar à crítica estética e aos teóricos das linguagens, da comunicação e da informação: “Todos preocupados com as mensagens do lado dos receptores”. Para Pedrosa esse deslocamento dava maior destaque à apreciação, ou seja, “a parte do espectador”, que ao “conhecimento intrínseco da obra”, fato que operava uma mudança constante na posição da arte e do artista no mundo.¹⁷

Também em meados da década de 1960 a questão da recepção ganhava destaque nas discussões sobre análise literária, passando a ser estudada como “um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com

¹⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.20.

¹⁵ OITICICA, Hélio. *Notas*. Nova Iorque, 10/06/1971. PHO 0278/71, p.01.

¹⁶ PEDROSA, Mário. “Crise da Arte-Poesia e Comunicação.” In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.142.

¹⁷ Idem.

uma obra”, pondo em foco a questão da experiência estética.¹⁸ A Teoria da Recepção, cujos princípios metodológicos foram postulados em 1967 por Hans Robert Jauss, apreendia seus fundamentos da arte moderna, almejando a “interferência da arte no universo do receptor enquanto fator de descondicionamento e quebra da informação estanque e passiva”.¹⁹ A compreensão dos processos de recepção apresentou-se como uma alternativa entre as análises mais tradicionais que tomavam como significativo somente o aspecto da produção/transmissão da obra, relegando à recepção, apenas o atributo de “efeito” sobre o público. O novo viés proposto para a investigação literária voltava seu foco do texto, enquanto estrutura imutável; para o leitor, considerado um intérprete criativo.

No Brasil, a participação daquele que recebe a obra de arte é apontada a partir da perspectiva da “obra aberta” que aparece na cena artística brasileira já em meados da década de 1950 nas discussões em torno da poesia do grupo *Noigandres*, nas quais me aventuro a fim de verificar o sentido da “abertura” da obra de arte no âmbito da poesia concreta. Posteriormente, ressalto que a questão tornou-se mais evidente no momento da cisão entre concretos e neoconcretos, destaco então o Manifesto Neoconcreto e a idéia do “não-objeto”, enfatizando o desenvolvimento da participação pelo artista Hélio Oiticica.

A expressão “espectador-participador”, no contexto desse capítulo, faz referência a indefinição entre positivar a “autoria” ou a “co-autoria” da obra ao público como um movimento posterior à formulação do objeto acabado, ou seja, ao nível da recepção; ou vincular a participação como condição de existência da obra de arte conjugando produção e recepção como atos de um mesmo fluxo temporal, portanto indissociáveis. Essa tensão parece acompanhar toda a discussão sobre a participação do público no fazer artístico, sendo assim, o hífen que une ou separa essas duas palavras indicará um trânsito constante: ora ser espectador, ora ser participador.

¹⁸ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.,p.10.

¹⁹ Id.,ibid., p.44.

1.1 Não-Objeto

No Brasil, a questão do espectador-participador ganhou visibilidade a partir de 1961, quando Lygia Clark recebeu o grande prêmio de escultura na *VI Bienal de São Paulo* com a obra intitulada *Bicho*.

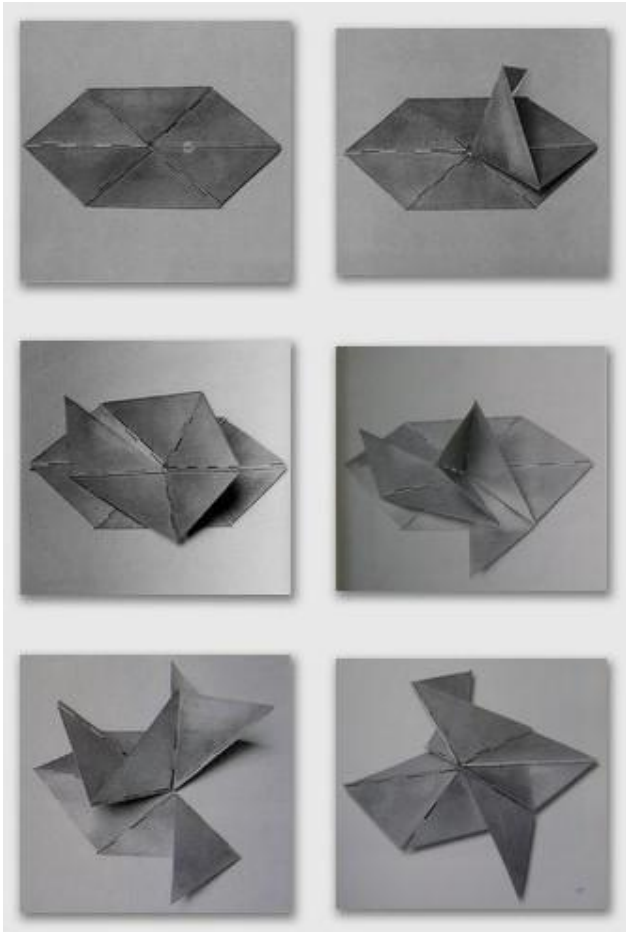


Figura 1- “Metamorfose I” da série Bichos, 1960 – Lygia Clark

Bicho é uma construção em chapas geométricas de alumínio unidas por dobradiças. A peça requisita a participação do público, pois, dependendo da combinação escolhida pela pessoa que a manipula, poderá partir de uma estrutura plana para atingir a forma tridimensional, ou ao contrário, partir do espaço tridimensional transformando-se em plano, incluindo nesse desdobrar uma série de variações possíveis.

“Na relação que se estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele”, alertava Lygia Clark apostando em um diálogo onde o *Bicho* teria “respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador”.²⁰ Nesse diálogo entrava em jogo uma série de tensões: a imobilidade, o bidimensional, a rigidez das placas de metal e o vocabulário geométrico estruturado contrastam com o movimento, o tridimensional, a maleabilidade, o caráter orgânico. O gesto do espectador e a resposta do *Bicho* pareciam dissipar no instante do ato, como numa fábula, as dualidades entre o objeto inanimado e o organismo vivo. Aquele que manipula o *Bicho* joga com o simétrico e o assimétrico, o dentro e o fora, a frente e o verso, já que há no desdobrar das placas todas essas possibilidades em trânsito, pois nenhuma é indicada pela artista como “correta”.

Uma das características mais exaltadas pela crítica de arte a respeito dessa obra foi sua abertura à interação objeto-espectador. Ao comentar o prêmio de escultura da VI Bienal, o crítico de arte Mário Pedrosa localizava ali o indício de “uma ruptura com os cânones tradicionais da arte moderna”, sobretudo porque, em sua opinião, o *Bicho* negava a “sacrossanta intocabilidade da obra de arte”.²¹

Deixando o objeto dependente da intervenção do público, Lygia Clark incluía um elemento imponderável na própria estrutura da obra dividindo com o público o papel de sujeito do acontecimento artístico, senão como criador, ao menos como ativador de suas potencialidades. Para o crítico de arte Guy Brett, “fazer da arte algo ‘aberto’ era uma questão fundamental para Lygia”²², dentro de sua trajetória a possibilidade, dada ao público, de manipular o objeto apontava para “uma jornada radical que ultrapassa[ria] a costumeira relação entre artista e espectador”.²³

²⁰ CLARK, Lygia. “Bichos”. *Livro-obra*. Rio de Janeiro 1983. Texto republicado em: *Lygia Clark*. (catálogo). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.121.

²¹ PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”. In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. Op.cit., p.295.

²² BRETT, Guy. *Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos*. MACIEL, Kátia (org.). Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005, p, 112

²³ Id. *ibid.*, p.86.

O *Bicho* de Lygia Clark suscitou a noção de “não-objeto”, que Ferreira Gullar teorizou um ano após anunciada a ruptura entre os artistas que antes participavam juntos das primeiras exposições de arte concreta no Brasil.²⁴ Gullar conta que observando as obras de Lygia sentiu a necessidade de formular uma nomenclatura que pudesse designá-las, tendo em vista sua especificidade tanto em relação à escultura e à pintura tradicional, quanto aos objetos de uso cotidiano. A “Teoria do Não-Objeto” foi lançada em 1960 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* por ocasião da *II Exposição Neoconcreta* que acontecia no Palácio da Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Neste texto, eram reforçadas as diretrizes expostas através do *Manifesto Neoconcreto*, dando maior ênfase ao problema do “objeto” – que ressurgia na cena artística ao ser determinada a recusa da pintura e da escultura tradicionais.

No texto, Gullar buscou situar a produção artística do grupo neoconcreto, dando ênfase à contribuição que este trazia à arte para assim legitimá-lo como vanguarda nacional. Explicava que “não-objetos” eram obras que comportavam a especificidade de algo material e que, ao mesmo tempo, promoviam uma “síntese de experiências sensoriais e mentais”.²⁵ A questão é melhor exemplificada nas palavras de Gullar:

Entendo aqui por objeto a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.²⁶

²⁴ A palavra “abstrato” foi rejeitada por alguns artistas europeus que praticavam arte não-figurativa, pois a palavra supunha “uma abstração oriunda de determinada realidade”. Ao invés de “abstrato” elegeram então o termo “concreto”. Cf: ADES, Dawn (org.). *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p.245. O termo “arte concreta” é atribuído ao artista Theo van Doesburg em artigo publicado em 1930. Dizia ele na ocasião: “nada é mais concreto do que uma linha, uma cor, uma superfície... uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, ilusórios, vagos especulativos - enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos.” Cf. DOESBURG Apud RICHKEY, George. *Construtivismo: Origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.60.

²⁵ GULLAR, F. “Teoria do Não-Objeto”. Op.cit., p.90.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 94.

Nessa perspectiva seriam “não-objetos” apenas as construções que se realizassem fora dos limites convencionais da arte ou nas suas fronteiras, rejeitando-se também os empregos utilitários dos objetos artísticos, já que “os neoconcretos consideravam secundárias questões como a integração social do artista, sua inserção no mercado, ou ainda a tentativa de canalização da arte para uma finalidade utilitária”.²⁷

No recorte desta dissertação interessa ressaltar que o conceito de “não-objeto”, dentro das discussões mais gerais da arte contemporânea, lançava um foco sobre a questão da participação do público por instituir um espectador que deveria ser também participante, uma vez que sua ação passava a ser entendida não apenas como recepção, mas um momento no fazer artístico. Em sua teoria Gullar definiu que:

A maioria dos não-objetos existentes implica, de uma forma ou de outra, o movimento sobre ele do espectador ou do leitor. O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra - e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. O não-objeto é concebido no tempo: é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes. E essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra

²⁷ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda Nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 2004.p.118/119.

existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.²⁸

A operação requerida pelo “não-objeto” permitia um trânsito do público entre ser espectador e ser participador. Em muitas obras de artistas que participaram do grupo neoconcreto a presença desse trânsito colocou em evidência um espectador hábil positivando a imagem de um público composto de sujeitos ativos, criativos.

1.2 Obra Aberta

Por indicar a necessidade do ato sobre o objeto artístico e por solicitar um movimento do espectador ou do leitor sobre uma estrutura presumida, é possível fazermos aproximações entre a teoria do “não-objeto” e a noção de “obra aberta”, que foi um termo muito utilizado por artistas e críticos de arte na década de 1960 para situar a produção artística.

Em linhas gerais, a abertura da obra definiu-se como um estado de indeterminação conferido conscientemente pelo artista à obra de arte (objeto) de tal maneira que o público fruidor seria impelido a completá-la dentro de uma série sempre variável de possibilidades de leituras ou intervenção.

Certa discussão sobre a “abertura” da obra de arte foi levantada no Brasil pelo poeta Haroldo de Campos no ano de 1955 no artigo intitulado “A Obra de Arte Aberta”, publicado no dia 3 de julho no *Diário de São Paulo*. Nesse artigo, Haroldo deixava claro que, naquele momento, a “abertura” era “o campo vetorial da arte poética”²⁹, ressaltando uma conversa entre o poeta Décio Pignatari e o músico Pierre Boulez na qual este último teria manifestado um desinteresse pela obra de arte fechada “perfeita, clássica, do tipo ‘diamante’”, aproximando à concepção de obra aberta a noção de um “barroco moderno”³⁰.

Haroldo de Campos apontava os autores Mallarmé (*Un Coup de Dés*), James Joyce (*Finnegan’s Wake*), Ezra Pound (*Cantos*) e E.E.Cummings como fundamentais no entendimento da noção de

²⁸ GULLAR, F.2007. Op.,cit.,p.99/100. (sublinhado por mim).

²⁹ CAMPOS, Haroldo de. “A Obra de Arte Aberta”. Publicado originalmente no *Diário de São Paulo* em 03/07/1955. Republicado em CAMPOS, Augusto de; et al. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. pp.30-33.

³⁰ Id.ibid., p.33.

“abertura”. O primeiro entrava na lista pela construção em “estrutura capilarizada” e pelo desenvolvimento da noção de espaço visual, que liquidando com “a noção de desenvolvimento linear” proporcionava uma experiência da leitura em fluxos e refluxos num movimento constante. O segundo era ressaltado por compor sua obra com palavras ambíguas e ambivalentes, “dúcteis, moldáveis, amalgamáveis” – permitindo os percursos “verbi-voco-visual” – que intencionalmente tornava sua obra “porosa à leitura, por qualquer das partes que se procure assediá-la”.³¹ Pound, por sua vez, era destacado pelo seu “método ideográfico” que permitiria “uma perpétua interação de blocos de idéias”³² evidenciando na experiência da leitura o papel da imagem, do “visual”, num processo sempre convidativo à aventura criativa. Cummings entrava no esquema pela concepção da “palavra fissil” – antes das sílabas ou palavras, seu poema baseava-se na “letra” que desencadeava um processo poético comparado ao da música experimental de Anton Webern: “Organizações curtas materializando um possível e concluindo à eventualidade de novas transformações. Procedimento catalítico pelo qual certos elementos de base determinam as desintegrações e coagulações dum material que se transforma, sem serem eles mesmos afetados.”³³

Mas o termo “obra aberta” ficou conhecido mundialmente em 1962 quando Umberto Eco publicou em Milão o livro intitulado *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Na “Introdução à Edição Brasileira” de 1968, Eco fez menção à coincidência, observando que Haroldo de Campos, em seu pequeno artigo lhe teria antecipado o tema, como se tivesse resenhado seu livro, que ainda não tinha sido escrito.³⁴

Para explicar o fenômeno da “obra aberta”, Umberto Eco também chamou atenção aos exemplos da literatura destacando Mallarmé, Joyce e Kafka, bem como para uma possível relação com a estética barroca. Para Eco, o barroco teria sido o estilo que mais se aproximaria da “abertura” na acepção contemporânea do termo, por representar “um mundo em movimento que exige do homem atos de invenção, de criação”.³⁵ Porém ressaltava ser “leviano ver na poética barroca uma teorização consciente da Obra Aberta.”³⁶ Além disso, Eco

³¹ Id. *ibid.*, p.31.

³² Id. *ibid.*, p.33.

³³ Id. *ibid.*, p.32.

³⁴ ECO, Umberto. “Introdução à Edição Brasileira”. In: *Obra Aberta*, 1971, op.cit. p 17.

³⁵ Id. *Ibid.*, p.44.

³⁶ Idem.

evidenciava a “abertura” tirando exemplos da música, da teoria da informação e das artes plásticas.

Agregando argumentos para situar a “abertura” da obra como uma característica das poéticas contemporâneas, Eco apontou momentos na história da arte ocidental em que a subjetividade do interpretante em face da obra foi motivo de preocupação:

O peso da quota subjetiva na relação de fruição (o fato de que a fruição implica uma relação inter-atuante entre o sujeito que vê e a obra enquanto dado objetivo) não passou absolutamente despercebido pelos antigos, sobretudo em suas dissertações sobre artes figurativas (...) os desenvolvimentos de uma ciência e da prática da perspectiva testemunham o amadurecimento de uma consciência da função da subjetividade interpretante em face da obra. Contudo, é, outrossim, ponto pacífico que tais convicções levavam a agir justamente em oposição à abertura e a favor do fechamento da obra: os vários artifícios de perspectiva representavam exatamente outras tantas concessões feitas às exigências da situacionalidade do observador para levarem-no a ver a figura no único modo certo possível, aquele para o qual o autor (arquitetando artifícios visuais) procurava fazer convergir a consciência do fruidor.³⁷

Para Eco o artista contemporâneo teria “alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa” quando, “ao invés de sujeitar-se à ‘abertura’ como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível”.³⁸

A problemática do livro *Obra Aberta* evidenciou “certo tipo de relação entre obra e fruidor, o momento de uma dialética entre a estrutura do objeto, como sistema fixo de relações, e a resposta do consumidor como livre inserção e ativa recapitulação daquele mesmo

³⁷ Id. *Ibid.*, p.42.

³⁸ Para Eco a palavra-chave dentro dessa questão é ambigüidade, noção que retira da “teoria da informação”, que indicava a convivência de significados múltiplos num só significante. A ambigüidade era para Eco o fator que caracterizava não um grupo de obras (sendo que não haveria necessariamente um grupo de obras caracterizáveis como “abertas”), mas um grupo de relações de fruição entre obras e receptores. Cf: ECO, U. Op.cit., p.42.

sistema”.³⁹ A “abertura”, que tanto Umberto Eco como Haroldo de Campos fizeram referência, indicava um fundamento das artes na contemporaneidade que recolocava em questão a participação do público no fazer artístico.

1.3 Abertura da Obra e Organização do Delírio

1.3.1 Programação do acaso

No ano de 1963, já tendo conhecimento sobre a pesquisa de Umberto Eco, Haroldo de Campos voltou a analisar o tema da abertura da obra de arte num artigo mais extenso intitulado “A Arte no Horizonte do Provável”⁴⁰. Nesse artigo Campos elencou uma série de exemplos que punham em questão a incorporação do probabilismo na concepção e execução de obras de arte – apontando esta questão como um dos caminhos mais problemáticos e sedutores para os jovens artistas da época.

Logo de início Haroldo sugeria uma correlação entre a estética contemporânea e a física moderna dizendo que: “Ao rígido determinismo da física clássica, com sua correlata noção de certeza, substituiu-se a noção de probabilidade, o princípio de indeterminação(...)”⁴¹. O autor entendia que o desgaste do caráter de eternidade do objeto artístico em favor da incorporação de noções como “relatividade” e “transitoriedade” ampliava os horizontes tanto do grande arquivo da arte mundial como das obras do porvir.

Ressaltava-se ainda no ensaio que a questão do “provável” nas artes plásticas se colocava de maneira delicada, sobretudo entre os artistas de tendência construtiva, que começavam a praticar em suas obras a “técnica permutatória ou que incorporavam em seu projeto a idéia de múltiplas transformações, previamente definidas pelo autor, pelo menos como âmbito virtual de possibilidades”⁴². Haroldo de Campos trazia à baila o exemplo do artista israelense Yaacov Agam

³⁹ ECO, U. Op.,cit, p.23.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. “A Arte no Horizonte do Provável”. In: *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaio*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. Pp.15-32. Obs:O pesquisador Gonzalo Aguilar indica que este texto foi escrito por H.Campos originalmente em forma de ensaio para uma conferência entre outubro e novembro de 1963. Cf: AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005, p.367.

⁴¹ CAMPOS, H., 1975. Op.,cit., p.16.

⁴² Id. Ibid., p.23.

com seus quadros cujas formas visuais se alteravam pela manipulação de partes ou pela mudança do ponto de vista do espectador que se deslocava ao seu redor. Explicava ainda que, para Agam, o espectador convertia-se em co-autor da obra na medida em que influía na sua transformação: “o diálogo entre o quadro e o espectador renova-se continuamente, com a constante criação”.⁴³ Porém, em nota de rodapé, Haroldo de Campos nos revelava que, quando perguntado se com essa abertura o artista renunciaria ao seu direito criador em favor da intervenção física do espectador, o artista Agam teria respondido: “O espectador não cria nada, ele apenas escolhe uma das numerosas situações que eu virtualmente pré-incluí na obra. Mas o contato com a polimorfia do quadro dá ao espectador uma sensação mais profunda de comunicação que a simples contemplação de uma obra convencional”.⁴⁴

Yaacov Agam foi considerado um importante artista no desenvolvimento do que ficou conhecido como “arte cinética”, que ganhou destaque no final da década de 50 e início da década de 60. Esta, que teve por influência algumas peças do construtivista Naum Gabo, bem como os *Móviles* desenvolvidos pelo norte-americano Alexander Calder, é identificada pela incorporação do “movimento” como parte integrante da estrutura da obra, e não apenas sua representação. Segundo Barret, ficam sob a denominação de “cinéticas” obras de arte que envolvem “movimento real”; “obras estáticas que produzem efeito ‘cinético’ pelo movimento do espectador”; “obras envolvendo projeção de luz” e “obras que requerem a participação do espectador”.⁴⁵

O caso de Agam ilustrava o impasse da questão: o recurso às permutações e ao movimento que possibilitavam a abertura para a intervenção do espectador, ao mesmo tempo, impunha limites às contingências do acaso, circunscrevendo o ato de participação ao programado, à supervisão do artista.

⁴³ Id. *Ibid.*, p.24.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ BARRET, Cyril. “Arte Cinética”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p.153. Porém sabemos que o termo “Arte Cinética” é controverso, ora incluindo também a *Op Art* e obras como de Lygia Clark e Hélio Oiticica conforme a observação de Guy Brett que atribuía a essas o termo “cinetismo do corpo”.

Para Haroldo de Campos a “abertura” no âmbito das obras de tendência construtiva (Nova Tendência) só se resolvia na condição de “organização do delírio”⁴⁶, que significava uma “dialética entre acaso e programa, entre a concepção planejada e a aceitação livre daquilo que sucederá”.⁴⁷ Pelas páginas de “A Arte no Horizonte do Provável” Haroldo incluía os exemplos de Almir Mavignier com *Permutações*, 1961; Lygia Clark com *Bichos* também de 1961 e Waldemar Cordeiro com *Aleatório* de 1963. Em situações artísticas que incorporavam partes móveis ou em movimento a manifestação do acaso tornava-se evidente, pois a movimentação de partes da obra tornava possível a cada novo instante “um conjunto único de associações formais.”⁴⁸

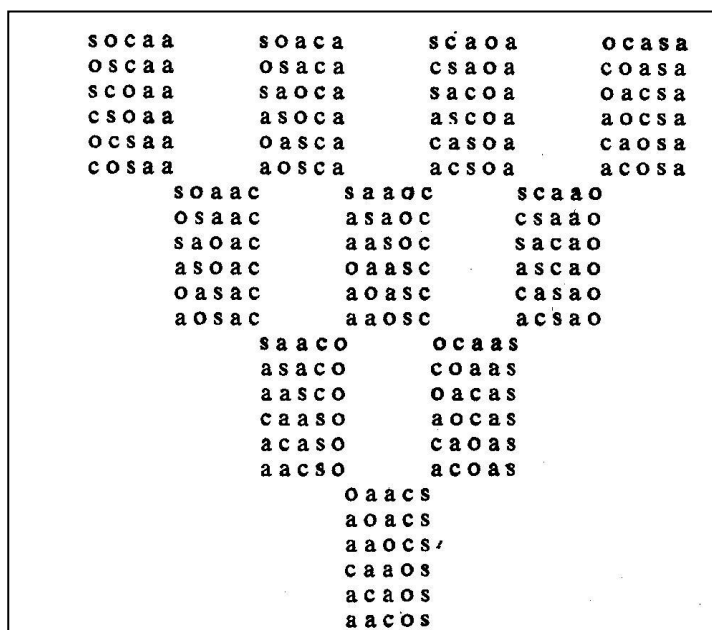


Figura 2 - Poema Acaso, 1963 - Augusto de Campos.

O poema *Acaso*, construído em 1963 por Augusto de Campos, vinha na ocasião evidenciar a situação paradoxal da “arte no horizonte do provável”. Nesse poema, o trabalho matemático com a permutação

⁴⁶ Expressão que no texto Haroldo de Campos atribui ao poeta Stéphane Mallarmé.

⁴⁷ CAMPOS, H. 1975. Op.cit, p.26.

⁴⁸ RICKEY. G. Op.Cit., p.161.

das partes da palavra “acaso” ordena um experimento que faz com que a leitura inicialmente se perca num campo de letras. O olhar percorre as sessenta combinações até reconhecer a seqüência perdida que reitera a semântica da palavra “acaso”. Há uma sutil ironia em encontrar “quase que por acaso” esta palavra em meio a algo tão programado. Também é perturbadora durante o percurso da leitura a insistência da palavra “caos”, que salta aos olhos algumas vezes. O conteúdo do poema remete a sua própria estrutura. O pesquisador Gonzalo Aguilar esclarece que “essa dialética entre ordem e caos atravessa a poesia de Augusto de Campos: o caos está incluído no acaso, mas este, por sua vez, está incluído em uma combinação que regula suas aparições. Não se pode abolir o acaso, mas sim regular suas aparições.”⁴⁹

Como observou George Rickey, “o construtivista dos primeiros tempos rejeitava o acaso”⁵⁰. Ele ressentia a invasão de seu projeto e a subversão do seu controle sobre o trabalho. No entanto, há uma forma de se permitir a participação do acaso, de planejar o fortuito, de conceder à sorte uma autonomia limitada.”⁵¹ Não obstante, nas artes plásticas durante a década de 60, o acaso foi acolhido por muitos artistas de tendência construtivista por sustentar uma idéia de impessoalidade que lhes era útil sobretudo no momento de reação ao abstracionismo informal, recusado sob os argumentos de individualismo e personalismo. Desta forma o uso racional do acaso permitiria a manutenção de uma postura de recusa a “toda e qualquer forma de representação, [fosse] ela expressão da subjetividade do artista, ou qualquer outra.”⁵² No caso da poesia concreta, pelo método do acaso era possível eliminar o pessoal, proceder com a “desaparição elocutória do eu”.⁵³

⁴⁹ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005, p 265.

⁵⁰ Segundo George Rickey: “O acaso é um conceito ardiloso. Possui outros nomes – sorte, casualidade, acidente, risco, e até mesmo destino (que pode ser entendido como o oposto do acaso). Relaciona-se com a probabilidade, mas pode também significar o improvável.” CF: RICKEY, George. *Construtivismo: Origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p 160.

⁵¹ Idem.

⁵² COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico, e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.15.

⁵³ “Desaparição elocutória do eu” segundo Gonzalo Aguilar é o postulado mallarmeano que foi muito importante na fase mais ortodoxa da poesia concreta brasileira e consistia em não deixar rastros do sujeito na criação, anonimizá-la. Porém, através da análise da obra *Galáxia* Aguilar observou que Haroldo de Campos a partir de 1963 desenvolveu um deslocamento em relação àquela ortodoxia operando uma espécie de “reaparição elocutória do eu”. Cf: AGUILAR, G. 2005. Op.cit p.317

É interessante assinalarmos que a argumentação de Haroldo de Campos em “A Arte no Horizonte do Provável” surge seis anos após a grande polémica gerada por outro texto de Haroldo chamado “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”, 1957, no qual anunciava um rumo dentro do movimento da poesia concreta brasileira, indicando uma fase mais disciplinada e fechada do concretismo. Nesta, “os poemas [seriam] programados com base em fórmulas ou mecanismos prévios” recusando uma “estrutura orgânica, em favor de uma estrutura matemática”⁵⁴.

A poesia do grupo concreto sistematizada no *plano-piloto* previa sua inserção no espaço da cultura visual, ou do “audiovisual”, uma vez que buscaram o desenvolvimento do poema com acentuação dos aspectos sonoros, visuais e espaciais. Décio Pignatari defendia:

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica.⁵⁵

⁵⁴ Id.Ibid., p.364.

⁵⁵ PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta”. Publicado originalmente na revista *ad-arquitetura e decoração*, São Paulo, Nov/dez de 1956. Republicado em CAMPOS, A; et al. 1975. Op.Cit. p.41. Vale assinalar aqui algumas ressalvas com relação a esse desejo de unir poesia e comunicação de massa. Para Gonzalo Aguilar “a exigência de uma ‘comunicação mais rápida’” que acionava na poesia concreta procedimentos de contaminação entre a palavra e a imagem aproximando os poetas da propaganda, da imprensa, da televisão, do cinema (processos onde o “olho” era fundamental), “entra em contradição com o processo de recepção que os poemas exigem”. Cf: AGUILAR, G.2005., Op.Cit., p.233. A autora Ivana Bentes diz que a relação de poéticas modernistas com a cultura de massas no Brasil, salvo algumas exceções, foi malograda, pois havia naqueles movimentos “um processo intelectual complexo, uma pretensão intelectual, que impossibilitava a comunicação com a massa”. Cf: BENTES, Silvana. “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos”. In: BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007..p.115.

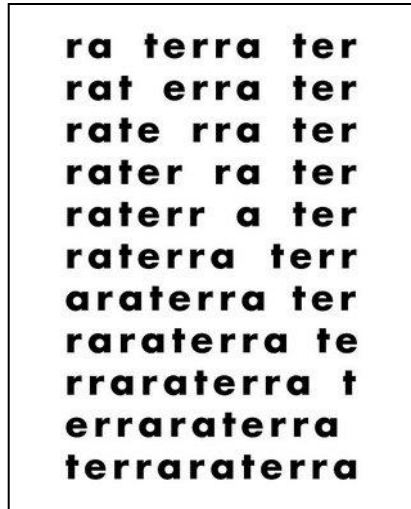


Figura 3 - Poema Terra, 1956 - Décio Pignatari

Em uma análise minuciosa do poema acima ilustrado H.Campos demonstrava que a palavra *terra* é o núcleo gerador de elementos temáticos como *terra*, *erra*, *ara terra*, *rara terra*, *erra ara terra* – *terra ara terra*, “além da locução *terra a terra*, que acompanha implicitamente como um coro fonético virtual.”⁵⁶ Na construção estrutural do poema *Terra*, de 1956, Décio Pignatari teria utilizado o procedimento do *feedback* (retro-alimentação) da cibernética. Podemos imaginar a palavra *terra* deslizando nas linhas do pequeno retângulo como se estivesse passando em uma esteira de luzes (letreiro), indo até o final e sendo retomada no início. Mas já na segunda linha vemos que o “t” se junta ao “a” separando-se do “e”, portando “erra”. O espaço que se forma entre as letras é realimentado até a quarta linha, formando um sulco diagonal no campo, até a quinta linha, onde novamente reconhecemos a palavra “erra”. Agora o erro está na inclusão de um “t” a mais na linha de letras, que realimentado pelo esquema forma nas linhas sucessivas: “ara terra”, “rara terra”. Essa leitura, publicada por Haroldo de Campos em 1957, no *Suplemento Dominical do Jornal do*

⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. “Poesia concreta – linguagem – comunicação”. Publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 1957. Republicado em CAMPOS, A. Et al. 1975. Op.cit., p.75.

Brasil, coloca em evidência o isomorfismo da composição do poema, ou seja, a identificação de sua forma com seu conteúdo. Relegava-se assim a um segundo plano a possível associação do poema com a imagem de um campo de terra sendo arado, em favor da explicação de que “terra ara terra”, ou seja, do poema *Terra* se auto lavrando pelo dispositivo do erro.⁵⁷ Talvez nesse intuito, a análise de Haroldo de Campos, naquele momento, não tenha incluído outras possibilidades como “aterra”, “errar a terra”, “ter terra”, que dariam margem para outros relacionamentos.

Ao manipular a forma matematicamente Décio Pignatari quis pôr em evidência seu método criativo e Haroldo de Campos em sua análise literária ofereceu a chave lógica para a interpretação do poema. Porém os princípios formais rígidos evidenciados não impedem que leitores, por vezes desavisados, construam significados inesperados no percurso entre as possibilidades “verbi-voco-visuais”. Sendo assim, fica a questão: até que ponto a possibilidade de compreender ou associar o poema de múltiplas maneiras, reinventando-o, fato que caracterizaria sua “abertura”, foi algo consciente e/ou consentido por seu autor?

A análise minuciosa que H. de Campos fez do poema *Terra* aproxima-o de uma operação tautológica (estrutura visual = estrutura verbal) que regula relacionamentos, querendo censurar no leitor tudo o que emergindo do poema pudesse ser “pretexto para divagações”. H.Campos admite que a palavra, instrumento da poesia, “não pode ser tratada como elemento totalmente neutro”, pois “carrega um lastro imediato de significações”, mas adverte dizendo:

O que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforce e corrobore os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares – uma relação semântica qualitativa e quantitativamente determinada – na estrutura-conteúdo que é o poema. Qualquer outro desvio subjetivista, é alheio ao poema e corre por conta da tendência à nomenclatura (...).⁵⁸

⁵⁷ Id. ibid.

⁵⁸ Id. ibid., p.74.

Definindo-se *a priori* uma dada conotação lícita, significados qualitativa e quantitativamente determinados, o poeta procura ter sob controle o processo semântico que se reconstruirá pela leitura. Curiosamente, a “arte provável” no olhar retrospectivo de Haroldo de Campos, no texto de 1963, parecia poder conciliar “abertura” e “plano-piloto”, práticas a princípio conflitantes. Dizia ele:

Na poesia concreta brasileira, o problema da obra de arte aberta se colocou desde logo, não apenas teoricamente, mas em muitos poemas recolhidos em *Noigandres 2* (1955) e *3* (1956), alguns datados já de 1953. A matriz aberta desses poemas permitia vários percursos de leitura, na vertical ou na horizontal, isolando e destacando blocos, ou já os integrando, alternativamente, com outras partes componentes da peça, através de relações de semelhança ou proximidade.⁵⁹

Cabe ressaltar que o problema da obra de arte aberta, e posteriormente, da participação do público leitor na manipulação da forma e/ou do sentido da obra, não fizeram parte dos objetivos da poesia concreta brasileira, sendo apenas apontada no ensaio de 1955. Posteriormente, quando essa questão é incorporada na análise de obras de tendência “concreta”, destacou-se, como no trecho de Haroldo de Campos acima citado, o efeito caleidoscópico do movimento das partes dentro desses trabalhos. E é justamente ao fenômeno da “obra em movimento”, que Umberto Eco faz distinção em um dos capítulos de seu livro, ressaltando um possível “dilema da abertura”, onde, em linhas gerais, o convite feito à intervenção dentro dessas propostas é, no entanto, sempre orientado, ou seja, “é o convite a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor”.⁶⁰

1.3.2 Estrutura projetada e experiência corporal

A proposta do grupo neoconcreto em relação ao concretismo brasileiro punha em questão uma das faces da abertura da obra: “o corpo

⁵⁹ CAMPOS, H. 1975, op.cit, p.30.

⁶⁰ ECO, H. Op.cit. p.62.

a corpo com a expressão”.⁶¹ Como apontou Carlos Zílio, recolocar a questão da “expressividade” dentro de um projeto construtivo teria sido a grande “heresia” do grupo neoconcreto.⁶²

O “Manifesto Neoconcreto”, escrito sobre profunda influência da leitura que Ferreira Gullar fazia de Merleau-Ponty, afirmava que deveriam prevalecer as obras sobre as teorias, alegando que somente através da “experiência direta da percepção a obra entrega a ‘significação’ de seus ritmos e de suas cores”. Essa leitura levantava definitivas suspeitas de que as questões com as quais a arte lidava não podiam ser seguramente definidas apenas pela racionalidade científica. Por mais conhecimento prévio que se pudesse ter sobre o comportamento perceptivo, a experiência direta sempre reservaria surpresas, variações; e essas deveriam ser incentivadas ao invés de recalcadas.

Para tanto, ao formular uma obra o artista não deveria esperar do público apenas “reações de estímulo” ou “reflexo”.⁶³ O pensamento de Merleau-Ponty, que se destacava desde a década de 40, implicava a afirmação do mundo como “exuberante e múltiplo nas suas formas” e a consciência de que “o sentido dessas formas não preexiste à nossa ação, não estava ali antes.” A ação é enfatizada como o fator responsável por “criar aquilo de que teremos experiência.” Não obstante, “o trabalho da obra seria o de conferir a essa experiência seu sentido.”⁶⁴ Para Merleau-Ponty “o objeto só se determina como um ser identificável através de uma série aberta de experiências possíveis, e só existe para um sujeito que opera esta identificação.”⁶⁵

A cisão dentro do movimento de arte concreta brasileiro, explicada no texto do “Manifesto Neoconcreto”, alertava para a

⁶¹ “Manifesto Neoconcreto”. Escrito por Ferreira Gullar e assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis. Publicado em 22 de março de 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Publicado também no *Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em março de 1959. Fac-símile republicado em GULLAR, F. 2007. Op.cit., s/p. Também consultado em TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, pp.406-411.

A partir de agora será referido neste texto apenas como “Manifesto Neoconcreto”.

⁶² ZILIO, Carlos. “Artes Plásticas: Da Antropofagia à Tropicália”. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.24.

⁶³ “Manifesto Neoconcreto”. Op.cit.

⁶⁴ CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.21.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.286.

“exacerbação racionalista”⁶⁶ que, mesmo sendo um desdobramento possível, era explicitamente repelida pelo novo grupo que se afirmava. Em face deste “perigo” o grupo neoconcreto quis assumir-se com uma postura mais “intuitiva” propondo seguir, a partir das conquistas de linguagem da nova plástica, uma “sensibilização da geometria” ou mesmo sua “dramatização”, buscando em suas pesquisas envolver o público num sentido existencial.⁶⁷ Esse caminho teria levado os artistas do grupo a desenvolver e problematizar a questão da participação do público, dando-lhe maior visibilidade. Acreditou-se na participação como um caminho que poderia romper, simultaneamente, com um subjetivismo ligado à concepção tradicional do artista como “gênio inspirado” e atualizar a objetividade, considerada perigosa quando racionalizada em excesso. A preocupação com a participação do público no âmbito das discussões neoconcretas vinha questionar e relativizar os processos artísticos de construção semântica fechada, e também servia de argumento em reação à abstração informal que, na opinião de Ferreira Gullar, ao se negar à construção, à forma definida, corria o risco de buscar apoio “nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação”⁶⁸.

Os signatários do “Manifesto Neoconcreto” diziam: “Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.”⁶⁹ A leitura de Merleau-Ponty, apontava para a necessidade de “pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo.”⁷⁰

Ferreira Gullar apontou a experiência com o Livro-Poema como pioneira no desenvolvimento da participação do leitor. Essa escolha parece significativa: o livro, símbolo do intelectual, iria abrir a experiência com o sensorial. O Livro-Poema, colocava em questão a

⁶⁶ “Manifesto Neoconcreto”. Op.cit.

⁶⁷ ZILIO, C. Op.cit., p. 24. Ronaldo Brito reforça essa idéia ao afirmar que “A questão neoconcreta é impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, repropô-las como manifestações expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológico”. Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p.76.

⁶⁸ GULLAR, Ferreira. “Duas faces do Tachismo”. Texto originalmente publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 28/09/1957. Republicado em COCCHIARALE, F.; GEIGER, A.B., 2004. Op.cit., p.241.

⁶⁹ “Manifesto Neoconcreto”. Op.cit, s/p

⁷⁰ GULLAR, F. 2007, Op.cit., p.42.

relação entre o livro, a palavra, e a experiência da leitura (que incluía o gestual, o espacial, o visual, o tátil, o sonoro, o semântico, o simbólico).

Os poetas Álvaro de Sá e Moacyr Cirne, em artigo para a *Revista de Cultura Vozes*, ressaltaram, dentro da história do livro-poema, a elaboração do livro *A Ave* pelo mato-grossense Wladimir Dias-Pino, livro que foi lançado em abril de 1956. Segundo os autores, o que caracteriza o livro-poema de Dias-Pino “é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro).”⁷¹ Neste, a relação entre o “corpo físico” do poema e o “tempo/desenrolar” da leitura eram ressaltados:

A intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, “limpa” a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de escrita sobre o livro “limpo”: recuperação criativa dos dados informativos (versão). A função do livro é ser gerador de informações através de seu processo. Enquanto numa poesia simbólica ou em um poema estrutural, a leitura esgota a comunicação do poeta com o consumidor, no livro-poema a comunicação primeira inicia um novo universo para o consumidor, levando-o à posição de criador.⁷²

Para Michel De Certeau o funcionamento social e técnico da cultura contemporânea foi responsável pela hierarquização de duas atividades: “Escrever é produzir o texto; ler é recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar, sem refazê-lo.”⁷³ Por analogia, seria possível determinar dois papéis que se definem: ser artista é produzir a obra de arte como produto bem acabado, resultado de um planejamento; ser espectador é contemplar a obra, decodificando e interpretando os passos do artista. Entretanto, a breve citação sobre o livro-poema, parece pôr em xeque o postulado de uma passividade própria à leitura ao permitir,

⁷¹ CIRNE, Moacyr; SÁ, Álvaro de. “A Origem do Livro-Poema”. *Revista de Cultura Vozes*. v65, n.3, abril 1971 (pp39-44), p.40.

⁷² Id., *ibid.*, p.41.

⁷³ DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p.264.

por sua estrutura, a dissolução do binômio escritura/leitura (produção/consumo), uma vez que quer explorar uma leitura já ao nível de escrita. A proposta do livro-poema aponta o público não como mero receptor (receptáculo vazio), mas como possível colaborador, interlocutor.

Ferreira Gullar, partilhando também do pressuposto de um público hábil destacaria, por sua vez, a experiência com os “poemas-espaciais” nos quais a tridimensionalidade seria ressaltada pela construção, em “placas de madeira pintada ou caixas”, de um lugar para a palavra.⁷⁴ Segundo Gullar, os poemas-espaciais queriam reaproximar palavra e corpo, fazer uma experiência que relacionasse o sensorial e a linguagem. Neste caso, a “abertura” semântica seria também uma abertura corporal: “assim como o livro obrigava o leitor a usar as mãos para passar-lhe as páginas, o poema-espacial também exigia a participação corporal do espectador que tinha, por exemplo, de erguer um cubo azul sob o qual estava escrita uma palavra” explicava Gullar.⁷⁵

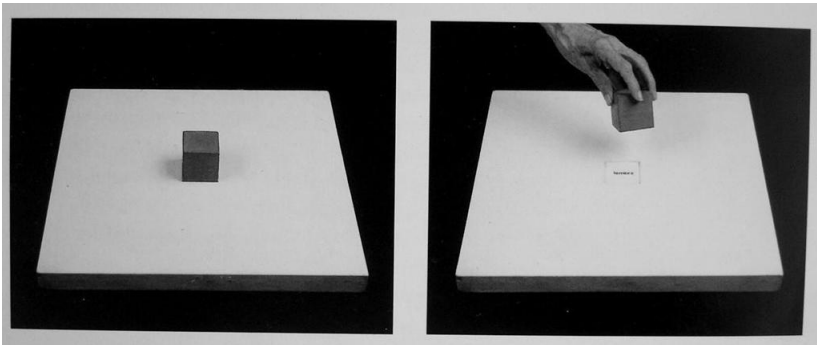


Figura 4 - Lembra, 1959 - Ferreira Gullar.

O poema-espacial *Lembra* tinha a forma de um quadrado branco com um cubo azul pousado em cima da palavra “lembra”. Podemos perceber através da fotografia que neste poema-espacial, o “olho” não alcançava imediatamente a palavra. Para acessá-la o leitor-espectador precisaria verificar melhor, precisaria lançar um “olho-corpo”⁷⁶, dispor-se a participar, descobrindo-a. O poeta deixava a

⁷⁴ GULLAR, Ferreira. “A trajetória de Lygia Clark.” In: *Lygia Clark* (catálogo). Op.cit., p.62.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ No “Manifesto Neoconcreto” esta expressão aparece criticando o emprego de um método racionalista no processo criativo, pois no entender do grupo neoconcreto este falava apenas “ao

palavra “aberta” no tempo, prenhe de significado e simbolismo, porém a afastava inicialmente de qualquer referencial, possibilitando associações inúmeras. Evocando o lado absurdo da linguagem o artista convidava o leitor-espectador, agora também participador, à construção dos sentidos da palavra, bem como do poema.

Conforme explicou Ferreira Gullar, sua experiência com a participação corporal no poema desenvolveu-se ainda mais com a experiência do *Poema-Enterrado*:

[O Poema Enterrado] Consistia em uma sala construída no subsolo. O leitor – se é que ainda podemos designá-lo por este nome – desceria por uma escada, abria a porta do poema e entraria nele. Ao centro da sala iluminada, com luz fluorescente, encontraria um cubo vermelho de 50 cm de lado, que ergueria para encontrar, sob ele, um cubo verde de 30 cm de lado; sob este cubo, descobriria, ao erguê-lo, outro cubo, bem menor, de 10 cm de lado. Na face desse cubo que estaria voltada para o chão, ele leria, ao levantá-lo, a palavra *rejuvenesça*.⁷⁷ (ver fig.5)

O *Poema-Enterrado* teria nascido da idéia de “fundar um lugar arquitetônico para a palavra”, uma espécie de monumento que ao mesmo tempo tomaria a dimensão simbólica de “enterro da poesia tradicional” e de “plantar um novo tipo de expressão”.⁷⁸

No *Poema-Enterrado*, o leitor-espectador não conseguiria acessar a palavra ao menos que se dispusesse a “participar” do ritual imergindo-se no ambiente: descer as escadas até o subterrâneo, abrir a porta do poema (ou da tumba?), penetrá-lo e caminhar em seu percurso, atravessar o vermelho, o verde até chegar ao branco – exumando a palavra, que reconhecida ordenaria um percurso inverso, um renascer: “rejuvenesça”!

Segundo o relato de Gullar, este poema não ficou só no projeto, chegando a ser construído improvisadamente:

Ao ver o projeto do Poema Enterrado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Hélio Oiticica me telefonou entusiasmado, propondo

olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; [falava] ao olho-máquina e não ao olho-corpo.” Cf. “Manifesto Neoconcreto”. Op.Cit.

⁷⁷ GULLAR, F. 2007, Op.Cit., p.60.

⁷⁸ OITICICA, Hélio. *Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear* (entrevista). 01/11/1961. PHO 0024/61, p.03.

realizá-lo no quintal da nova casa da família que seu pai estava construindo na Gávea Pequena. Perguntou-me se eu estava de acordo, eu disse que sim. (...) ⁷⁹

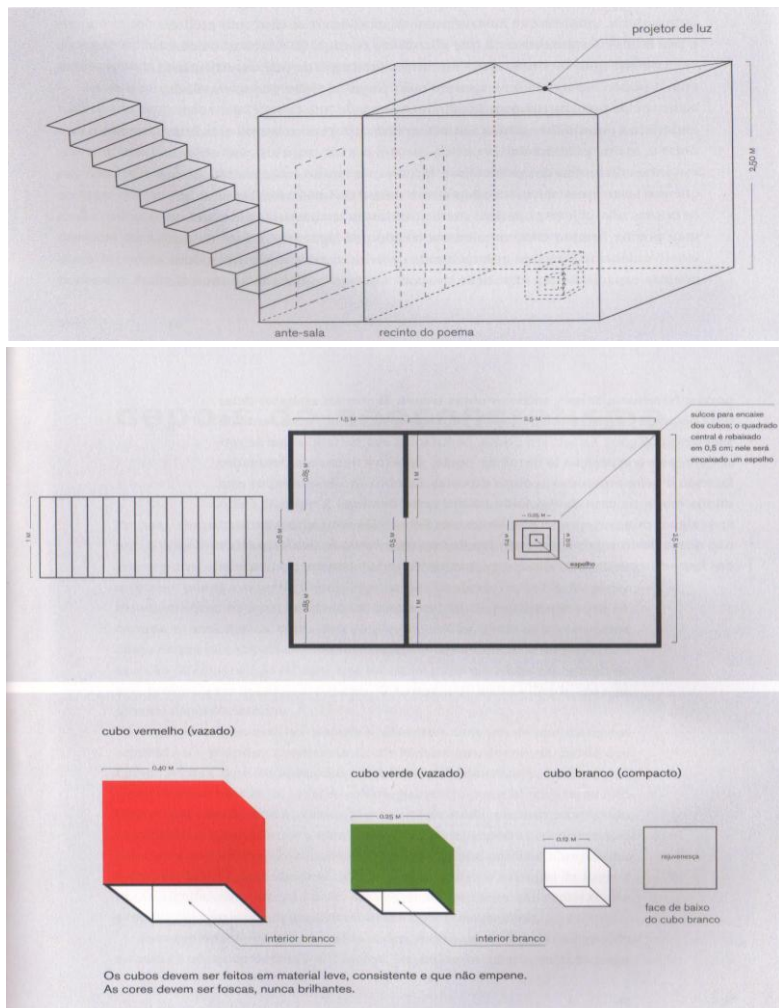


Figura 5 – Projeto para o Poema Enterrado, 1959. Ferreira Gullar.

⁷⁹GULLAR, F. 2007, Op.Cit., p.60.

O evento programado para a inauguração do *Poema Enterrado*, como nos relata Gullar, não aconteceu plenamente conforme o planejado. O ambiente construído para abrigar o poema sucumbiu às intempéris da natureza, sendo inundado por uma forte chuva, criando uma situação inusitada, conforme o relato:

Num domingo, meses depois, todo o estado maior neoconcreto estava lá para inaugurar o primeiro poema com endereço da literatura mundial. Sucede que havia chovido muito na véspera, e ao abrimos a porta do poema verificamos que havia dentro dois palmos d'água e que os cubos flutuavam.⁸⁰

Diante do imprevisto, não houve improviso, cancelando-se a experiência.

A partir de 1962, em falas retrospectivas, Gullar assinalaria que tanto seus trabalhos com o *Poema-Espacial*, quanto no *Poema Enterrado* seria um “limite”, e representariam “o beco sem saída da vanguarda”, pois, a seu ver, punham em xeque a possibilidade de comunicação do artista com seu público, ao negar a construção de uma linguagem que fosse “capaz de transferir ao outro suas idéias ou seu universo imaginário.”⁸¹ Essa reflexão, no entanto, é fruto do posicionamento de Gullar, a partir de 1961, junto a propostas artísticas voltadas ao seu engajamento político.

Podemos traçar algumas analogias entre o projeto do *Poema Enterrado* de Gullar, e o projeto do *Monumento Vivencial* de Osmar Dillon, este apresentado bem mais tarde, já em 1970.

⁸⁰Idem.

⁸¹ Id.,Ibid., p.66.

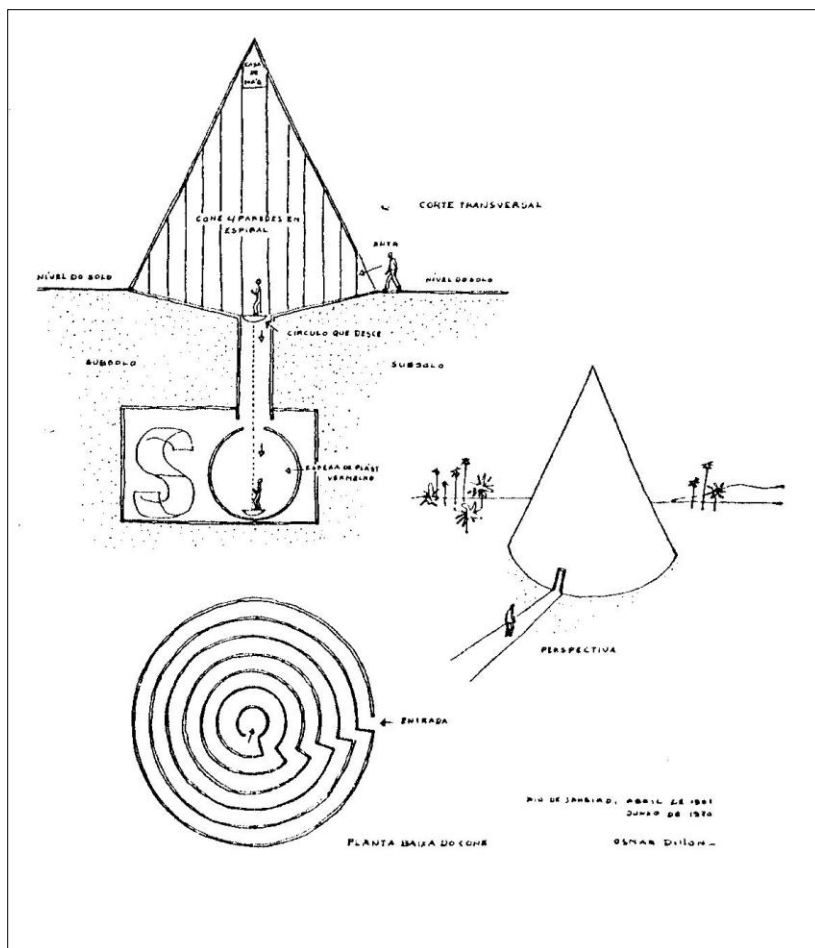


Figura 6 - Estudo para a construção do Monumento Vivencial, 1961-1970 - Osmar Dillon.

Externamente, o monumento tem a forma de um grande cone, com 10m de diâmetro de base e 10m de altura. É de concreto, todo fechado, sendo visível, apenas, uma porta de entrada ao nível do subsolo, pois o piso é todo em rampa. Tem que seguir por um corredor estreito (70 cm de largura), em forma de caracol, que se enrosca na direção do centro do monumento, esse corredor é todo branco: paredes, chão e teto. Iluminação fortíssima e silêncio total (revestimento acústico em todas as superfícies). À medida que a pessoa caminha, o pé direito (distância do chão ao teto) vai-se tornando maior, pois o piso em rampa se entranha cada vez mais no subsolo, e o teto, formado pela parede do grande cone, vai subindo até atingir o vértice. Seguindo sempre por esse corredor de forma espiralada, de raio cada vez menor, chega-se ao centro depois de percorrer um longo caminho de branco, luz e silêncio. Ao atingir esse centro, que é um círculo de 1m de diâmetro, o chão onde a pessoa está pisando começa a afundar. Para não cair, ela se agarra a um eixo que sai do círculo. As luzes se apagam. Agora a escuridão é absoluta, contrastando violentamente com o branco de intensa iluminação que ficou gravado na retina do espectador. O disco começa a descer lentamente, através de uma passagem estreita, para um subterrâneo mais profundo. Então, pára e começa a inclinar-se, obrigando a pessoa a descer. Ainda no escuro. O círculo, preso ao eixo, sobe automaticamente, deixando-a só. Luzes fortes acendem-se e ela se encontra, então, dentro de uma grande esfera (diâmetro de aproximadamente 4m) de plástico vermelho e transparente. A passagem por onde o disco subiu fechou-se. O isolamento torna-se completo. Dentro da esfera, o espectador olha para fora através do plástico vermelho e vê, apenas, acesa, uma imensa letra S, na mesma escala (altura de 4 m) e no mesmo material vermelho e transparente da esfera. A passagem por onde o disco subiu fechou-se. O resto do ambiente, fora da grande bola e da letra S, está imerso em escuridão. No silêncio do subterrâneo, abandonada e incomunicável, a

pessoa percebe, nesse momento, que foi deixada dentro da palavra SÓ, pois a bola onde se encontra, ao lado do gigantesco S, forma visualmente a letra O dessa palavra. Depois de algum tempo, as luzes das letras começam a se extinguir, lentamente. No escuro, surge, então, do alto, descendo, o disco, cujo fundo é verde fosforescente. O retorno ao mundo exterior é feito repetindo-se toda a experiência em sentido inverso.⁸²

Nesse texto, que acompanhava o projeto, Osmar Dillon engendrou na própria escrita um percurso, ou seja, uma prática do espaço, remetendo à própria dinâmica do Monumento. Como no *Poema Enterrado*, o percurso descrito também nos sugere um ritual: a passagem da luz, do “branco”, do silêncio, ao subterrâneo, à escuridão, numa insinuação de morte e renascimento. Nessa espécie de pirâmide em formato de cone (monumento funerário?) buscou-se também projetar uma ambientação, um lugar para a palavra e um percurso para sua vivência. O *Monumento Vivencial* foi descrito pelo crítico Roberto Pontual como um projeto “para experimentar, em violência e impacto, nossas esquecidas zonas interiores, mentais e viscerais”⁸³, um lugar para aproximar a experiência da linguagem com a experiência sensorial.

Conforme o projeto de Dillon, a palavra SÓ seria retrabalhada em sua visualidade e vivência. A leitura da palavra seria possível num momento posterior à solidão, depois que a experiência de estar “só” fosse realizada. Na opinião do crítico de arte Roberto Pontual:

Era uma linguagem balbuciando, vinda de quase nada para deixar a semente. Dillon renomeava visualmente o sentido imediato de cada palavra, dando-lhe um espaço e movimentos novos, que a

⁸² DILLON, Osmar. “Estudo para o Monumento Vivencial”. Apud. PONTUAL, Roberto. “Um roteiro. A década de 60. Hoje. O Brasil. A Arte. O mundo”. *Revista de Cultura Vozes*. v.64, n9, novembro de 1970. (pp.6-37), pp.35-36.

Artista nascido no Pará foi muito jovem para o Rio de Janeiro onde se formou em arquitetura. Em 1960 Dillon incorporou-se ao movimento neoconcreto, participando de suas últimas exposições, no Ministério de Educação e Cultura (1960) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1961). Segundo Roberto Pontual, os trabalhos de Dillon estiveram relacionados com as proposições de Gullar em torno dos não-objetos verbais e livros-poema. Passa quase toda a década de 60 sem produzir, mas retoma suas pesquisas da época neoconcreta a partir de 1969. Cf: PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*. Coleção Gilberto Chateaubriand. 1976. p.299.

⁸³ PONTUAL, Roberto. “De uma Arte/Corpo, por um Corpo/Arte”. *Revista de Cultura Vozes*. v65, n.2, 1971. Pp.73-75.

recriavam em um outro plano, e retirando o espectador da sua antiga condição de mero assistente afastado, para colocá-lo como responsável direto pelo surgimento do sentido mutável da obra⁸⁴

A construção arquitetônica presumida para essas experiências com a palavra, tanto no projeto do *Poema Enterrado*, como no *Monumento Vivencial*, leva-nos à imagem do labirinto, forma que remete à tensão entre construção e abertura, entre a estrutura fixa e as contingências do percurso.

Aquele que projeta o labirinto estabelece na planta baixa sua entrada, sua saída e alguns caminhos a serem percorridos. Assim, apesar de não possibilitar ser construído junto com o usuário que o penetra, o labirinto (conjunto pré-estabelecido) se dá a conhecer por diferentes percursos e formas. Seu funcionamento está, portanto, sujeito às astúcias dos que o penetram, como no labirinto mitológico projetado por Dédalo, onde Teseu entra, perde-se, mas consegue fazer o caminho de volta com ajuda de um truque, o “fio” que lhe é dado por Ariadne. Segundo Favaretto, “consagrado na tradição artística, o labirinto enfatiza polimorfias, mobilidades, acontecimentos e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação de espontaneidade e construção”.⁸⁵

1.3.3 Construção e improviso

A configuração do neoconcreto como grupo de artistas encerrava-se por volta de 1961. Após a dissolução, Hélio Oiticica (1937-1980), tendo sido muito influenciado pelas idéias de Ferreira Gullar, atuou “como elo entre os neoconcretos e a nova geração então emergente”.⁸⁶ Pesquisas recentes apontam também um diálogo entre Oiticica e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, sobretudo em projetos e textos a partir de 1970.⁸⁷

⁸⁴ Idem. “O salto para o Objeto”. *Revista Cultura Vozes*. V64, n2, março de 1970 (pp72-75.) p.74.

⁸⁵ FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. 2ª Ed.rev. São Paulo: EdUSP, 2000, p.68.

⁸⁶ COUTO, M.F.M.2004, Op.cit., p.195.

⁸⁷ CF. AGUILAR, Gonzalo. “Na Selva Branca: o Diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e

Ao estudar as obras de Oiticica, Celso Favaretto identificou duas fases: uma visual e outra sensorial. Para esse pesquisador, tanto na trajetória de Lygia Clark, como na de Hélio Oiticica, “o que determina a transformação, o salto para o além da pintura, é a emergência da participação como elemento essencial das proposições.”⁸⁸ Em ambos, mesmo as experiências que tangem o visual já estariam numa fronteira da pintura com seu “algo além”, explicitando sua crise. No caso de Oiticica, podemos perceber essa passagem já no desenvolvimento da série *Núcleos*, a partir de 1960, onde a experimentação, ainda que no âmbito da visualidade, remetia à presença do espectador, que, não sendo apenas “olhos”, inseria-se corporalmente no objeto, constituindo seus possíveis significados.

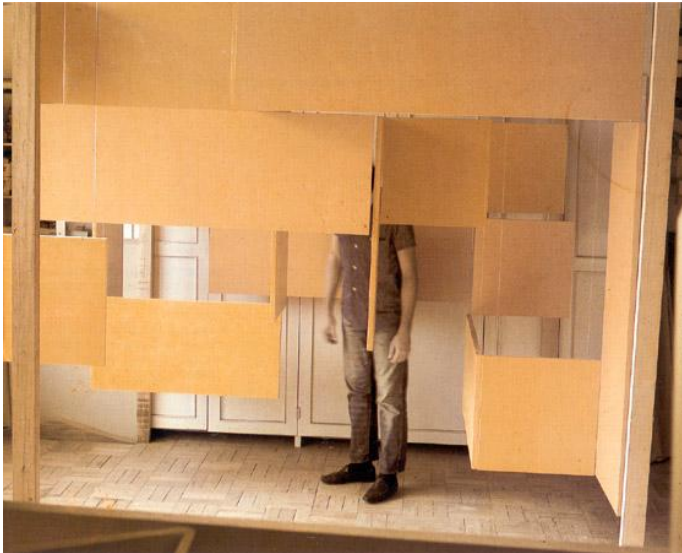


Figura 7 – Núcleo NC6, 1960-1963 - Hélio Oiticica

O *Núcleo* era uma construção com placas coloridas posicionadas paralelamente e perpendicularmente suspensas por fios que as fixavam ao teto. As placas eram pintadas em todas as suas faces, em várias camadas e direções. Nelas, explorando o tom da cor em seus matizes, Oiticica enfatizaria o caráter de indeterminação da cor. No

Haroldo de Campos” In: BRAGA, Paula (org). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. BRAGA, Paula (org.) São Paulo: Perspectiva, 2007. PP.237-249.

⁸⁸ FAVARETTO, C. 2000. Op.cit, p.53.

desenvolvimento da cor tonal, para o mais claro ou para o mais escuro, queria o artista movimentar virtualmente a cor, evidenciando sua duração, no espaço e no tempo. Dessa forma, a configuração das placas indicava alguns percursos: “há um subir e descer de intensidade, um vai e vem de movimento, diretamente ligado à estrutura da obra, pois a cor não é por si independente”, explicava.⁸⁹

O posicionamento das placas de cor permitia o deslocamento do espectador ao seu redor e até mesmo um passeio entre os vãos. Mesmo estando totalmente fixos, e sendo essencialmente visuais, os primeiros *Núcleos* já dependiam de um movimento por parte do espectador para realizar-se. No contato com esses trabalhos o público era convidado por instantes a esquecer as paredes da galeria. Rodeá-los, passear nos espaços abertos entre as placas de cor, inventar um jeito de olhar. Neste caso, como nos demais trabalhos de Oiticica, as fotografias não dão conta do objeto, elas apenas representam alguns “olhares” entre os tantos possíveis. A obra requer participação presencial.⁹⁰ Segundo a descrição de Celso Favaretto,

(...) estruturalmente os Núcleos são arquiteturas espacializadas, espécie de ‘protocasas’, cujo ‘sentido íntimo’ é o de ‘recriar o espaço exterior criando-o na verdade pela primeira vez esteticamente’. Seu objetivo é ‘organizar o espaço ortogonalmente, de modo a dirigir ‘a visão e o sentido orgânico’ de quem penetra nos vãos abertos entre as placas’⁹¹

⁸⁹ OITICICA, Hélio. *A Transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. PHO 0013/sd, p.04.

⁹⁰ Cabe ressaltar aqui que embora Hélio Oiticica tenha deixado uma vasta documentação acerca de seus projetos, e que alguns deles por eventualidade não puderam (ainda) ser executados, como “Projeto Cães de Caça” a intenção deste artista era sempre de que as estruturas projetadas saíssem do papel. Nesse sentido a pesquisadora Paula Braga assinalou as diferenças entre os projetos de Oiticica e os de artistas conceituais como Sol LeWitt, por exemplo: “A execução do trabalho, para Oiticica, é fundamental, principalmente porque o trabalho acontece justamente na vivência do participante com a obra (...) Apesar de ter deixado maquetes e projetos não realizados em rascunhos perfeitamente organizados, Oiticica enfatizou a importância de executar seus projetos, criar o ambiente ou objeto que iria interagir com um corpo. Os aspectos conceituais do trabalho não se desvinculam da materialidade nem esta daqueles”. Cf.: BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 2007, pp.110-111.

⁹¹ FAVARETTO, C., 2000. Op.cit., p.85.

Delineava-se nesse projeto a convicção, que sempre acompanhará Oiticica, de que a percepção inventa, cria. Sendo assim, desde cedo em sua trajetória há uma desconstrução da idéia de um espectador indiferente ou totalmente passivo. Rejeitando o “olho-máquina” decodificador, propunha o “olho-corpo”, espontâneo, inventivo. Nos *Núcleos* “a estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente”, explicava o artista.⁹²

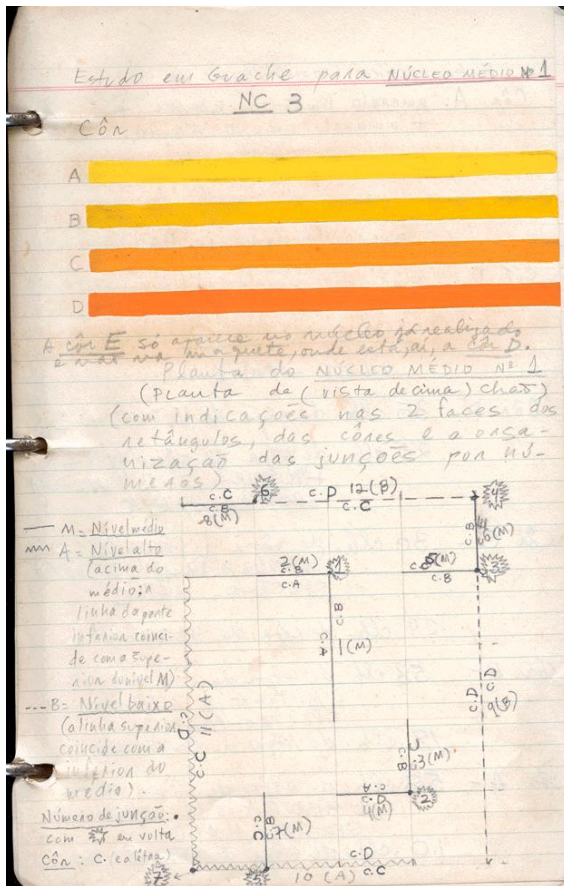


Figura 8 - Estudo em guache para o Núcleo Médio Nº 1 – Hélio Oiticica.
Planejamento dos núcleos em suas cores e planta baixa.

⁹² OITICICA, H., apud. FAVARETTO, C, 2000. Op.cit., p.69.

As estruturas do *Núcleo* davam ao espectador a possibilidade de experimentar o que Oiticica chamava de vivência da cor: “Como pode a cor ser percebida para além do campo especulativo? Olho uma cor e penso ‘amarelo’. Oiticica quer incitar uma percepção para além de um pensamento classificatório da ‘cor da cor’, uma percepção que mergulhe na “cor pura como ação.”⁹³ Daí a necessidade da fuga do plano, de recusar o suporte do quadro como campo para o ato de pintar. Esse ato era experimentado em sua estrutura, ou seja, no espaço e no tempo, e assim deveria ser sua apresentação ao público que por sua vez perceberia a cor desvendando-a parte por parte no percurso pelo *Núcleo*.

Em texto datado 28 de dezembro de 1961, Hélio Oiticica anotou algumas considerações sobre o que chamou de *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra*. Para ele essa questão tinha ganhado evidência através da experiência com o *Bicho* de Lygia Clark:

Através do Bicho [L.Clark] consegue levar adiante a grandiosa e corajosa iniciativa dos construtivistas Pevsner e Gabo, e inaugurar o novo tipo de “mobilidade” pela participação direta do espectador. (...) Vejo claramente no fundo dessas inovações o espírito da insatisfação com os meios tradicionais da arte; a vontade afim, de uma expressão que não seja metafísica, ou baseada na contemplação, como a do quadro, mas de outra contemplação que inclui a ação, a mobilidade. O problema aqui é posto mais firmemente do que na “pintura ação” que ainda “agia” sobre a superfície da tela ou do mural, não incluindo a desintegração do espaço, que por si já constitui uma maneira primeira de movimento: seria o despertar da mobilidade entre o espectador e a obra.⁹⁴

O problema da mobilidade na “pintura ação” (*Action Painting*) passava pela experiência de desintegração do espaço. Segundo Lygia Clark⁹⁵ um pintor como Jackson Pollock apesar de processar toda uma

⁹³ BRAGA, P. 2007. Op.cit.p.49.

⁹⁴ OITICICA, Hélio. *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra*. 28/12/1961, PHO 0182/61 12/20, p.6.

⁹⁵ CLARK, Lygia. “Do Ritual”, 1960. In: *Lygia Clark* (catálogo). Op.,cit., p. 123.

experiência corporal do espaço, uma vez que pintava a tela esticada no chão por meio de jatos de tinta, não compartilhava plenamente aquela experiência corporal com o público, pois no momento em que a tela era exposta na galeria ela voltava à parede restando ao espectador apenas o que fosse possível ser apreendido pela visão. Clark considerava importantes as obras do artista estadunidense porque ele, ao incluir o espaço real como agente no seu ato de pintar, provocava um “primeiro movimento” que forçava os limites do quadro. Para Oiticica, fazendo um paralelo, o *Bicho* em vez de oferecer o que chamou de “plasmação visual da ação”⁹⁶, referindo-se a *Action Painting*, ofereceria também a experiência da passagem do “plano” ao “tridimensional”, a ação mesma como elemento da obra no próprio momento do encontro entre objeto e espectador-participador. A observação da experiência dos *Bichos* fez com que Oiticica incluísse, dentre seus projetos para *Núcleos*, um *Núcleo Móvel* que consistia em deixar algumas placas correndo sobre treliças para que pudessem ser manipuladas pelo espectador durante o percurso pela obra.

Em 1961, Oiticica esboçou o *Projeto Cães de Caça*, concebendo uma maquete para a construção de um grande recinto que seria penetrado pelos espectadores. O projeto era composto por dois labirintos e três estruturas como se fossem caixas: os dois primeiros compostos de espaços vazios e placas de cor que iriam sucedendo-se “uma após outra, até chegar ao centro, ‘ápice’ do labirinto”.

⁹⁶ OITICICA, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé*. 06/05/1965. PHO 0070/64, p.03.

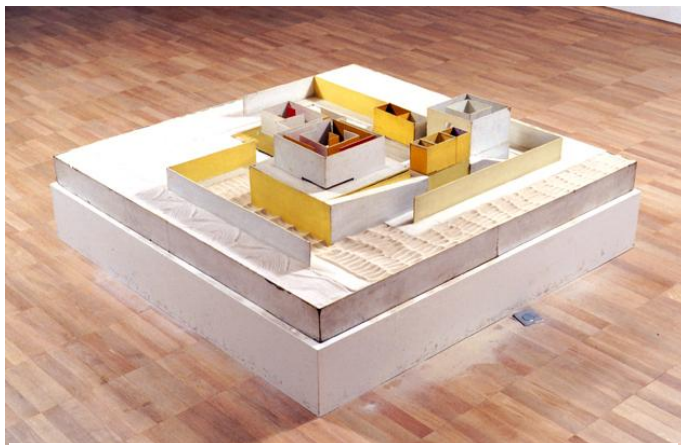


Figura 9 - Maquete do Projeto Cães de Caça, apresentada no MAM-RJ em 1961 – Hélio Oiticica.

O espectador seria convidado a entrar na construção e fazer nela seu percurso. Essas construções não possuiriam teto, assemelhando-se a um jardim. Os demais compartimentos seriam como caixas com placas coloridas giratórias as quais o espectador empurraria e moveria na medida em que penetrasse por seu interior. “Seria como grandes afrescos, de várias faces, onde também a cor do chão conta como elemento componente.”⁹⁷

Esse espaço concebido por Hélio Oiticica para ocupar um lugar público, em uma cidade qualquer, previa a incorporação do *Poema Enterrado* de Ferreira Gullar (visto anteriormente) e do *Teatro Integral* de Reinaldo Jardim. O *Teatro Integral* era explicado por Oiticica da seguinte forma:

O Teatro Integral de Reinaldo Jardim, na verdade não é um “teatro” no sentido comum que se dá ao mesmo, pois só pode ser visto por uma pessoa de cada vez. Entra-se numa arquitetura cúbica, e ao centro está uma cadeira fixada ao chão, e rodante sobre um eixo central; o espectador, pois, pode rodar 180° para presenciar o que se passa à sua volta. À volta, num painel de vidro, passa-se uma “cena”, que seria constituída de dispositivos eletrônicos e “peças” em que não só a palavra,

⁹⁷ OITICICA, Hélio. *Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear* (entrevista). 01/11/1961. PHO 0024/61 p.2. As citações desse parágrafo correspondem a essa mesma referência.

como a luz, a cor, o som, e mesmo aromas constituiriam os seus elementos fundamentais. A cena começa após ter sido acionada pelo próprio espectador. (...) Considero, em verdade, o Teatro Integral como uma fusão de elementos de teatro e elementos de cinema, uma fusão entre a participação e a mecanicidade, ambas tornadas expressivas e estéticas, (...) Algo mais autêntico para representar a linguagem do mundo de hoje. Difere, pois, no sentido de participação-movimento das obras anunciadas anteriormente, mas liga-se a elas fundamentalmente, com outro tipo de dimensão do movimento, ou seja, a participação-movimento + movimento mecânico.⁹⁸

Apesar de *Cães de Caça* ainda estar relacionado às experiências no âmbito do visual, era presumido no projeto a integração de elementos como o som, o cheiro, o tátil, características que ganhariam destaque nos trabalhos de Oiticica nos anos seguintes. Mas o ponto que gostaria de chamar atenção na citação acima é a referência que Oiticica faz à fusão entre “participação e mecanicidade”. Os discursos sobre a participação do espectador vêm acompanhados de um debate que deslocava continuamente as fronteiras entre programação e acaso, organização e delírio, construção e abertura assim como mecanicidade e participação. No *Projeto Cães de Caça* há o “projeto” e a “maquete”, situações programadas e, simultaneamente, abertura para as contingências de percurso e de percepção. Nele Oiticica conjugaria dois dos aspectos que envolvem participação: 1º) o movimento de elementos da estrutura da obra relacionado diretamente ao movimento do corpo do participador, ficando dependente dele não só seu acionamento, mas

⁹⁸ Id., *Ibid.*, p.4. (Sublinhado no original).

O nome “Cães de Caça” fazia referência à constelação da Via Láctea. Seriam o *Poema Enterrado*, o *Teatro Integral* e o participador “estrelas” desta constelação? Curiosamente o escritor Harry Laus na coluna de artes do *Jornal do Brasil* de 30 de maio de 1967, comentando o trabalho do artista Les Levine, *The Star Garden*, exposto no Museu de Arte Moderna de Nova York, identificou a situação do “espectador como estrela” observando a crescente tendência da época à construção de ambientes, uma espécie de arquitetura, onde o espectador era impelido a penetrar no espaço interior da obra, tornando-se o centro irradiador do processo artístico. Na ocasião Laus mencionava o pioneirismo de Hélio Oiticica lembrando seu *Projeto Cães de Caça* que não teria passado de maquete por falta de recursos para sua construção. Cf: LAUS, Harry. “O espectador como estrela”. *Jornal do Brasil*, 30/05/1967. Consultado na pasta de recortes de jornais localizada no Centro de Memória e Documentação do MAM do Rio de Janeiro.

também sua continuidade (quando pára a ação corporal do espectador, pára o movimento); 2º) o movimento mecânico, por acionamento de um botão, por exemplo, onde a movimentação de elementos seguiria independente da continuidade do gesto do participante, ou seja, mecanicamente.

Tanto nos *Núcleos*, como no *Projeto Cães de Caça*, Oiticica está supondo a participação do espectador numa estrutura planejada, ou seja, dentro de algo programado, anteriormente construído, mesmo que essa estrutura seja aberta à construção de sentidos, desprovida da intenção de prescrever “resultados” ou “reações” no público participante. Vamos perceber que, em trabalhos posteriores, esse artista mostraria a vontade de abrir maior espaço à espontaneidade e ao improviso dentro de suas propostas, em detrimento dos acontecimentos que se realizassem mecanicamente ou conforme um projeto.

Já em 1961 há uma anotação que aponta nesse sentido, na qual o artista assinalava a necessidade de afastar-se de uma criação demasiadamente projetada, concebendo o que chamou de *Núcleo Improviso*. Esse núcleo deveria ser realizado no ato, sem maquetes anteriores ou elaboração minuciosa:

Essa necessidade de improvisar é uma das características mais importantes da arte contemporânea, mesmo dentro de uma expressão que se baseia na elaboração. Dentro dessa expressão mesmo, ao se desenvolver e amadurecer, a improvisação chega no momento preciso, onde a preocupação formal já se superou em um conceito de ordem livre, de espaço e tempo, atingindo a um grau mais universal de expressão. No improviso aqui, o contato com os elementos (cor, espaço, tempo, estrutura) é mais direto, mais imediato; é uma aspiração que repentinamente se realiza, surge, impregnada ao mesmo tempo de significados antigos e presentes; em certo sentido consiste numa síntese brusca de aspirações que se perderiam, se adiadas, ao passo que, p.ex., os núcleos médios, que já estão realizados há meses em “maquetes”, poderiam ser realizados daqui há dez anos sem perder o significado já impresso na “maquete”.⁹⁹

⁹⁹ OITICICA, Hélio. *Núcleo Improviso* [atribuído]. 27/12/1961. PHO 0182/61 12/20, p.4. (Sublinhado por mim)

A idéia de que a “improvisação chega no momento preciso”, mesmo dentro de algo bem elaborado, como uma “aspiração” que repentinamente se realizaria impregnada de passado e presente antecipa, de certo modo, a consideração sobre o “acaso” que Oiticica formularia somente na década seguinte. Segundo Paula Braga, na passagem da década de 60 para 70 houve uma mudança na concepção de “acaso” nos textos de Oiticica: “Em 1963, Oiticica recusava a palavra ‘acaso’ e empenhava-se na ‘busca obstinada’ pelos objetos que realizariam a idéia intuída *a priori*.”¹⁰⁰ Essa atitude vinha em conformidade ao aprendizado rigoroso que Oiticica obteve junto à tradição da arte construtiva. Porém a partir de 1970 “o acaso é mais bem-vindo em suas obras, atrelado ao ‘não-programa’ e à ‘busca da falta de conseqüência’”, passando a ser considerado um “encontro feliz com um fragmento.”¹⁰¹

Ainda em 1961, Oiticica já sinalizava a ambivalência de sua abordagem artística ao considerar importante explorar, dentro de suas propostas, o contraponto entre o projeto elaborado e o improviso:

O improviso não comporta nem maquete nem estudo; nasce, simplesmente. Dentro do meu desenvolvimento esse improvisar constitui uma importante etapa, ao mesmo tempo que um contraponto para o tipo de Núcleo mais elaborado. Situa-se no outro extremo; entre esses extremos estão o Penetrável e o Núcleo Móvel, que ao mesmo tempo que elaborados, se insinuam, por sua condição móvel, na improvisação; são obras de participação do espectador. O improviso, pequeno e espontâneo, seria por outro lado rico e sintético; não admite devaneios, apesar dele mesmo se realizar como se fora um devaneio; o pensamento aqui tem o privilégio de se soltar de si mesmo; esse contraponto com as obras mais pesadas em elaboração é importantíssimo para as mesmas, pois virá a enriquecê-las, e futuramente, a modificá-las em sua própria estrutura.¹⁰²

Ao aceitar o improviso como elemento Oiticica encaminha a participação do espectador para além do planejado. O improviso permitiria estreitar a ligação do participador ao fluxo temporal do fazer

¹⁰⁰ BRAGA, P. 2007, op.cit., pp. 77-78.

¹⁰¹ Id.ibid., p.78.

¹⁰² OITICICA, Hélio. *Núcleo Improviso* [atribuído]. 27/12/1961. PHO 0182/61 12/20, p.5

artístico, já que indicava uma maior ênfase momento de presentificação da proposta. Mas segundo Favaretto, foi somente a partir da formulação dos *Parangolés* e do Programa Ambiental, em meados de 1960, que Oiticica apontou em suas experiências a passagem da “participação planejada” à “participação aberta”.¹⁰³



Figura 10 - "Inauguração do Parangolé", MAM-RJ, 1965.

Em agosto de 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) inaugurava-se a exposição *Opinião 65* na qual Hélio Oiticica apresentou ao público pela primeira vez as capas, os estandartes e as tendas que compunham o que este artista chamou de *Parangolé*. No dia da “inauguração” do *Parangolé*, Oiticica convidou passistas e ritmistas da Estação Primeira de Mangueira para participar do certame vestindo e carregando os objetos, embalados pelo ritmo do samba. Porém, durante o percurso do *Parangolé* pelo museu, uma situação inusitada foi gestada: o barulho e o movimento dos que participavam da proposta de Oiticica entravam em conflito com o ambiente organizado e austero do interior do MAM. Diante desta ocorrência os passistas e ritmistas foram “convidados” a se retirar, gerando um grande constrangimento. Segundo o depoimento de Rubens Gerchman, que

¹⁰³ FAVARETTO, C. 2000, op.cit., p.126.

também participou da mostra *Opinião 65*, Oiticica respondeu à expulsão com palavrões e gritos indo apresentar-se na parte de fora do prédio. Na visão de Gerchman aquela teria sido “a primeira vez que o povo entrou no museu”, um lugar onde, em geral, só se podia entrar com convite, terno e gravata.¹⁰⁴ Na opinião do crítico Guy Brett, com os parangolés, Oiticica “arquitetou um encontro entre o povo da mangueira, artistas, músicos, e escritores cariocas – um encontro mediado pelos corpos dançantes.”¹⁰⁵

A fotografia de 1965 (ver fig.10) retrata um momento em que artista e público, intelectuais e artistas populares do samba, confundem-se num clima de descontração e festa. Após serem expulsos do interior da galeria permaneceram do lado de fora abrigados pela arquitetura modernista do Museu projetado por Afonso Reidy, reconhecível pelas “colunas” em “V”.

A exposição *Opinião 65* foi considerada a primeira manifestação coletiva nas artes plásticas depois do golpe de 64. Ela associou seu nome ao do *Show Opinião*, espetáculo de música e teatro, realizado no Rio de Janeiro em dezembro do ano anterior, cuja intenção mais saliente era de uma mobilização do povo pela via cultural: opinar e dar a possibilidade de opinião sobre a situação presente e futura do Brasil. *Opinião 65* tornou-se um marco nas artes plásticas por evidenciar atitudes coletivas que esboçavam um “reencontro” com a situação político-cultural do país que marcavam os rumos da arte brasileira naquele momento.¹⁰⁶

A atitude de convidar os sambistas da Mangueira para a exposição, de usar materiais baratos na confecção das capas e estandartes (como os panos coloridos que lembram adereços carnavalescos), bem como de incluir o ritmo do samba na realização do *Parangolé*, poderia ter sido interpretada naquele contexto como uma resposta à questão levantada por Ferreira Gullar no livro *Cultura Posta em Questão* de 1964, onde este abdicava de sua produção artística de

¹⁰⁴ GERCHMAN, Rubens. Em depoimento à equipe da Galeria de Arte Banerj por ocasião da exposição Opinião 65: ontem, hoje. Rio de Janeiro Galeria Banerj, 1985. Apud. LOPES, Fernanda. *A Experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009, p.51.

¹⁰⁵ BRETT, G. 2005. Op.cit., p.25.

¹⁰⁶ Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.32. Sobre esse momento Aracy Amaral explica que “Depois do golpe de 64, com a dissolução dos CPCs (centros populares de cultura), muitos de seus integrantes formaram o Grupo Opinião, que teria em 1965, enorme êxito com seu espetáculo [show Opinião] no Rio de Janeiro e São Paulo.” Cf.: AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987, p.330.

acento vanguardista, ou seja, mais voltada às inovações formais e questionamentos autônomos; para dedicar-se a um projeto político de arte engajada, cujo um dos principais objetivos era “levar arte ao povo” visando uma politização das camadas mais populares através de uma espécie de “ponte” entre a cultura erudita e a popular. Porém, segundo o pesquisador Michael Asbury, ultrapassando o dilema defendido por Gullar (entre ser ético ou vanguardista), o deslocamento efetuado por Oiticica com *Parangolé*, não almejava, ao menos conscientemente, fazer “ponte” alguma. Se ele usou elementos da cultura popular era porque “esta o atraía como indivíduo” no seu exercício de “desintelectualização”.¹⁰⁷

A desintelectualização para Oiticica não tinha nada a ver com a aplicação de métodos simplificadores para a exposição de uma teoria complexa, para a popularização de um conteúdo. A seu ver, era preciso desintelectualizar-se para aceitar que os sentidos da proposta artística, mesmo se intelectualizados em sua origem, seriam apreendidos por intuição, através da participação coletiva e livre de cada indivíduo: “em geral os que nada entendem no sentido intelectual são os que mais assimilam no sentido real. (...) é necessário apenas uma introdução gradativa na obra, uma iniciação; o resto qualquer pessoa possui: intuição”¹⁰⁸, argumentava Oiticica.

A necessidade de um maior improviso, que esse artista detectava desde os *Núcleos*, encontrava na proposta do *Parangolé* um ambiente propício para desenvolver-se.

A palavra *Parangolé* como título de uma “obra de arte” soa ainda muito enigmática e seu significado primeiro é controverso, sendo apontada por Waly Salomão, poeta amigo de Oiticica, como uma gíria carioca popular nos idos de 1960.¹⁰⁹ Ela teria sido apropriada pelo artista por meio de uma construção espontânea armada por um morador de rua, com a qual deparou-se por acaso, durante um passeio de ônibus por uma das ruas do centro do Rio de Janeiro:

¹⁰⁷ ASBURY, Michael. "O Hélio não tinha Ginga." in: Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. Paula Braga(org.), edição especial da *Revista do Fórum Permanente*. Martin Grossmann (ed.). Disponível em <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho> Acesso em novembro 2008.

¹⁰⁸ OITICICA, Hélio. *Entrevista para a revista "A Cigarra"* [atribuído]. 20/06/1966. PHO 0246/66, p.01.

¹⁰⁹ Segundo o poeta Waly Salomão a expressão “*Qual é o Parangolé?*” era muito usada no Rio de Janeiro, e significava, entre outros sentidos mais secretos, *o que é que há?*, *o que está rolando?*, *qual é a parada?*, ou *como vão as coisas?*”. SALOMÃO, Waly. Apud. BRETT, G. 2005, p.69

Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra ‘Parangolé’. Aí eu disse: é essa a palavra!¹¹⁰

O artista conta que retornou no dia seguinte ao local para rever a tal construção, porém ela já havia desaparecido. A palavra escolhida para ser título não de um objeto de arte, mas de um programa artístico que se concentraria no “ambiental”, sugere a aproximação de Oiticica à sensibilidade efêmera e espontânea da arte popular anônima das ruas, carregando uma espécie de homenagem à pessoa comum que, em meio às adversidades, fazia-se artista.¹¹¹ Mas cabe aqui ressaltar que a cultura popular entra na poética artista não como uma imagem preestabelecida, folclorizada e simplista, mas por conter um tipo de chave participativa. A aproximação de Oiticica a manifestações ligadas à cultura popular (como o samba, a arquitetura das favelas, o improviso no uso de materiais) se dá pela identificação nessas de um modo de ação que se desenvolve essencialmente na experiência cotidiana. Nela as pessoas interagem com toda a informação que circula, seja esta “erudita” ou “ordinária”, interpretando, apreendendo e inventando com tudo o que está ao seu alcance.

Celso Favaretto chamou a atenção para o fato de que era sempre de maneira crítica que Oiticica relacionava-se com as manifestações populares. No texto *A dança na minha experiência*, por exemplo, Oiticica explicava que o ritmo e o samba entravam em sua poética como exercício de desinibição intelectual, na busca de uma expressão mais espontânea em detrimento de sua excessiva intelectualização.¹¹² O artista quis incorporar o lema do samba “quanto mais livre a

¹¹⁰ Trecho retirado da entrevista de HO a Jorge Guinle Filho. Apud. FAVARETTO, C. Op.cit., p.117.

¹¹¹ O crítico Guy Brett interpretou as obras de Oiticica, sobretudo aquelas a partir do *Programa Ambiental* (1964), sob a idéia de que haveria nelas um encontro entre a “tradição culta” e a “sensibilidade popular” – sensibilidade em um sentido mais amplo do que se entende como cultura popular ou folclore: como “algo percebido na vida social brasileira e geralmente expresso pelas estratégias de sobrevivência de uma experiência cultural moldada pela necessidade e por violentos contrastes”. É nesse sentido que se emprega aqui esta palavra. Cf: BRETT, Guy. 2005. Op.cit.,p.62.

¹¹² De 1964 até 1968 Oiticica participou como passista da Mangueira, na “Ala vê se entende”.

improvisação melhor”¹¹³ na estrutura do *Parangolé*, por meio do corpo daquele que se dispusesse a participar da experiência. Porém a improvisação livre vinha sempre em contraponto, pois, se Oiticica afastava-se de concepções artísticas demasiadamente projetadas e racionalistas, ele também não se entregaria totalmente aos devaneios, sendo que suas propostas requeriam tanto “a disponibilidade criadora (pela participação, pelo improviso), o processo, o inacabamento e a indeterminação”, quanto “processos rigorosos de composição, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão”.¹¹⁴

Através de sua experiência com a dança, o samba especificamente, o qual considerava “dança dionisíaca”, Oiticica opera uma ressignificação na forma como vinha trabalhando a participação do público. A capa-parangolé cumpriria três ciclos: “o participante assiste a outro que a veste, depois ele mesmo a veste e desvenda a estrutura-cor da mesma, e por fim participa de um vestir-assistir coletivo.”¹¹⁵ O diálogo não se daria então entre artista e público por meio do objeto, mas na relação entre os participantes no momento em que usam o objeto, expressando algo ao mesmo tempo individual e coletivo.

Para Oiticica o “ambiental” era a “reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”.¹¹⁶ Para ele, *Parangolé* seria o exemplo mais completo de seu conceito de ambientação. A questão do “ambiental” dentro do programa de Oiticica reforçava a abertura à interpenetração de linguagens diversas: “porque nessas obras, foi-me dada a oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra (...)”.¹¹⁷

Oiticica explicava que a estrutura (capa, tenda, estandarte) seria ao mesmo tempo “obra acabada” e “obra aberta ao ambiente”, uma vez que existiria para propor “um desvendamento desse ambiente no seu contexto mais imediato, ou seja, ocupado pela ação do corpo, ou

¹¹³ OITICICA, Hélio. *A Dança na minha experiência*. 12/11/1965. PHO 0120/65.p.1.

¹¹⁴ FAVARETTO, C. 2000. Op. Cit., p.125.

¹¹⁵ Fala de Hélio Oiticica citada por Esther Emílio Carlos no artigo “Parangolé” da coluna “Atelier” do periódico *Diário de Notícias*, publicado em 10/08/1965. (Página consultada no acervo de recortes do Centro de Documentação do MAM-RJ.)

¹¹⁶ OITICICA, Hélio. *Posição e Programa*. 01/07/1966, PHO 0253/66, p.1.

¹¹⁷ Id., *Ibid.*, p.3.

corporal”¹¹⁸. Sendo assim, a participação poderia desenvolver-se em experiências que envolvessem “desde o ‘dado’ já pronto; os ‘estares’ que estruturam como que arquitetonicamente os caminhos ou espaços a percorrer, aos ‘dados transformáveis’ que exigiriam uma participação inventiva qualquer do espectador (ou vestir e desdobrar, ou dançar), até os ‘dados para fazer’, isto é, dar o material virgem para cada um construir ou fazer o que quiser.”¹¹⁹ A questão do “ambiental” põe em evidência na trajetória de Oiticica seu encaminhamento para propostas artísticas cada vez mais abertas às contingências do acaso e da participação. Em situações de jogos óticos, ou de manipulação de partes de uma estrutura pré-definida a manifestação do acaso segue dentro de um horizonte provável, restando ao imponderável à percepção daquele que participa. Na abertura ao ambiental Oiticica amplia a possibilidade de elementos que poderiam atuar durante a participação, torna-se o acaso um momento fortuito, mas imprevisível.

Em meados de 1960, com a chegada ao *Parangolé*, Oiticica redefiniu os papéis de “artista” e “espectador”. Percebendo a posição do artista “não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador”¹²⁰, passou a considerar-se um “propositor”. Do mesmo modo, percebendo que a palavra “espectador” tornara-se inadequada para designar seu público, passou a chamá-lo “participador”. Essas providências seriam a base do que designou como Programa Ambiental.

¹¹⁸ OITICICA, Hélio. *Anotação para desenvolver*. 24/10/1966. PHO 0192/66 - 6/9. p.06.

¹¹⁹ Idem. *A Dança na minha experiência*. Op.cit., p.05.

¹²⁰ OITICICA, Hélio. *Posição e Programa*. 01/07/1966, PHO 0253/66, p.1.

Capítulo 2

“Deixar de ser Espectador para ser Participador”

*...às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo.*¹²¹

Hélio Oiticica

*A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador.*¹²²

Lygia Clark

¹²¹ Carta de Hélio para Lygia. Rio de Janeiro, 08/11/1968.

¹²² Carta de Lygia para Hélio. Paris, 14/11/1968.

O contexto brasileiro da década de 60 foi profundamente marcado por um “imaginário da revolução”¹²³ que direcionou os rumos da produção artística em sentido político e acalorou os debates acerca da possibilidade de uma vanguarda artística no Brasil. Segundo Aracy Amaral, no momento político brasileiro compreendido entre a posse de Jânio Quadros a presidência da república, em 1961, até 1964, quando se inicia o governo do regime militar, tornou-se evidente no campo da produção cultural um apelo à “participação” dos intelectuais e artistas na construção de uma nova sociedade. Essa participação definia-se nos termos do engajamento político, sob o risco do artista/ intelectual ser considerado alienado. No período de 1964 a 1968, sendo violentamente reprimidas pelo regime ditatorial qualquer manifestação pública de oposição, o campo da produção cultural tornou-se alternativo para demonstrações de inconformismo e tentativas de desmistificação política. Nesse momento, colocava-se novamente em foco a questão do papel social da arte e do artista, bem como a fé nos seus poderes revolucionários.¹²⁴

Vimos no capítulo anterior que a figura do espectador vinha mudando de papel dentro de algumas propostas que deram visibilidade a situação “espectador-participador”. Neste capítulo vamos observar que na segunda metade da década de 1960 o apelo à participação do espectador na arte é posto em questão, ganhando visibilidade por suas ambivalências. Identificamos que uma das justificativas apresentadas por aqueles artistas que buscaram desenvolver o problema da participação do espectador foi o potencial deste em romper com a passividade e a complacência do público diante do objeto artístico, ou seja, incentivar a transformação de espectadores em protagonistas. Dessa forma, sobretudo no período de 1965 a 1968, a posta em questão da problemática espectador-participador adquire no Brasil um tom de resistência à repressão política do período. A hipótese é que o contexto ditatorial vivido ao estabelecer um contraponto às experiências artísticas com a participação do público aguçou o lado ético da questão, havendo por parte daqueles que a discutiram uma ênfase no “sentido” da participação, em detrimento das “formas” de participação.

¹²³ FAVARETTO, Celso "Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica" in: BRAGA, P.(org). versão online. Op.cit.,S/p.

¹²⁴ AMARAL, Aracy. “Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria”. In: Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987, p. 315.

2.1 Nova Objetividade Brasileira

“Nova objetividade” foi um termo sugerido por Hélio Oiticica em 1966 para identificar a situação da vanguarda brasileira no contexto de movimentos internacionais como a *Pop Art*, *Op Art*, *Minimal Art*, Novo Realismo (francês), caracterizando-a pela busca de “novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais, o que se poderiam chamar ‘objetos’.”¹²⁵ Nova objetividade designava também um novo direcionamento do “olhar”, do artista e do público, para os fatos do cotidiano, dissipando as dualidades construídas entre experimentação artística e participação. Celso Favaretto observou que o termo também abrangia “uma gama muito elástica de atitudes e experiências; nova figuração, objetos, ambientes, acontecimentos, que muitas vezes [traduziam] elementos *pop*, *op*, surrealistas e dadaístas.”¹²⁶

Nova Objetividade Brasileira (NOB) foi também o nome dado à exposição coletiva realizada entre os dias 6 e 30 de abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que reuniu um grupo bastante heterogêneo de artistas como: Aloísio Carvão, Alberto Aliberti, Anna Maiolino, Avatar Moraes, Antônio Dias, Carlos Vergara, Eduardo Lins Clark, Carlos Zílio, Gastão Manoel Henrique, Ferreira Gullar, Flávio Império, Glauco Rodrigues, Geraldo de Barros, Juvenal Hahne Junior, Hans Haudenschild, Hélio Oiticica, Luís G. Rocha Leite, Lígia Pape, Marcelo Nitsche, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Lygia Clark, Maurício Nogueira Lima, Roberta Oiticica, Raimundo Colares, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Nelson Leirner, Roberto Amaro Lanari, Rubens Gerchman, Samuel Szpigel, Sami Mattar, Sérgio Ferro, Solange Escosteguy, Tereza Simões, Vera Ilce, Ivan Serpa, Walter Smetack e Waldemar Cordeiro. O certame trazia ainda como artistas convidados: Franz Weissman, Amilcar de Castro, Antônio Carlos Fontoura, Fernando Goldgaber, Arnaldo Jabour, David Usurpator e Pedro Morais.¹²⁷

Hélio Oiticica, que participou da exposição também como idealizador e teórico, valorizou a heterogeneidade desse grupo, destacando que a “nova objetividade brasileira” não se tratava de um movimento artístico, mas de um “estado da arte” em que podiam ser apreendidos pontos de convergência, preocupações em comum. A lista

¹²⁵ OITICICA, Hélio. *Situação da Vanguarda no Brasil. Propostas 66*. Novembro de 1966. PHO 0248/66, p.1.

¹²⁶ FAVARETTO, C.2000 Op.Cit., p.152.

¹²⁷ Listagem que consta no Catálogo da Exposição Nova Objetividade Brasileira, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967. s/p

de preocupações foi apresentada ao público num texto chamado “Esquema Geral da Nova Objetividade” que compõe o catálogo dessa exposição e seguia enumerado da seguinte forma: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência ao objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) participação do espectador; 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos”; 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.¹²⁸

O item de número três, dedicado a “participação do espectador”, dizia o seguinte:

Há duas maneiras bem definidas de participação do espectador: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam uma participação fundamental, total, não-fractionada, significativa, envolvendo os dois processos, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde proposições “lúdicas” à do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra objeto”, ou às de obras “narrativas” e das de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. (...) o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é, pois uma obra aberta.(...) Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua obra(...).¹²⁹

Este pequeno trecho agrupou uma série de possibilidades com relação à participação do espectador, algumas das quais foram apresentadas no primeiro capítulo dessa dissertação. Aqui a afirmação

¹²⁸ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: Catálogo NOB, 1967. Este texto também foi consultado na versão digitalizada do PHO.

¹²⁹ Id. ibid., p.10. (sublinhado por mim).

de uma busca por “um modo objetivo de participação” seja em propostas mais ligadas ao “sensorial-corporal”, seja por aquelas que se colocaram apenas no âmbito do “semântico” aponta a pretensão do artista de que a abertura dada à participação, bem como o gesto efetivo daquele que se sujeitava a participar, pudesse criar relacionamentos que ultrapassassem a mera solução de problemas artísticos. Um modo objetivo era não tomar a participação como mecanismo em que o público faz parte, mas permanece alheio às decisões.

Para Oiticica este item da participação relacionava-se diretamente com o item sobre a “tendência ao objeto” por estar vinculado àquelas experiências do grupo neoconcreto caracterizadas na “Teoria do Não-Objeto”, sobretudo ao *Bicho* de Lygia Clark. Mas também porque Oiticica considerava o objeto, a “estrutura palpável”, como algo fundamentalmente aberto sendo importante em sua poética para “propor, não uma ‘visão’ para um mundo”, mas a construção do mundo sentido ou desejado por cada participante.¹³⁰ A participação entendida dessa forma já remetia também ao item 4, sobre a “tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos”; cujo ponto central conciliava algumas idéias de Ferreira Gullar sobre uma arte participante. O “Esquema” destacava a orientação de que,

não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação etc.¹³¹

O comprometimento político da vanguarda artística que se afirma na *Nova Objetividade*, ainda que com sérias diferenças às ações da “militância”, como assinalou Heloisa Buarque de Hollanda¹³², crê também (ou ainda), no alcance revolucionário da experiência artística. No item 4 do *Esquema* conforme a citação acima, Oiticica entende a possibilidade de relacionamento entre a mudança do papel do público

¹³⁰ OITICICA, Hélio. *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*. 01/12/1968. PHO 0160/68.

¹³¹ Idem. “Esquema Geral da Nova Objetividade”.op.,cit.

¹³² HOLLANDA, H.B. Op.Cit., p. 37.

dentro da instituição artística, de espectador para participante, e a recolocação dos indivíduos como sujeitos da história.

O item 5 que falava sobre uma “tendência a arte coletiva” também estava, segundo Oiticica, intimamente ligado à participação do espectador, disseminada em “experiências e tentativas esparsas desde o grupo neoconcreto (*Parangolés, Caminhando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy)”, que teriam chegado a isso pesquisando no enorme acervo brasileiro de “manifestações populares organizadas” como “escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras, ‘arte das ruas’ ou anti-arte surgida do acaso.”¹³³ Isso porque, a seu ver, nessas manifestações ficava evidente a riqueza expressiva e a abertura das proposições à uma “participação total”, nas formas, no ritmo, na cor, na dança no prazer, etc., sendo que “o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem”,¹³⁴ bem condizente com uma arte coletiva.

O “ressurgimento do problema da antiarte”, o último item tratado no *Esquema*, também engendrava a participação na definição de seus termos, pois o conceito de antiarte aceito por Oiticica implicava não apenas na desconstrução e crítica da “obra de arte”, mas em “criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proposicionista’, ou ‘empresário’, ou mesmo ‘educador’” procurando pensar “quais as proposições e medidas a que se [deveria] recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas.”¹³⁵

A “nova objetividade” apontada por Oiticica, seria “um estado criador geral”, enraizado e latente na população brasileira que, identificado com o conceito de “antropofagia”¹³⁶, definia-se como “arma criativa” capaz de devolver como invenção válida todas as informações e influências recebidas.¹³⁷

¹³³ “Esquema Geral da Nova Objetividade”. op., cit.

¹³⁴ OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. PHO 0320/67, p.06.

¹³⁵ “Esquema Geral da Nova Objetividade”, Op.Cit.

¹³⁶ “Em Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade introduz o tema da relação com o outro, o estrangeiro, na perspectiva do colonizado, posicionando-se de antemão “contra todas as catequeses” e pela valorização do “instinto caraíba”, que assume o espírito vingativo e nos leva a comer os exploradores. Em oposição à moral católica aqui implantada pelos catecismos, Oswald recomenda que assumamos a felicidade que já havíamos descoberto antes de os portugueses aqui chegarem.” Cf: COELHO, F.O e NAVES, S.C. “Fontes e leituras do Tropicalismo (introdução).” In: BASUALDO, C. (org.). 2007, p.200.

¹³⁷ “Esquema Geral da Nova Objetividade”, op., cit.

2.2 Tropicália

A idéia da antropofagia perpassou um dos trabalhos mais comentados do artista Hélio Oiticica – o ambiente *Tropicália* –, que foi apresentado na exposição *Nova Objetividade Brasileira* (NOB). As descrições de *Tropicália* falam de uma espécie de labirinto formado por dois pequenos penetráveis armados em ripas de madeira cujas paredes eram forradas com tecidos coloridos (verde, vermelho, estampado floral, preto, translúcido) nos quais se podia caminhar por dentro, e ao redor, interagindo durante o percurso com elementos sensoriais e referenciais dispostos pelo artista no ambiente: “tinha capim cheiroso, tinha umas palhas que você mexia nelas, depois você entrava numa parte escura e o chão era de areia”, ao entrar no vão escurecido chegava-se ao fim da caminhada onde em frente a uma cadeira, reinava um aparelho de televisão ligado. Na parte de fora “tinha uma espécie de jardim que tinha arara, parecia uma espécie de chácara”.¹³⁸

A configuração de *Tropicália* assemelhava-se em alguns aspectos à maquete do *Projeto Cães de Caça*: seus penetráveis não tinham teto, o chão (o “pisar”) era importante sendo enfatizado por elementos táteis de diferentes texturas, areia, pedra, tapete, assoalho; em *Tropicália* o foco de interesse deslocava-se da cor, da percepção do seu ritmo cromático, que seria o ponto alto de *Cães de Caça*, para a questão da imagem, ou seja, da construção/desconstrução de uma “imagem Brasil”. Além disso, *Tropicália* não teve maquete, somente “planos para construção”, sua montagem aparentava certa precariedade que foi comparada à arquitetura das favelas: “lembram muito caminhadas pelo morro(...). O ambiente é propositadamente anti-tecnológico, talvez até não-moderno nesse sentido: quero fazer o homem voltar à terra”, explicava Oiticica.¹³⁹

¹³⁸ OITICICA, Hélio. Entrevista à FUNARTE, 1977. Apud, ZILIO, C. Op.cit., p.29.

¹³⁹ OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. PHO 0320/67, p.02.



Figura 11 - Tropicália, 1967 - NOB

Tropicália, que inclusive foi interpretada como “um duplo mítico de Brasília”¹⁴⁰, estava ligada ao não-projetado, “à descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (...) e principalmente das construções espontâneas, anônimas nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc”¹⁴¹, direção que o *Parangolé* de 1964 já prenunciara dentro da trajetória de Oiticica. O ambiente não-tecnológico escondia, porém,

¹⁴⁰ Segundo Carlos Basualdo, Luciano Figueiredo (artista plástico e diretor do Centro de Arte Hélio Oiticica) sugeriu que a gênese do termo “tropicália” estaria intimamente ligada ao termo “Brasília” nome escolhido para a capital do Brasil inaugurada em 1960. CF: BASUALDO, C. Op.Cit.p.18.

¹⁴¹ OITICICA, Hélio. *Tropicália*. 04/03/1968. PHO 0128/68, p.01.

algumas surpresas, como um receptor de televisão, ao qual o participante seria confrontado no final do percurso.

Um letreiro pintado na entrada do primeiro penetrável advertia: “A pureza é um mito”. Esta frase interagiu com a montagem das “imagens óbvias”, esquematizadas, do país tropical e indicava a “rejeição de uma identidade nacional forjada de modo linear, sem levar em conta a realidade do cenário cultural brasileiro, diferenciado e em constante mutação.”¹⁴² Em sua configuração heterogênea, *Tropicália* insinuava-se como uma espécie de chácara/favela (rural/marginal), de estrutura precária, orgânica e labiríntica, que contrastava, com próprio museu de arte moderna, de arquitetura funcional, que a abrigava por ocasião da exposição e com o centro da cidade do Rio de Janeiro (urbano), onde o MAM localiza-se. Seu âmagô abrigava um aparelho de TV, a grande fábrica de imagens do século XX.

Oiticica prescreveu para o penetrável que chamaria de “Imagético” uma dinâmica entre a produção de imagens e seu consumo, pois percebeu o problema “da absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética do nosso mundo.”¹⁴³

o espectador é convidado ao labirinto, e penetra por estruturas sensoriais definidas e precisas: pisa em sacos de areia, areia, pedras de brita, até chegar ao núcleo pisando num capacho grosso – no seu caminho pendem estruturas (...) sensoriais (...) lúdicas: há aqui uma tentativa de recriar o sentido de imagem, de exercitar o poder imagético de cada um que aqui penetre. Esse exercício de imagem chega ao seu auge ao se defrontar com o receptor de TV, ligado, e ao sentar-se, as imagens como que fluem do receptor para o seu colo – há a revelação aqui de que o processo imagético da televisão é de uma riqueza impressionante (incluindo aí o sonoro que é também imagem é claro, havendo pois uma “totalidade imagética”, ao alcance da mão, “táctil”, ao seu modo).¹⁴⁴

Oiticica estaria sugerindo aqui uma dupla operação de formação de imagens que seria realizada simultaneamente (e num mesmo nível de

¹⁴² COELHO, F. O e NAVES, S. C. “Fontes e leituras do Tropicalismo (introdução)”. In: BASUALDO, C. Op.cit.p.200.

¹⁴³ OITICICA, H. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Op.cit, p.02.

¹⁴⁴ Idem. *Tropicália* (planos para a construção) 16/04/1967. PHO 0321/67, p.02.

complexidade) tanto pelo participante que penetrava o recinto identificando e processando as imagens do acervo ambiental através de diversos “canais” como o visual, o tátil, o olfativo, o sonoro; quanto pela TV, cuja produção devorava toda e qualquer imagem a seu favor, subvertendo tudo num processo que usa não só o visual (porque supõe o háptico), mas também o “áudio”, construindo uma imagem total.

Porém, em texto de 1968, Oiticica parece pôr em dúvida o potencial imagético do participante frente à TV, sugerindo que, no confronto com o aparelho, era o participante que terminava devorado:

Ao entrar no penetrável principal, depois de passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás, esse penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado, é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira.¹⁴⁵

Se Gullar já havia alertado para o caráter voraz da televisão¹⁴⁶, Oiticica parece objetivá-la como máquina esfomeada, deglutidora, que devora também o participante. O artista entende que quando o procedimento imagético da TV é mais ativo que o criar sensorial dos participantes, ou seja, quando esse resiste ao processo antropofágico proposto, a imagem-Brasil acabada (representação que quer dar-se à mediação) permanece. Mas o que Oiticica buscava era justamente o contrário: estilhaçar qualquer representação, violar qualquer imagem que viesse antes da vivência, acabar com os significados fixos: “Considero isto como um exercício experimental da imagem, a tomada de consciência, pela experiência de cada um que penetre aí, de que o mundo é uma coisa global, uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos”¹⁴⁷, explicava o artista.

¹⁴⁵ Idem. *Tropicália*. 04/03/1968. PHO 0128/68, p.02.

¹⁴⁶ Para Gullar a TV carregava o exemplo típico do “caráter voraz dos meios de comunicação de massa” uma vez que lançava mão de tudo o que pudesse despertar o interesse do grande público, dando visibilidade “não apenas ao famoso jogador de futebol como também ao artista maldito”. CF: GULLAR, Ferreira. “Problemas Estéticos na Sociedade de massas”. In: *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 119

¹⁴⁷ OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Op.cit.,p.03.

Nos seus primeiros depoimentos após a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Oiticica revelou-se muito irritado com algumas apropriações de sua proposta, bem como do termo “tropicália”, para designar tudo o que se relacionasse com símbolos de tropicalidade explicando que: “Tropicália era exatamente para acabar com isso. (...) sob esse ponto de vista era a imagem óbvia, era o óbvio ululante... foi exatamente o oposto que foi feito, todo mundo passou a pintar palmeiras e a fazer cenários de palmeiras e botar araras em tudo (...)”¹⁴⁸ Demonstrando-se um tanto chateado com esse desdobramento o artista desabafou em um de seus escritos:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. (...) muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem(...).¹⁴⁹

Ao que tudo indica, após entrar em contato com o grupo de cantores e compositores baianos liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, Oiticica revisaria sua posição, aceitando a ambivalência do fator “consumo”. Como observou o crítico Carlos Basualdo, o relacionamento de Oiticica com o tropicalismo “se deu entre o horror e a maravilha”, ora afastando-se, ora filiando-se. Oiticica, num primeiro momento, rejeitou violentamente a “ênfase que os meios de comunicação inevitavelmente punham no aspecto puramente representacional do tropicalismo”, pois pressupunha em seu projeto que a dimensão icônica, imagética, deveria ficar subordinada à experiência, ao “elemento vivencial direto” do público no percurso pelos penetráveis. Sendo assim “uma versão de Tropicália reduzida a um êxtase confuso de imagens banais não poderia senão atormentá-lo. E, no entanto, seu projeto havia sido uma experiência indissociável de sua potência como imagem.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Hélio Oiticica, entrevista a FUNARTE, 1977. Apud ZILIO, C. op.cit., p.31.

¹⁴⁹ OITICICA, Hélio. *Tropicália*. 04/03/1968. Op.,cit., p.3. (sublinhado por mim)

¹⁵⁰ BASUALDO, C. Op.cit.p.21.

O conceito de *Tropicália*, que se estendeu para além do campo das artes plásticas, foi apropriado para ser título de uma canção de Caetano Veloso (que na época não conhecia Oiticica, mas ouvira falar de sua obra), e acabou por transformar-se em um “nome-monumento”¹⁵¹, destinado menos a designar “uma forma plástica ou musical definida que um projeto cultural coletivo”.¹⁵² Para o grupo de músicos baianos “tropicalistas” estava incluído desde o começo naquele projeto a aceitação do consumo como um dos elementos da produção cultural sugerindo “explorar a ambivalência desse elemento”. Esse teria sido o posicionamento mais polêmico e mais revolucionário dos tropicalistas usado “como modo de enfrentar e dissolver as dualidades erigidas como oposições: participação/alienação, nacional/internacional, popular/comercial, etc.”.¹⁵³

Segundo Celso Favaretto, “a desmistificação das relações entre criação e mercantilização destoava do enfoque parcial das posições que, à esquerda e à direita, condenavam o envolvimento comercial da arte. O aspecto comercial, assim como a integração das técnicas modernas, era visto ora como submissão à lógica do consumo, ora como absorção de modas.”¹⁵⁴ Como assinalou Gonzalo Aguilar, o Tropicalismo foi um movimento musical, um comportamento e mais ainda, uma moda: “Ao observar o tropicalismo com os olhos da moda, a complexidade de suas práticas se revela com a ambigüidade e a violência simbólica que são duas de suas características. O tropicalismo foi entre outras coisas uma moda, (...) pôs a moda em tensão com a arte e a cultura”.¹⁵⁵

Na iminência de ser devorados pela imagem “Caetano e Gil pularam logo para dentro da TV, devorando suas imagens, mas virando também imagens devoradoras.”¹⁵⁶ Oiticica, a princípio hesitou, mas acabou por aceitar que, em última instância, se a proposta influísse no comportamento dos indivíduos não teria como ser diluída.

No texto *Brasil Diarréia* de 1970, Oiticica perguntava: “Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva?” e respondia: “Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, extra – mais certo é sem dúvida, consumir o consumo como parte dessa

¹⁵¹ Id. *ibid.*, p.19.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ FAVARETTO, C. 2000. *Op. cit.*, p.150.

¹⁵⁴ Id. *ibid.*, p.151.

¹⁵⁵ AGUILAR, G. *Op. Cit.*, p.145.

¹⁵⁶ VIANNA, Hermano. “Políticas da Tropicália”. In: BASUALDO, C. *Op. Cit.* p.139.

linguagem.”¹⁵⁷ Consumir o consumo era também assumir a abertura de *Tropicália*, pois sua estrutura aberta foi o que permitiu que se transformasse em “um adjetivo, uma moda, cobrindo as áreas mais superficiais, mas também a reflexão mais profunda em nosso contexto.”¹⁵⁸

Se a “imagem Brasil” e o “mito da tropicalidade” continham elementos que eram de fácil absorção e consumo, esses também comportavam sementes transgressoras: “a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade.”¹⁵⁹ Hélio Oiticica passou a confiar que a idéia de um inconformismo estético, intelectual, social, existencial que germinava das estruturas abertas de *Tropicália* de qualquer forma expandiria energias.

2.3 Participação em questão

Segundo o historiador Paulo Reis, a maioria das obras expostas na *Nova Objetividade Brasileira* tratou de uma maneira ou de outra a questão da participação do espectador, mas em sua opinião, duas em especial abordaram criticamente este item: *Adoração* de Nelson Leirner e *Altar* de Rubens Gerchman.

Adoração

O trabalho de Nelson Leirner *Adoração* tratou a questão da participação de maneira ambígua. Leirner levou para NOB o tema da indústria fonográfica, explorando a imagem do cantor e compositor Roberto Carlos.

¹⁵⁷ OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*. 1970. PHO 0328/70, p 02. No texto o artista discute com uma classe de intelectuais que insistiam em produções que revelassem um “caráter cultural” brasileiro, original, purista, Oiticica fala: “A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser *construir* tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda.” (p.3).

¹⁵⁸ OITICICA, H. “Tropicália: a nova imagem.” Texto escrito em 1969. In: BASUALDO, C. Op.Cit., pp.310-312.

¹⁵⁹ OITICICA, H. *Tropicália*. 04/03/1968. Op.cit., p.4.

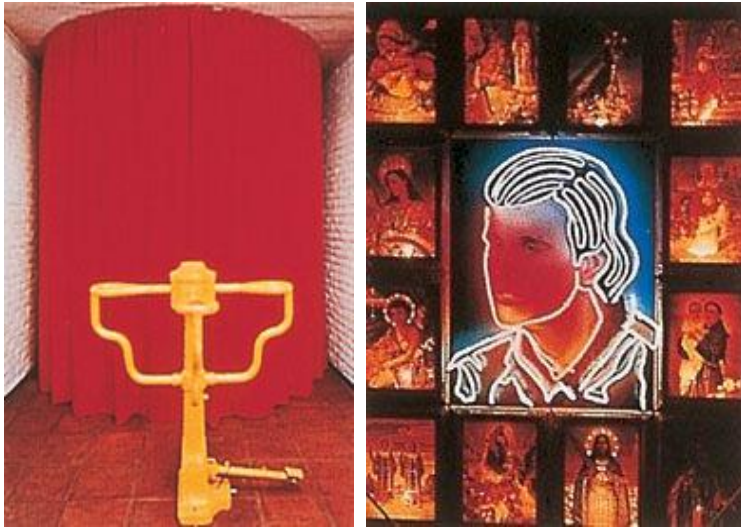


Figura 12 - Adoração, 1967 - Nelson Leirner

Os elementos do conjunto da obra cruzavam referências religiosas e aspectos mercadológicos da cultura: uma catraca, cortinas vermelhas, um altar (ou palco) onde era exibido um quadro, cuja figura principal era a do cantor Roberto Carlos. A dinâmica do objeto na exposição foi descrita da seguinte forma: para acessar o altar (ou palco) onde o ídolo (ou a “obra”) seria cultuado, o público tinha que girar uma catraca, caminhar até as cortinas vermelhas e atravessá-las. Dentro do cortinado encontrava-se a imagem de Roberto Carlos coroado em néon azul¹⁶⁰, irradiante como uma auréola. A figura de Roberto Carlos, emoldurada no altar, era rodeada por imagens de “outros” santos populares. O “ídolo” (cantor/imagem religiosa) no altar (palco) atraía os devotos (fãs/espectadores) pelos olhos. Ali seria cultuada a imagem do artista, em detrimento de sua produção musical numa espécie de “milagre”. Por analogia, voltando esse questionamento também para o âmbito das artes plásticas, Leirner evidenciava a existência de um procedimento institucionalizado que, com catracas e espaços sacralizados, em muitos casos, operava “milagres” semelhantes, conferindo singularidade a um objeto dentre tantos; definindo quem era, ou não, artista.

¹⁶⁰ Com base nas descrições feitas pelos autores Fernanda Lopes e Paulo Reis.

O tema abordado por Leirner dá uma idéia dos problemas que naquele momento estavam sendo discutidos no âmbito das artes plásticas, mas que há algum tempo já eram sentidos no ramo da música brasileira: o relacionamento do artista com a difusão em massa e com o setor voltado para o mercado consumidor amplo.

Para o crítico de artes Frederico Moraes, a emergência de uma cultura de massa no Brasil colocava a produção artística diante de uma série de desafios e dilemas:

A abordagem de alguns temas da cultura de massa significa um reconhecimento tácito da sua existência, ou, pelo contrário, revela o desespero do artista que se sente alienado, marginalizado ou incapaz de alcançar a mesma comunicabilidade do ídolo de massa? Ou a reação de quem vê seu modo de expressão – deslocado por outros como a TV e o cinema, julgados mais eficientes? Qual é, portanto, a atitude do artista plástico? É de apoio ou de denúncia? Simples constatação ou contestação?¹⁶¹

Para Frederico Moraes era visível que a obra de arte no contexto da sociedade brasileira da década de 60 tinha mudado, porém, a seu ver, a diferença não residia nas suas qualidades intrínsecas, “mas na maneira como a olhamos” – a obra se definia “pela atitude do consumidor”.¹⁶²

Em *Adoração* a postura de Leirner englobava tanto a constatação, quanto a contestação, lembrando inclusive de chamar atenção às atitudes do público. Na interpretação de Fernanda Lopes “a palavra *Adoração* no título evoca, num sentido crítico e irônico, a atitude religiosa de aceitação sem questionamento”, a dinâmica da instalação vinha explicitar a passividade do público “frente ao bombardeio de imagens tornadas divinas através do apelo comercial”.¹⁶³

Na opinião do historiador Paulo Reis *Adoração* no contexto da exposição NOB tornava-se um ponto de inflexão: “Ao trazer o universo subjetivo do espectador, seja a religiosidade ou suas referências culturais (mesmo vindas da indústria cultural), Leirner colocava uma dúvida: quem era aquele homem ou mulher, espectador da obra, qual era

¹⁶¹ MORAIS, Frederico. “O artista e a cultura de massa”. In: *Artes Plásticas: crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. Pp.42-43.

¹⁶² Id., *ibid.*, p.40.

¹⁶³ LOPES, F. 2009. Op.,cit., p. 79.

sua participação efetiva na obra, ou pensando mais amplamente, na sociedade?¹⁶⁴

No mês anterior à abertura da NOB, Leirner já havia lançado questionamentos semelhantes em sua mostra individual intitulada *Não-Exposição*. Essa mostra encerraria as atividades do Grupo Rex – formado em junho de 1966 por artistas de São Paulo –, do qual Leirner foi um dos idealizadores. O Grupo Rex, que mantinha para a divulgação de suas idéias a galeria Rex Gallery&Sons e o jornal Rex Time, uniu seus integrantes em torno de temas como “o questionamento do objeto de arte, sua função, e circulação, assim como o papel do espectador.”¹⁶⁵



Figura 13 - Convite para Exposição "Não-Exposição" de Nelson Leirner, 1967.

No convite acima, os dizeres “PARE... OLHE... ENTRE... PEGUE...” sugerem atitudes que iriam além das de uma “exposição” tradicional e que estariam aludindo justamente a uma “não-exposição” ou *happening*. Dias antes da mostra, através de notas em jornais de ampla circulação, o artista tinha anunciado que todas as obras daquele evento poderiam ser levadas de graça pelos espectadores que participassem.¹⁶⁶ Muitas pessoas se dirigiram até o local e, realmente, as obras poderiam ser levadas por aqueles que conseguissem desprendê-las das paredes ou do chão, onde se encontravam fixadas ou acorrentadas. O

¹⁶⁴ REIS, Paulo R. 2005. Op.cit., p.149.

¹⁶⁵ LOPES, F. Op.cit.p.21. Integravam o Grupo Rex os artistas: Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. O grupo produziu material gráfico, textos e manifestos publicados em 5 edições do jornal “Rex Time” além de terem promovido palestras e exposições realizadas na Rex Gallery&Sons.

¹⁶⁶ Idem, p.160.

público era convidado a participar, mas o artista impunha alguns obstáculos a essa participação numa sutil ironia. Em entrevista, Nelson Leirner lembra que “tudo o que tinha lá dentro eles levaram. Não deixaram nada, nem os obstáculos. Foi uma fúria incrível. E eu esperando que as pessoas viriam comportadamente.(...)”¹⁶⁷

Segundo comentário do artista Wesley Duke Lee, também integrante o Grupo Rex, os acontecimentos de *Não-Exposição* tiveram saldo positivo, tendo em conta o objetivo de “acabar com a passividade do público diante das obras de arte.” Na ocasião Duke Lee ressaltava: “Não é mais possível que as pessoas entrem numa galeria, postem-se na frente de um quadro e fiquem a balançar a cabeça como camelos”.¹⁶⁸

Altar



Figura 14 - Altar, 1967 - Rubens Gerchman.

¹⁶⁷ Entrevista de Nelson Leirner concedida à Fernanda Lopes. Rio de Janeiro, 02/04/2003. Apud. LOPES, F. Op.cit. p.164.

¹⁶⁸ DUKE LEE, Wesley. “Acabou a exposição, acabou a galeria”. *Jornal do Brasil*, 01/03/1967. Apud. LOPES, F. Op.cit. p.167.

O objeto *Altar* de Rubens Gerchman, no contexto da NOB, vinha também confundir o espectador, levantando suspeitas sobre sua efetiva participação na arte. Seu *Altar* era composto por um objeto de madeira pintada, espelhos e almofadas. Seu formato assemelhava-se a de um oratório. No centro desse oratório encontrava-se estampada uma figura humana estilizada, usando óculos escuros, rodeada por raios em forma de listras (um *pop star* ou um santo?). As laterais do nicho onde se encontrava inserida a figura eram revestidas por espelhos. Logo abaixo da figura, o conjunto reservava dois recortes almofadados que, acompanhados da frase “agora dobre os joelhos”, exigia e encorajava a posição ajoelhada.

O *Altar* concebido por Gerchman jogava ironicamente com o impasse de uma “arte de participação” que, mesmo inserindo corporalmente o espectador no desenrolar da experiência, não conseguiria efetivamente uma mudança de papéis dentro da instituição artística. Com relação ao envolvimento do público neste objeto no contexto da exposição NOB, o historiador Paulo Reis fez o seguinte comentário:

Na dúvida sobre seu papel de espectador, ele “participava” do grande objeto do artista, ajoelhava-se nas almofadas coloridas, inclinava suas costas em direção a uma figura recortada, sobre um fundo de raios intensos, e colocava sua cabeça no espaço reservado a ela. E o que ele veria? Nada além do reflexo de sua face, multiplicado pelo jogo de espelhos, embrulhado nos “raios intensos”. A posição ajoelhada, própria para rezar, implorar ou colocar-se numa posição de inferioridade, colocava o espectador numa posição algo ridícula – esperava-se algo que não era dado. A participação tinha como “prêmio” um confronto consigo próprio e sua impotência. (...) Gerchman colocou o espectador “dentro” de seu próprio universo.¹⁶⁹

Este clima de desconforto e incerteza que poderia desencadear-se do contato do participador com o *Altar* reserva as ressonâncias de uma outra experiência artística, engendrada na exposição *PARE*, em 1966. Nela estiveram reunidos os artistas Rubens Gerchman, Antônio Dias, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy, que

¹⁶⁹ REIS, Paulo R. 2005. Op.cit., p.150.

expuseram trabalhos de grandes dimensões, construções voltadas para o espaço, nas quais ficava implícito ou mesmo escancarado o convite à participação. Nesse evento, conforme o depoimento do artista Rubens Gerchman, a galeria teria recebido um público muito curioso e descontraído que se empolgara pela maneira com que os trabalhos iam processando relações entre si num desenrolar que confundia os formatos de “exposição” e *happening*.¹⁷⁰ Em sua fala sobre a exposição *PARE*, Gerchman ressaltou sua preocupação com a participação do público:

(...) por minha iniciativa, pensei em envolver os espectadores. Eu achava que eles estavam numa posição ainda passiva em relação às coisas. Então se começou a criar uma série de ambientes que envolveriam e até mesmo agrediriam os espectadores. Era mais uma forma de conscientizar o espectador em relação à proposta que a gente estava fazendo. Então naquela época, por exemplo, o Vergara fez um furo na parede e botou um cartaz pedindo aos espectadores que olhassem o que tinha nele. E era um buraco bem baixinho, a pessoa tinha que ficar de forma ridícula, meio ajoelhada, pra poder olhar o buraco. E lá, quando o sujeito olhava, estava escrito qualquer coisa como: ao invés do senhor ficar nessa posição ridícula olhando neste buraco, porque não toma uma atitude em relação às coisas que estão se passando a sua volta (...).¹⁷¹

Tendo em vista essa situação, o objeto de Gerchman parece fazer uma crítica às propostas artísticas que ao definirem a “participação do espectador” como um objetivo chegavam a ela através de procedimentos que ao invés de questionar a hierarquia entre artista e espectador, reforçavam-na, numa dinâmica onde o espectador tinha papel secundário na criação dos sentidos, submetendo-se a cumprir um papel pré-estabelecido, por conseguinte, ainda passivo. Ao invés de uma atitude participativa e até extrovertida em relação à arte, o espectador hesitava, e, parodiado no *Altar*, mantinha a atitude de respeito diante do objeto artístico como se este fosse algo religioso, que devesse ser cultuado. Dessa forma o convite à participação permanecia inócuo, pois

¹⁷⁰ Depoimento do artista publicado em *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. p. 43.

¹⁷¹ Idem.

não levava o público a “tomar uma atitude”, a decidir, sobre aquilo em que estava inserido.

Refletindo problemas semelhantes, o artista estadunidense Brian O’Doherty, no ensaio intitulado *No Interior do Cubo Branco*, ressaltou que o ambiente hermético, asséptico e austero da galeria de arte moderna pressupunha um espectador ideal, composto apenas de “olhos e mente”, enquanto seu “corpo”, que ocupava espaço, seria apenas tolerado. O paradigma desse espaço devotado à arte teria sido o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, fundado na passagem da década de 20 para 30, apelidado de “cubo branco”. Para O’Doherty o cubo branco, uma espécie de lugar sagrado, administrava certa hostilidade entre artista e público, pois nele “o espectador é convidado a um recinto onde o ato de aproximação volta-se contra si mesmo”.¹⁷² Ou seja, na opinião de O’Doherty, mesmo que a arte moderna em seus manifestos e exposições tenha incentivado uma abertura à mistura de posições entre público e artista, no interior da galeria certos “tabus” eram mantidos. Dentro do museu, dizia ele, “cada um permanece claramente fiel ao conceito que o outro tem de seu papel – o elo mais forte do relacionamento.”¹⁷³ Assim, para O’Doherty, a galeria de arte moderna teria depurado o *status quo* da galeria da era clássica, ou seja, “público exclusivo, objetos raros e difíceis de entender – um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo”.¹⁷⁴ A seu ver, no jogo da abertura artística, onde cada pessoa era convidada a ser artista, reforçavam-se os papéis e as hierarquias do circuito.

As descrições de *Adoração* e *Altar* deixaram uma série de questionamentos: o público participava ou era iludido pela proposta do artista que, ao final, reiterava o sentido da obra e o prestígio da autoria? O artista “obrigava” o espectador a participar administrando todos os seus passos ou abria outras possibilidades para sua “escolha”? De que forma o público transitava entre ser espectador e participante? Haveria realmente uma mudança papéis?

Aqui, permanece a tensão evidenciada pela noção de “obra aberta” entre ser espectador e ser participante, porém no contexto da *Nova Objetividade Brasileira* ela é retrabalhada, tanto por Leirner,

¹⁷² O’DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.83.

¹⁷³ Id., *ibid.*, pp.81-82.

¹⁷⁴ Id., *ibid.*, p.85.

quanto por Gerchman, na própria estrutura das obras. A dinâmica que acompanha a discussão sobre a participação do espectador expõe a complexidade do problema. Haveria uma maneira plena ou correta, de assumir a participação?

2.4 IX Bienal de São Paulo

Meses depois da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, inaugurava-se a *IX Bienal de São Paulo*, no dia 22 de setembro de 1967. Esse evento ficou marcado tanto pelo pavilhão norte-americano, que trazia os grandes representantes da *pop art*, quanto pela representação brasileira, que ficou registrada por seu apelo à participação do público.

Comparadas, a mostra norte-americana e a brasileira apresentavam, sob o olhar dos críticos, certo confronto: “o impacto visual, transparente e organizado da delegação norte-americana, contrastava com a desordem, a anarquia e a diversidade da brasileira.”¹⁷⁵ Com relação a essa diferença, alguns críticos de arte brasileiros trataram de “polemizar sobre a questão da *pop art*, distinguindo a frieza, a impessoalidade e a alienação dos americanos diante da pulsação passional, questionadora e engajada dos brasileiros.”¹⁷⁶ De modo geral, os artistas brasileiros partilhavam certa aversão à arte *pop*, “associando-a à alienação propiciada pelo desenvolvimento do capitalismo norte-americano; por isso, assimilaram alguns estilemas do idioma *pop*, sem no entanto se comprometerem com a tendência.”¹⁷⁷

Cabe aqui ressaltar que as ditaduras militares que se instalaram em países latino-americanos nas décadas de 60 e 70, bem como o discurso desenvolvimentista processado naqueles regimes, como no caso do Brasil, foram entendidos como estratégia de influência estadunidense nesses territórios, no contexto da Guerra Fria. Isso explica o forte tom antiimperialista nas propostas artísticas latino-americanas politicamente comprometidas. Conforme explica Michael Archer, “no final dos anos 60 e início dos 70, qualquer coisa que alimentasse um mercado e com isso contribuísse para o bem estar comercial das economias ocidentais era percebido como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras

¹⁷⁵ RIBEIRO, Marília A. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.p.79.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Id. *ibid.*, p.81.

coisas, na guerra do Vietnã. [Sendo assim] uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de Mercado.”¹⁷⁸

As críticas à organização da mostra brasileira apontavam para o número excessivo de obras, para a precariedade das técnicas empregadas na produção das mesmas, bem como para o caos na apresentação do pavilhão. Mas esses “defeitos”, embora identificados e apontados, foram atenuados por críticos como Mário Pedrosa e Mário Schenberg que lhe atribuíram virtudes.

Para Schenberg que, aliás, fez parte do júri de seleção daquele certame, um dos méritos da organização da mostra “foi ter compreendido o momento revolucionário da arte brasileira e de ter dado prioridade às inovações, mesmo quando apresentadas em obras com deficiência de execução”, complementando que “no júri a qualidade foi interpretada como riqueza de concepção experimental”.¹⁷⁹

Mário Pedrosa também identificou na *IX Bienal* um momento revolucionário, pois, a seu ver, marcava uma transição: tanto no comportamento do público como na atitude do artista. Em artigo publicado no *Correio da Manhã* do dia 8 de outubro de 1967, Pedrosa observava que “o grande público, a massa, o povo” enchiam os pavilhões da mostra artística e começavam a “olhar e a mexer” em tudo que ali se encontrava “liberados, sobretudo pelas crianças naturalmente muito mais desinibidas que os pais”.¹⁸⁰ Para o crítico isso era sinal de que a arte deixava “de ser aquela coisa distante e chata, mas terrivelmente respeitável que via pendurada às paredes e em certos pedestais, com guardas ao lado para impedir que alguém se aproximasse e tocasse”, e acrescentava: “É agora algo que se mexe e pode ser mexido”.¹⁸¹

Com relação aos artistas, Pedrosa ressaltava que estes, “em número crescente”, rompiam “as fronteiras da ‘distância psíquica’* pelo

¹⁷⁸ ARCHER, M. Op. cit., p117.

¹⁷⁹ SCHENBERG, Mário. “A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo.” In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p.194.

¹⁸⁰ PEDROSA, M. 1986. Op.,cit., p187. “Bienal e Participação... do Povo.”(1967).

¹⁸¹ Idem.

* Citando o ensaio de Eduardo Bullough intitulado *Psychical Distance: as a factor in art and an Aesthetic Principle*, Pedrosa dizia que a quebra dessa “distância psíquica” – distância imposta entre a obra de arte e o espectador – era a marca da passagem da “arte moderna” para uma arte “pós-moderna”. No artigo Pedrosa escreveu: “Creio que seguramos aqui a diferença fundamental entre a apreensão da arte que vinha dominando até agora, e sobretudo em toda essa fase histórica da evolução artística que passou a ser conhecida como “arte moderna”, que

lado de dentro, quer dizer, do lado do criador da obra”, criavam dispositivos para a participação, sobretudo aqueles que requeriam a manipulação: “Não as fazem para que sejam contempladas a distância, como a face da lua. Convidam os espectadores para, quebrando o velho respeito tradicional pela obra de arte, também violarem as fronteiras que os separam dela.”¹⁸²

Ainda na opinião de Mário Pedrosa, no decorrer das exposições da *IX Bienal de São Paulo*, “a participação do espectador revelou-se cada vez mais um conceito revolucionário a opor-se – quase que como o traço específico da sensibilidade de nossa época – ao conceito estético decisivo sem dúvida das épocas anteriores, ou o da ‘distância psíquica’”.¹⁸³ O crítico também alertava em seu texto que essas “novas atitudes” exigiriam mudanças por parte dos responsáveis pelas montagens das salas que deveriam buscar alternativas tanto às condições espaciais das exposições, quanto a uma possível “monitoria” para, respectivamente, o acondicionamento e manejo das novas obras.

Sobre essa última questão Mário Pedrosa posicionava-se dizendo que no momento em que a Bienal aceita uma obra “ou as instruções dos artistas são para serem obedecidas, e suas proposições tomam então sua verdadeira significação, ou não o são, em virtude de ordens administrativas aos guardas para que proibam a ‘participação’ do espectador, e o desastre será ainda maior: a experiência estética e... revolucionária proposta terá sido condenada.”¹⁸⁴ Nessa fala de Pedrosa percebemos que a questão da participação impunha uma revisão no âmbito das instituições artísticas, do momento da exposição, às políticas de aquisição e conservação de acervos:

Com efeito, as conseqüências desse primeiro assalto para o contato têm sido um estrago: o número de obras desfeitas ou desmanteladas pela intervenção sempre diabolicamente inventiva das crianças (...) ou pelas manipulações ainda tímidas e por isso mesmo mais rudes dos pais e adultos, é grande. Vi a apresentação de um dos mais inventivos e inteligentes dos jovens artistas brasileiros experimentais, Wladimir Dias-Pino, reduzida quase a pedaços, tiras sobre a mesa. E sei quão ricas e plasticamente belas são várias de suas

hoje vai se difundindo pelo mundo, como uma avalanche, e que sugeri, modestamente, que se chamasse, a fim de diferenciá-la da precedente, de “arte pós-moderna”. (Idem.)

¹⁸² Id.Ibid., p 189.

¹⁸³ Id.Ibid., p.188.

¹⁸⁴ Id.Ibid., p 189.

telas e objetos. O artista que não trabalha com materiais preciosos não se desespera por isso; é que ele sabe que, apesar das aparências, tudo aquilo se refaz e se reintegra outra vez, sem maiores dificuldades.¹⁸⁵

Em outro artigo, ainda se referindo a *IX Bienal*, Pedrosa faz o seguinte comentário:

A IX Bienal, 1967, foi aquela em que as inovações radicais que começaram a acontecer a partir da VI, ou à primeira década de 60, tiveram sua plena expansão. No Ibirapuera, 1967, o grande público afinal entendeu que se tratava agora de algo diferente do que vinha apreciando desde as primeiras mostras. (...) O tabu do “não me toques” é afinal abandonado. E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam o convite de participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retêm mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase uma alegria contagiosa. O público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condição aliás, *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. Como as crianças, ele só aprende destruindo. E realmente, após dias de abertura, não havia mais obras intactas na Bienal, e as engrenagens elétricas e mecânicas haviam saltado todas. (...) as geringonças montadas, muitas delas a duras penas, não resistiram ao contato, ao bulir do espectador. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços, principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Idem. Sobre essa questão da destruição das obras na *IX Bienal* também o artista Júlio Plaza fez a seguinte observação: “grande parte das obras expostas na *IX Bienal de São Paulo*, dedicada predominantemente à “arte de participação”, terminaram no lixo devido aos estragos e excessos de participação do público. Desde então, a “arte de participação” ficou datada no imaginário do consumidor de arte brasileiro”. Cf:

PLAZA, Júlio. “Arte e Interatividade: autor-obra-recepção”. *Revista ARS*. nº 2, ECA-USP, 2000. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars2.htm>, p.16.

¹⁸⁶ PEDROSA, M. 1986. Op.cit., p.301. “Por dentro e por fora das Bienais” (1970). (sublinhado por mim)

Nesses trechos da crítica de Pedrosa, a constatada precariedade do acabamento das obras apresentadas vem ressaltar o caráter aberto das propostas, funcionando como uma espécie de “clima” para a participação, que aproximava o público do objeto ou deixava-o mais a vontade diante dele. Além disso, o aspecto tosco desviava, ao menos num primeiro momento, o problema das produções artísticas manipuladas ou recuperadas pelo mercado de arte, ponto que preocupava Pedrosa. Para esse crítico, a arte deveria impulsionar um “exercício experimental da liberdade” que a seu ver implicava em “não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria.”¹⁸⁷ O clima festivo, de uma alegria contagiosa, observado pelo crítico, era positivado como uma “mudança radical” que definia um comportamento mais livre e descondicionado, tanto do público, como do artista (e quiçá da instituição), ou que ao menos apontava para esse sentido.

No ano anterior, em junho de 1966, Mário Pedrosa tinha comentado a 33^a *Bienal de Veneza* num pequeno artigo no qual comparou o evento a uma “feira”. Nela o artista argentino Júlio Le Parc recebeu o grande prêmio internacional de pintura. Contava-nos que foram reunidas para mostra daquele artista “41 peças deslocáveis (por aperto de botões) para vibrações de luz e formas cinéticas, ou simplesmente jogos de surpresa para uma espécie de *Luna Park* óptico”. Para Pedrosa, Le Parc unia “uma inventividade espontânea e rica a uma poderosa visualidade plástica” transformando a sala de exposição em um “lugar de lazer e ativação” que deixava os visitantes “perplexos e hesitantes entre mexer e contemplar, ver ou participar”. Pedrosa acrescentava que “havia ali o embrião ou o embrião de embrião de algo indefinido ainda, algo como a experiência inédita de uma liberdade nova.”¹⁸⁸

Para Le Parc, o “clima de feira, de alegria, de espontaneidade” que caracterizava as suas exposições era um ponto importante dentro de um posicionamento tático de “guerrilha cultural” porque desconstruía a idéia assimilada “à atitude habitual do visitante dos museus e das exposições” e investia contra uma “mitologia social” que, dentro do circuito artístico, distribuía papéis bem definidos ao artista e ao

¹⁸⁷ Id.Ibid. p.308

¹⁸⁸ PEDROSA, Mário. “Veneza: Feira e Política das artes.” Publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10/07/66. In: PEDROSA, M. 1986. Op.cit. p.82. Obs: todas as citações desse parágrafo são da mesma referência.

espectador, bem como um destino ideal para a obra de arte.¹⁸⁹ Nas palavras de Le Parc era preciso “combater todas as tendências ao estável, ao duradouro, ao definitivo: tudo aquilo que aumenta o estado de dependência, de apatia, de passividade ligada aos hábitos, aos critérios estabelecidos, aos mitos – e outros esquemas mentais nascidos de um condicionamento cúmplice com as estruturas de poder.”¹⁹⁰ A seu ver, o artista deveria concentrar esforços no questionamento daqueles condicionamentos, sob o risco deles continuarem vigentes “mesmo que mudassem os regimes políticos”.¹⁹¹ Este discurso se aproximava bastante do clima dos protestos contraculturais que se evidenciaram em 1968 no cenário da cultura ocidental. Todavia, a parte a intenção de romper com o “estável, o duradouro e o definitivo” que as obras cinéticas (em constante transformação) insinuam, os trabalhos de Le Parc seriam sempre realizados com rigor, tanto na construção como no emprego dos materiais, uma vez que o rigor era essencial para a criação dos efeitos desejados. Essa é uma das ressalvas levantadas à produção do GRAV (*Groupe de Recherche d’Art Visuel*) do qual Le Parc foi membro atuante. Na opinião de Frank Popper:

Le Parc, no conseguiu llevar la teoría y la práctica de la participación del espectador al campo de la autentica creatividad (aunque haya podido, sin embargo, contribuir a una evolución). En efecto, las ambigüedades de algunas de sus posiciones, su vacilación entre un compromiso político y una acomodación comercial, y las contradicciones entre su teoría antiestética y sus realizaciones de carácter constructivista, nos parece que dificultan cualquier evolución de su parte hacia la creatividad del público.¹⁹²

O desejo evocado no discurso de Le Parc a favor da total abertura da obra de arte parecia esbarrar na aparência “bem acabada” dos objetos que produzia, entrando em conflito com a intenção de dissipar a hierarquia entre artista e público.

¹⁸⁹ LE PARC, Julio. “Guerrilha Cultural?” *Robho*, Paris, 1968. Republicado em COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória.(orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.199.

¹⁹⁰ Id.ibid., p.199.

¹⁹¹ Id.ibid., p.202.

¹⁹² POPPER, F.Op.cit., p.191.

Nas exposições da *IX Bienal* a mostra da Argentina trouxe uma sala dedicada às experiências cinéticas de Le Parc, a qual Pedrosa faz referência com o seguinte trecho:

Com a formidável sala de Le Parc, a cuja entrada se faz fila permanentemente, o mesmo problema se põe; mas lá como se trata de instalações elétricas delicadas, como há escuridão lá dentro e uma porta assaz estreita para se entrar, a própria ‘participação’ é mais restrita além de o fato da própria aparelhagem elétrica impor mais respeito à multidão. Com o artista brasileiro, a participação é realmente mais manipulativa, exige maior comunhão com a obra, feita, construída, composta manualmente, isto é, artesanalmente.¹⁹³

O tom entusiasmado do comentário de Pedrosa sobre a mostra de Le Parc em Veneza vinha agora na mostra de São Paulo marcado por uma diferença. No contraste com as propostas “rudimentares” dos brasileiros o crítico percebia que o convite à participação do público em meio a instalações mais requintadas tecnologicamente impunha, mesmo que veladamente, a volta do “não-me-toques”. Para Pedrosa, o caráter precário de muitos dos trabalhos apresentados na mostra brasileira, ou seja, sem requinte (fosse esse artesanal ou técnico), aprofundava a quebra do condicionamento artístico e sua hierarquia institucional, gerando muitas exclamações do tipo: “qualquer pessoa pode fazer!”, “faça você mesmo!”, as quais desvalorizavam uma possível cotação comercial dos objetos. Cabe observar que na opinião de Oiticica o elemento rudimentar era relevante, porque liberava, por si só, estruturas abertas. Este caráter precário era, em sua opinião, a expressão do terceiro mundo. Não no sentido de uma “pobreza demagógica e panfletária”¹⁹⁴, mas sim porque a palavra “sub-desenvolvido” lhe sugeria algo ainda não acabado, passível de transformação ou de construção. O trabalho com materiais baratos, ou mesmo sobras, lixo e coisas encontradas na rua, permitia o exercício do olhar primeiro, como o de criança, capaz de inventar jogos tanto com o pacote (que deveria ir para o lixo), quanto com o conteúdo deste, o objeto bem acabado. Cabe aqui lembrar Walter Benjamin, o qual comparou “o olhar da criança ao do artista, que inventa possibilidades, ou ao do colecionador, que, em

¹⁹³ “Bienal e participação... do povo.” In: PEDROSA, M. Op.cit. pp.189/190.

¹⁹⁴ Carta de Hélio para Lygia datada em 15/10/1968. In: FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp.54-54.

sua relação afetiva com os objetos, lhes tira o carimbo de mercadoria”.¹⁹⁵

2.5 Sentido da Participação



Figura 15 - Viva-Vaia, Augusto de Campos.

O poema Viva-Vaia de Augusto de Campos, escrito em 1972 e dedicado a Caetano Veloso, coloca-nos frente a frente com um tipo de leitura que nos exige o abandono da crença em uma divisão absoluta entre texto e imagem. (...) O fato de que o “A” seja um triângulo adquire novo sentido quando se observa que o “V” é um triângulo invertido e que a similitude tipográfica constrói o próprio sentido do poema (algo que não seria possível com outra tipografia). A relação que se estabelece mediante esse tipo de tipografia em que o “A” é um “V” invertido, é a de isomorfismo ou necessidade entre forma e conteúdo: a “vaia” exige sua celebração, o “viva” do artista de vanguarda só pode ter um resultado, a “vaia”.¹⁹⁶

A situação enfrentada por Caetano Veloso e Os Mutantes no III Festival Internacional da Canção em São Paulo, durante a apresentação

¹⁹⁵ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003. p.112.

¹⁹⁶ AGUILAR, G. 2005. Op. Cit., p.232.

de *É Proibido Proibir*, em outubro de 1968, tornava evidente para Oiticica a fúria da relação participativa na prática artística. Para ele a situação gerada pela vaia - uma resposta violenta do público -, apesar de ser uma dolorosa experiência para o artista, revelava-se como “um bom teste para a validade da proposição”.¹⁹⁷ Receber a “vaia” com um “viva” era entender o “sentido de participação” e assumir suas ambivalências.

Em carta do dia 16 de outubro de 1968, Lygia Clark desabafava ao amigo Hélio o desejo que sentira de “matar o espectador”, tamanha tinha sido a voracidade do público na sua mostra durante a Bienal de Veneza em 1968 ela dizia:

Já fui tão currada pelo espectador que nem o buraco da orelha escapou. Em Veneza, para não sair nas crônicas policiais tive que me mandar com urgência para cá [Paris], pois comecei a odiar tanto o espectador tesudo que estava pronta também a utilizar o teu 22, 32, 38 e também teu 42 e estou ainda confusa(...).¹⁹⁸

Em resposta à amiga, após ter comentado o episódio da “viva-vaia”, Hélio Oiticica reforçava sua idéia sobre a participação do espectador:

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvidas sobre a própria idéia. (...) Creio que talvez em Veneza você tenha sentido isto em relação à obra-espectador-criador, essa vontade de matá-lo, de afastar a tensão insuportável das pessoas, é muito importante na dialética do problema. [...] Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: ‘quem é você, que me

¹⁹⁷ Carta de Hélio para Lygia – Rio, 08/11/1968. In: FIGUEIREDO, L. 1996. Op., cit., pp 65-78.

¹⁹⁸ Carta de Lygia para Hélio, Paris - 16/10/1968. Ibid., pp.57- 58.

importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois o devoro, cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tensão que me devora'. E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom. Não se reduz a um masoquismo, como se poderia pensar, mas é a verdadeira natureza do negócio.¹⁹⁹

Oiticica reconhecia que, tanto a vaia que estraçalhava o cantor, quanto a intervenção física do público no objeto, eram momentos que colocavam o artista em situação delicada, e muitas vezes dolorosa. Mas ao mesmo tempo, ele ressaltava que essas situações eram extremamente importantes dentro de uma produção artística que investia na “abertura” e na “participação”, sendo imprescindíveis para quem assumisse essa direção sem cair na hipocrisia: “a não aceitação-passiva é mais importante de que aceitar tudo, e nessa dinâmica da relação crescem novas possibilidades”.²⁰⁰

[...] Creio que a grande inovação nossa é exatamente na forma de participação, ou melhor, no sentido dela, no que diferimos do que se propõe na Europa super civilizada ou nos EUA: há uma “barra mais pesada” aqui, talvez porque os problemas tenham sido checados de modo mais violento.²⁰¹

Oiticica considerava importante que as experiências artísticas influíssem no comportamento dos participantes, e com a “barra pesada” enfrentada no período pós-64 a “não aceitação passiva” seria um exercício revolucionário, e nesse caso, a experimentação artística praticada pelo grupo baiano tinha um sentido comportamental como se dissesse: “faça isso você também se quiser ou faça o que você quiser, como eu faço”.²⁰²

¹⁹⁹ Carta de Hélio para Lygia. Rio de Janeiro, 08/11/1968. Ibid.p.70. (sublinhado por mim).

²⁰⁰ Carta de Hélio para Lygia – Rio, 08/11/1968. Ibid., pp. 72/73

²⁰¹ Carta de Hélio para Lygia, Rio - 08/11/1968. Ibid., p.73.

²⁰² OITICICA, Hélio. *Trama da terra que treme* (o sentido de vanguarda do grupo baiano). PHO 0280/68, p.9. Na opinião de Oiticica, assumindo a ambivalência do consumo os músicos baianos conseguiam influir no comportamento das pessoas que os viam e ouviam. “Caetano veste-se como quer, não por loucura premeditada para ganhar dinheiro, vendendo disco (e não faz mal que isso aconteça), sua intenção fundamental quando diz que deseja “quebrar

A vaia durante o Festival, também punha a mostra o jogo de forças, bem característico do momento vivenciado na década de 60, entre artistas ditos de “vanguarda” e uma “repressão geral brasileira”, que partia, segundo Oiticica, não apenas da censura oficial do contexto político ditatorial, mas muitas vezes de certa *intelligentsia* identificada com a “esquerda engajada”, que optava por “práticas de agitação tradicionais” apostando em concepções nacionalistas a fim de “aprofundar um processo de conscientização em que os meios desempenhavam o papel da alienação e da penetração imperialista.”²⁰³ Na ocasião das vaias, Caetano Veloso denunciava essa outra repressão, gritando para o júri e para uma platéia composta em sua maioria por universitários de classe média urbana: “Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores. Vocês não diferem... não diferem em nada deles. (...) O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira”.²⁰⁴

Para Oiticica, uma “patrulha ideológica” reduziu o acontecimento daquele Festival na dicotomia “seriedade” *versus* “loucura” e encaixado nesse esquema simplista, o figurino extravagante adotado pelos músicos baianos foi interpretado apenas como “bossa” ou loucura para chamar atenção. Da mesma forma, o uso de guitarras elétricas, a mistura da balada iê-iê-iê aos ritmos regionais, como o samba, seria uma profanação do eleito “popular-nacional”, quando muito uma jogada lucrativa que lançava moda no mercado musical. Mas na visão de Oiticica, a junção daqueles elementos distintos expressava o caráter “ambiental” da proposta dos músicos baianos. O arranjo musical, os instrumentos, as roupas e a performance corporal não eram “aparatos” superpostos à música, mas sim “elementos” intrínsecos a ela – “[Naquela] apresentação festivaesca tudo funcionou como um todo, complexo e cheio de implicações subjetivas” – afirmava Oiticica²⁰⁵. As vaias incluíram-se nesse todo, trazendo à tona os paradoxos, a fúria e a

estruturas” é exatamente abrir-se a todas as demandas de sua imaginação criadora, como um exercício ou um ritual, mas um ritual que se transfere continuamente, e ao comunicar isso cria condições para sua propagação ou germinação”. (Idem)

²⁰³ AGUILAR, G. 2005. Op. cit., p.119.

²⁰⁴ VELOSO, Caetano. “É proibido proibir”. Transcrição da fala publicada em BASUALDO, C. Op.cit., p.244. Segundo nota: “Texto que reproduz na íntegra a fala de Caetano Veloso no momento em que se apresentava com a canção ‘É proibido proibir’ e era intensamente vaiado. O enfrentamento se deu com uma platéia que na época era identificada como a esquerda engajada do país, oriunda dos movimentos estudantis (...). No mesmo festival, Gilberto Gil é eliminado, fazendo com que Caetano Veloso rompesse com o júri e com a platéia em pleno palco”.

²⁰⁵ OITICICA, Hélio. *Trama da terra que treme*. Op.,Cit., p.1.

imprevisibilidade da construção de uma verdadeira experiência participativa.

Nos eventos onde a participação do espectador ganhou visibilidade foi possível construir os principais pontos da questão e identificar seus limites. Em meados da década de 60 já se tornava claro para muitos que, ao propor um trabalho realmente participativo, o artista deveria estar aberto também a “não-participação” como uma escolha. Nesse sentido, Hélio Oiticica mostrou-se coerente ao assumir as ambivalências da participação ressaltando que:

O “não achar” também é uma participação importante, pois define a oportunidade de “escolha” daquele que se propõe a participação – a obra do artista, no que possuiria de fixa, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante – este é que lhe empresta o significado correspondente – algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra, não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também.²⁰⁶

Propor algo aberto à participação era diferente de ter a participação como um objetivo a ser alcançado pelo artista. Oiticica rejeita o rótulo “arte de participação”, pois compreende que sua realização não pode ser coagida, sob o risco de se criar um novo condicionamento para o público. Vale o alerta:

A participação do espectador possui como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posta em prática por alguns artistas. Refiro-me à frieza de todos aqueles objetos e eventos em que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos.²⁰⁷

Para o crítico londrino Guy Brett, autor da citação, que a partir de 1967 estabeleceu um contato muito próximo com artistas brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica, o importante dentro das propostas

²⁰⁶ OITICICA, Hélio. *Posição e Programa*. 01/07/1966, PHO 0253/66.

²⁰⁷ BRETT, G.2005..Op.cit., p.33.

que envolvessem participação era o potencial em “criar relacionamentos”, ou seja, de transposição dos gestos para algo além do objeto artístico. Essa crítica endereçava-se a propostas onde a participação fosse demasiadamente planejada, e o participante, apenas um elemento na concretização da idéia do artista.

Algumas das obras de L.Clark e H.Oiticica, foram designadas por Guy Brett como uma variedade da arte cinética, a qual chamou “cinetismo do corpo”. No entanto, vale notar que esse enquadramento é problemático, visto que induz a uma interpretação da instrumentalização do corpo como suporte da obra de arte, uma espécie de motor cinético necessário para manutenção das variações visuais do objeto, algo que, apesar de ser uma possibilidade, deixa em segundo plano as demais experiências sensoriais do participante no momento em que “vive” a obra. Em geral as obras cinéticas se valem de artifícios que desencadeiam movimentos no objeto (naturais - vento, água, luz solar; artificiais – mecânico; contanto inclusive com o próprio deslocamento do espectador) esses artifícios proporcionam uma variabilidade visual ao objeto. Ao falar em “cinetismo do corpo” haveria uma valorização da visualidade, como nota Celso Favaretto, em detrimento do aspecto vivencial da situação que se constrói.²⁰⁸ Tomando como exemplo os *Parangolés*, se o caso fosse a ênfase na visualidade, bastaria vestir as capas em um manequim de plástico motorizado que o fizesse mexer, o que passaria longe da proposta de Oiticica.

Brett por sua vez justifica-se, explicando que “via o movimento cinético mais como uma filosofia ou visão de mundo do que como o processo de produção de um tipo específico de objeto”²⁰⁹ Considerando então que nas obras de Clark e Oiticica “o construto geométrico tornava-se um ‘ato de vida’” evidenciando o “desejo do artista de propor novas formas de viver.”²¹⁰ Esse ponto, a seu ver, teria sido a grande contribuição dos artistas brasileiros ao sentido da participação.

Em carta de janeiro de 1964, Lygia, morando em Paris, comentava ao amigo, suas impressões sobre possíveis desdobramentos da questão da participação que observava na Europa. Ela comenta sem citar nomes, que em alguns casos os artistas davam a possibilidade do público atuar, como por exemplo, pela possibilidade de mover objetos, “mas o seu gesto [era] completamente destituído de expressividade”.²¹¹

²⁰⁸ FAVARETTO, C. 2005. Op.cit., p.182.

²⁰⁹ BRETT, G. Op..cit., p.17.

²¹⁰ Id.Ibid., p19.

²¹¹ Carta de Lygia para Hélio de 19/01/1964. In: FIGUEIREDO, L.Op.Cit., p.17.

Em sua opinião, o objeto, visto depois do gesto, reiterava a expressão. A artista percebe que para concentrar o foco na ação, fazia-se necessário “ir além do objeto”.²¹² A proposta *Caminhando*, de 1963, teria marcado na trajetória de Lygia essa possibilidade de ir “além do objeto”:

Caminhando é o nome que dei à minha última proposição. A partir [da qual] atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.²¹³

Para cumprir esses objetivos a artista acrescentava: “é necessário que a obra não conte por ela mesma e que seja um trampolim para a liberdade do espectador-autor”.²¹⁴ Quando perguntada sobre o papel do artista, Lygia respondeu: “Dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir”.²¹⁵ Em *Caminhando* é o participante quem realiza o gesto expressivo. Se ele não quiser participar, nada acontece, nada existe. Nesta proposta Lygia Clark instigava:

Faça você mesmo o *Caminhando* com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de *Moebius*. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Quando você tiver dado a volta na fita *Moebius*, escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato.²¹⁶

A proposta de *Caminhando* abordava a participação de forma diferenciada em relação aos *Bichos*, pois nestes, havia ainda um objeto formulado, havia a apresentação de uma pesquisa formal estruturada, que permanece, ainda que não plenamente realizada sem a manipulação

²¹² Id.Ibid., p.17/18. (itálico do original, sublinhado por mim).

²¹³ CLARK, L. “Caminhando”. In: *Lygia Clark* (catálogo). Op.,cit., p.151.(sublinhado por mim).

²¹⁴ Id. ibid., p.153.

²¹⁵ Apud. GULLAR, Ferreira. “A trajetória de Lygia Clark.” In: *Lygia Clark* (catálogo). Op.Cit.,p.66.

²¹⁶ CLARK, L. “Caminhando”. In: *Lygia Clark* (catálogo). Op.,cit. p151. (sublinhado por mim).

do participador. Os *Bichos* podem simplesmente ser dados à contemplação. Já a estrutura de papel usada para a realização de *Caminhando*, é um instrumento, que depois de usado para a efetivação do gesto, não tem mais nada a ver com um objeto de arte tradicional. A diminuição da importância do objeto promovia então a ênfase no ato do participador em sua duração. A proposta não tem objetivos porém, como ressalta Lygia Clark, não se trata de participação pela participação, “mas de que o participante dê um significado ao seu gesto e de que seu ato seja alimentado por um pensamento, nesse caso a ênfase de sua liberdade de ação”.²¹⁷

Comentando sobre *Caminhando* de Lygia Clark, o crítico francês Jean Clay em artigo para a revista *Robho* definia um dos possíveis relacionamentos promovidos pela proposta: “(...) [Lygia Clark] nos indica o mundo como campo de ação, ela nos induz a mudá-lo. A beleza está no atuar sobre as coisas. No limite, cada um é artista na medida em que rejeita ficar encerrado na passividade, intervém no real para transformá-la.”²¹⁸ Esse comentário nos suscita uma analogia do *Caminhando* de Lygia, com outro *Caminhando* da década de 60: a música de Geraldo Vandré, que tornou-se hino nas manifestações estudantis contra a repressão do regime ditatorial pós-64. Ambos os “*Caminhando*” voltam o foco para a ação.

Caminhando não é chamado por Lygia de “obra”. Assim como Hélio Oiticica a artista elegia naquele momento a palavra “proposição” – pois a palavra “obra”, em sua opinião, denotava algo pronto, definido *a priori*; algo que representava o resultado de um trabalho anterior, e por isso já não era conveniente, uma vez que o que Lygia buscava evidenciar era o momento do fazer, “a imanência do ato”. A intervenção na arte, que desencadearia um novo comportamento (descondicionado em relação a uma produção artística convencional), seria então um momento dentro da própria vida e não uma situação “ideal”. Esse momento teria um impacto revolucionário que contaminaria outras instâncias passíveis de intervenção.

Agrupando diferentes abordagens artísticas quanto à forma da participação do público (participação semântica - multiplicidade de leituras e sentidos; participação corporal-sensorial – manipulação de

²¹⁷ Idem, p.153.

²¹⁸ CLAY, Jean. “Fusion du Participant et du Monde”. *Robho*, n.8, Paris, 1974. Apud. PECCININI, Daisy V. M. (coord.) *O Objeto na arte: Brasil anos 60*. (catálogo). São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p.127.

elementos, percepção corporal), Oiticica quis sinalizar através do *Esquema geral da Nova Objetividade* um sentido para a participação:

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar, pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa existencial, ou seja vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, participação esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. (...) procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de “experimentar”, de deixar de ser espectador para ser participante.”²¹⁹

Independente da forma como iria ser processada, a proposta da participação deveria concentrar-se na vivência de cada um, sem idéia ou moral preconcebidas, sob o risco de transformar o gesto daquele que participava em apenas mais um elemento para legitimar um processo que, no entanto, correria a sua revelia.

²¹⁹ OITICICA, Hélio. *Situação da Vanguarda no Brasil* (Propostas 66). Novembro de 1966. PHO 0248/66. (sublinhado por mim)

Capítulo 3

Hélio Oiticica e o “além-participação”

O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados de atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.

Guy Debord

Em entrevista para o crítico Walmir Ayala, em dezembro de 1968, quando perguntado sobre a “participação do espectador” Oiticica respondeu:

Para mim a participação me levou ao “além-participação”; creio que já superei o “dar algo” para participar; estou além da “obra aberta”; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de *projeto*, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’, a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade.²²⁰

Essa resposta, que talvez tenha soado um tanto inusitada para a ocasião, vinha ao encontro das reflexões que Oiticica processava nos anos finais da década de 60 onde reavaliou suas propostas com a participação do público ressaltando o aspecto comportamental como característica mais importante daquelas experiências. Vale notar que alguns pesquisadores que estudaram profundamente o processo criativo de Hélio Oiticica²²¹ evidenciaram em suas análises a incessante preocupação deste artista com a contínua reavaliação de sua produção cultural, dentro da qual ele operava constantes deslocamentos, daí sua coerência com o sentido da expressão “programa in *progress*”²²², que usou com frequência em seus cadernos de anotação para designar seus projetos.

Em muitas propostas apresentadas nos anos iniciais da década de 60 como *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolé*, Oiticica trabalhou a participação do público como um momento interdependente entre sujeito e objeto, ou seja, o objeto concebido pelo artista como algo aberto ao mesmo tempo em que permitia, dependia da participação do espectador, tornando-se seu alvo. Mas, a partir de 1967, o artista parece investir numa retomada dos trabalhos anteriores apenas no que estes manifestassem um desapego ao objeto dado, passando a enfatizar os

²²⁰ OITICICA, H. *A criação plástica em questão* (respostas). 01/12/1968. PHO 0159/68, p.1. (sublinhado por mim). Respostas ao questionário do crítico Walmir Ayala para o livro *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.163. Vale notar que no livro há um equívoco ao ser transcrito “projeto” ao invés de “projeto” aqui corrigido quando confrontado com o documento disponível online pelo Programa Hélio Oiticica.

²²¹ Celso Favaretto, Paula Braga e Michael Asbury autores que uso como referência.

²²² Em entrevista o artista explicita o sentido dessa expressão dizendo: “todo projeto que eu faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de ‘programa’. Na realidade são programas não-programados. Eu chamo de ‘programa in progress’. Na realidade tudo se transforma em programa a longo prazo. Todas as coisas que eu faço são paulatinas e a longo prazo”. CF: Entrevista a Ivan Cardoso. Apud. FAVARETTO, C. 2000. Op. cit., p.13.

aspectos que neles apontavam para um novo comportamento perceptivo, descondicionado, pois, a seu ver, essa tinha sido “a proposição mais importante dos fazedores de objetos”. Oiticica identificou então que a preocupação cada vez maior com a participação do espectador nas concepções artísticas tinha sido um fator crucial para a superação da obra de arte como finalidade da expressão estética²²³ pois, indo além do objeto artístico, o foco deslocava-se para a ação no ambiente, para o comportamento:

Para mim o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há a procura aqui, de um ‘novo condicionamento’ para o participante, mas sim da derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado creador – seria o que Mário Pedrosa definiu como “exercício experimental da liberdade”.²²⁴

Oiticica percebeu que, para concentrar a atividade artística na liberdade do indivíduo, a fim de que esse pudesse, por sua própria iniciativa, processar um exercício criativo, era necessário que o artista se desapegasse de qualquer ideal ou objetivo fixo a ser alcançado, tendo o compromisso apenas em oferecer proposições cada vez mais abertas, ou seja, independentes da administração do artista no momento da participação.

Da participação inicial, simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (da máxima importância), tende-se a chegar à própria vida – à participação interior na própria vida diária. Não interessa nada o que seja proposto por artistas como participação, que não tenda a influir no comportamento do participante sob pena de cair tudo num novo

²²³ OITICICA, Hélio. *Aparecimento do suprasensorial*. Dezembro de 1967. PHO 0108/67, p.1.

²²⁴ Idem, *Aparecimento do suprassensorial*. Op.cit., p.1. (sublinhado por mim)

esteticismo. O comportamento – eis o que me interessa: como alcançá-lo a máxima liberdade.²²⁵

O final da década de 60 caracterizou-se como o período em que a informação da contracultura encontrava interlocutores no Brasil dando visibilidade a temas como: rock, drogas, sexualidade, prazer, liberdade, corpo, psicanálise, organizações alternativas, entre outros.²²⁶ Autores como Herbert Marcuse e Guy Debord, ganhavam destaque, e, em meio aos debates, os temas acima listados começaram a ser identificados em seu sentido revolucionário. Mas também o sentido de revolução sofreria naquele momento alguns desvios, sobressaindo-se a noção de que não existiria revolução ou transformação sociais sem que houvesse revolução ou transformação individuais.

Foi nessa direção que apontou o que se convencionou chamar de Tropicalismo, caracterizado menos como um “movimento” do que como um “momento” artístico brasileiro, que fundiu experiências com música, artes plásticas, cinema, literatura, teatro.²²⁷ Esse “momento”, no qual o artista Hélio Oiticica viu-se envolvido, concretizou uma nova linguagem crítica onde “as preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos, apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade”.²²⁸

As fotografias do momento tropicalista retrataram personagens que se destacaram pelo fluir dos cabelos longos e despenteados ao vento, pelo uso de acessórios extravagantes, de roupas coloridas e cheias de referências simbólicas. As canções somavam àquelas imagens os sons de uma língua permeada por gírias e neologismos; os filmes enquadraram gestos inusitados ou “sem noção”, muitas vezes impulsionados pelo consumo de drogas; cada um desses elementos

²²⁵ Idem, *À busca do suprasensorial*. 10 de outubro de 1967. PHO 0192/67 - 8/9 , p.1. (sublinhado por mim)

²²⁶ HOLLANDA, H.B. Op.cit., pp.60-63.

²²⁷ Segundo a autora Flora Süssekind “a distinção entre momento e movimento parece se impor quando observamos as formas de criação, de convergência e de intensa contaminação mútua no âmbito da produção cultural brasileira de fins dos anos 60 e início de 70. Talvez seja o caso, nesse sentido, de não se pensar unicamente, então, em movimento (no que esta expressão supõe de programático e organizacional), mas num ‘estado mais amplo e profundo’, numa ‘arena de agitação’, num ‘momento tropicalista’ cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical ou de uma limitação temporal demasiado rígida.” CF: SÜSSEKIND, Flora. “Coro, Contrários, Massa: A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, C. Op.cit.p.31.

²²⁸ HOLLANDA, H.B. Op.cit.,p.62.

parecia afrontar, em um riso irônico, atitudes ditas “bem comportadas” ou racionais. Conforme explica Heloisa Buarque de Hollanda, “o tropicalismo começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente.”²²⁹ Mostrando-se em atitudes muitas vezes perigosas ou ilegais, os artistas investiam seus gestos como contestação política, acreditando que aquele tipo de comportamento era importante por sua significação libertária.

A ênfase no comportamento marca dentro da trajetória de Hélio Oiticica o que chamou de *O Aparecimento do Suprasensorial*. O artista explica esse novo termo em escritos datados de outubro e dezembro de 1967. O exercício supra-sensorial seria realizado em proposições dirigidas aos sentidos (em detrimento do foco visual), porém diferente dos trabalhos da Op Arte ou da Arte Cinética, que relacionavam aos sentidos condições de “estímulo-reflexo”, mesmo que para afetá-las no espectador durante seu contato com o objeto; Oiticica buscava o que chamou de “participação sensorial”, onde o participante iria elaborar suas próprias sensações - supra-sensação -, no contato com os elementos dispostos pelo artista no ambiente: “quero que o espectador crie suas próprias sensações a partir [das propostas], mas sem condicioná-lo a uma ou outra sensação. A areia, a palha, são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá ‘atuar’ sobre estas áreas buscando ‘significados internos’ dentro de si mesmo ao invés de tentar apreender significados externos, ou sensações”²³⁰, explicava. Conforme também observou Paula Braga²³¹, o *Supra-sensorial*, que visava “ao dilatamento das capacidades sensoriais habituais” assemelhando-se à experiência com drogas alucinógenas, relaciona-se com o momento em que Oiticica tentava expandir o conceito de participação.

3.1 Objeto

Ao apontar seu rumo “além-participação” Oiticica destacou a idéia de *objeto*, que, formulada por Rogério Duarte durante uma tarde de bate-papo em pleno maio de 1968, vislumbrava uma prática artística livre de conceituação ou objetivos *a priori*. Para Oiticica a noção de

²²⁹ Id.Ibid., p.61.

²³⁰ OITICICA, Hélio. *Material para catálogo – Éden*. [atribuído]. Fevereiro-abril de 1969. PHO 0365/69, p.13.

²³¹ BRAGA, P. 2007. Op.cit. p.56.

projeto (neologismo que aproximaria as palavras “probabilidade”, “proposição”, “objeto” ou “projeto”) diferenciava-se tanto do conceito de “obra aberta”, definido por U.Eco, quanto de *não-objeto* definido por F.Gullar, pois nesses haveria uma estrutura formal pensada pelo artista a ser objetivada – uma “obra”, ainda que disposta à abertura.²³² Já os *projetos* deveriam ser realizações sem formulação, como coisas prontas, “mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação”²³³, idéia que, para Oiticica, indicava a chegada ao “objeto aberto essencial”, cujo funcionamento ou não, dar-se-ia conforme o contexto e a participação de cada um.

Ao explicar a idéia de *projeto*, Oiticica marcava um deslocamento em relação à sua idéia anterior de “apropriação”, na qual um objeto achado pelo artista era declarado “obra” ao encontrar-se com um significado que ele submeteria à participação do público, e somente depois disso o objeto apropriado iria adquirir “n significados” que se acrescentariam pela participação geral.²³⁴ Já o *projeto* deveria ser algo interessante dentro de uma situação em desenvolvimento, por meio de associações encontradas no momento da participação. O artista despojava o objeto de qualquer intenção anterior, dando assim mais ênfase ao processo, como o momento que se cria pela participação; e não “processo” entendido como pré-requisito para a conclusão de uma idéia, caminho percorrido para se chegar até a “obra”. Oiticica agora visava ao objeto como uma probabilidade e não como o resultado de uma probabilidade.²³⁵

No mesmo dia da conversa com Rogério Duarte teria surgido também a idéia da realização de *Apocalipopótese* que seria a “manifestação artística” propícia para a emergência ou não de *projetos*. “O que é *Apocalipopótese*?”, indagava Oiticica em uma de suas anotações, e ele mesmo respondia: “nada, ainda não significa nada como de resto qualquer outra palavra”.²³⁶

²³² Lembrando que para Umberto Eco, uma obra só poderia ser “aberta” justamente quando permanecia “obra”, sendo que o conceito de “obra de arte” referido por Eco é o de uma forma acabada em si, produzida por um autor que organiza nela “uma seção de efeitos comunicativos” de modo que cada possível fruidor possa compreender a mencionada obra na sua forma presumida, ou dentro de variáveis interpretações, das quais o artista demonstra estar ciente. Cf. ECO, U. Op.cit., p.40.

²³³ Carta de Hélio para Lygia do dia 15/10/1968. In: FIGUEIREDO. Op.cit., p. 52.

²³⁴ OITICICA, H. *Posição e Programa*. Op.cit., p.1.

²³⁵ “The object is a probability, not the result of one probability”. Cf: OITICICA, Hélio. *Apocalipopótesis* (Apocalipopótese). PHO 0534/69, p.1. (tradução livre)

²³⁶ Idem., *Apocalipopótese no pavilhão Japonês* (atribuído). PHO 0145/68, p.1.

Apocalipopótese era anunciado como “berço para o imprevisto”, algo que precisava ser inventado, que de saída não tinha utilidade nem finalidade, não prometia, não continha nenhum “esquema armado”, sendo então para Oiticica o exemplo de algo puramente experimental. Sendo assim, as pessoas que se reuniram para a tal manifestação – que de fato ocorreu no dia 18 de agosto de 1968 no parque do Aterro do Flamengo, no centro da cidade do Rio de Janeiro – artistas, intelectuais, crianças, trabalhadores, vagabundos ou passantes –, formaram o que Oiticica chamou de “grupo aberto”, onde o ponto ressaltado foi “a predisposição em admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida participação coletiva – como nas marchas de protesto. (...) contato grupal coletivo: não imposição de uma idéia estética grupal”.²³⁷

A comparação que Oiticica faz entre os acontecimentos de *Apocalipopótese* e as marchas de protesto, na frase supracitada, aproxima pontos de seu desenvolvimento artístico com fatos que marcaram o ano de 68 no Brasil e no mundo. A primeira referência é o movimento maio de 68, na cidade de Paris, a segunda é a passeada dos cem mil, no Rio de Janeiro.

A onda de “protestos” que se observou ao redor do mundo naquele ano, apresentou-se como uma alternativa, uma nova didática revolucionária, uma nova forma de fazer política. Segundo Luciano Martins os protestos nas ruas de Paris foram vistos, tanto pelas autoridades do governo, quanto pelas organizações sindicais, mais como “baderna” que como ação política. Isso porque os alvos dos que protestavam nas ruas não tinham uma opção prioritária de objetivos e abarcavam “tanto a esfera mais privada das pautas individuais de comportamento, quanto a esfera da organização social, a das relações de poder, ou até dos termos em que é estabelecida a ordem mundial.”²³⁸ No “protesto” havia certa dose de um espontaneísmo que “relacionava simultânea e integralmente todas essas esferas, atribuindo a cada uma delas igual importância”.²³⁹ Martins ressalta que esta “falta de formato” era algo que, antes de vir por sugestão teórica, estava introjeto no próprio comportamento daqueles que protestavam.

Num processo análogo, a “incorporação” de sentido, sem explicação prévia vinda de fora ou formato imposto, era algo que

²³⁷ Idem., *Apocalipopótese*. 22-29/10/1969. Universidade de Sussex, Brighton. PHO 0387/69 p.1. (sublinhado por mim)

²³⁸ MARTINS, Luciano. A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento: 2004.p.132

²³⁹ Idem.

Oiticica buscava em suas propostas e algo que acreditou ter realmente se realizado na manifestação *Apocalipótese*.²⁴⁰ Conforme observou Celso Favaretto, *Apocalipótese* efetivou para Oiticica a noção de que “o comportamental é político” ao afastar-se de atitudes que, na época, pensavam o político como “função” da arte.²⁴¹ Em carta à amiga Lygia Clark, Oiticica comentou entusiasmado a manifestação no Aterro dizendo: “foi a melhor com o público que já fiz: desta creio que posso tirar um novo sentido para tudo.”²⁴² Em outro escrito Oiticica assinalava que naquela manifestação “as surpresas do desconhecido foram eficazes” justamente porque sempre “faltava algo em todas elas”, o que considerou importante e bom: “As pessoas participavam diretamente, obliquamente, e sei lá mais como – mas o importante é o sei lá mais como (...)”.²⁴³

Apocalipótese, aos olhos de Oiticica, foi algo novo dentro das demais iniciativas no campo das artes plásticas no Brasil, destacando-se pelo “modo com que cada experiência proposta surgia aqui e ali, simultaneamente, sem explicações detalhadas.” O formato aberto à casualidade e ao improviso, implicou, a seu ver, um comportamento diferenciado na antiga noção de “público espectador”, pois naquela ocasião “mesmo as pessoas que ‘assistiam’ o faziam por acaso, ‘dentro da coisa’, e não com o espírito preconcebido de ‘estar ali para algo’ de antemão conhecido ou imaginado.”²⁴⁴ Seria esse o sentido do que Oiticica chamou de “além-participação”?

Se a participação do espectador estava sendo entendida como manipulação semântica ou perceptiva do público no contato (corporal ou mental) com uma “obra de arte” dada como “aberta”, para Oiticica a manifestação *Apocalipótese* alcançou algo além: um comportamento que se manifestava no fluxo temporal, algo que muitas vezes não poderia ser materializado ou teorizado, mas que de alguma forma “tocava” o indivíduo desencadeando vivências abertas.

²⁴⁰ Desde a chegada ao *Parangolé* Oiticica diz fazer o exercício de desintelectualização de suas propostas: “Ser intelectualizada na origem nada tem a ver com o resultado no sentido coletivo da apreensão dessa mesma arte, pois ela propõe uma atitude geral de participação (...) a proposição tende a ser da participação livre, criativa, logo algo acessível a todos (...) a participação de cada um e que dá sentido à obra, sem idéia ou moral preconcebidos. [...] em geral os que nada entendem no sentido intelectual são os que mais assimilam no sentido real.” Cf: OITICICA, Hélio. *Entrevista para a revista “A Cigarra”* Op.cit., p.01.

²⁴¹ FAVARETTO, C. 2000. Op.cit., p.181.

²⁴² Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark. Rio de Janeiro 15/10/1968. In:FIGUEIREDO, L. Op.cit, p.49.

²⁴³ OITICICA, H. *Apocalipótese*. 22-29/10/1969. Op.cit., p.3.

²⁴⁴ Idem. *Apocalipótese* (manuscrito). Brighton 09/10/1969. PHO 0381/69, p.1.

Os comentários de Oiticica sobre a manifestação *Apocalipopótese* remetem também à noção de *happening*, palavra que ganhou visibilidade na arte dos anos 60 designando um “acontecimento” artístico sem enredo específico, que envolvia a interação de pessoas e objetos num dado ambiente em situação. As capas levadas para *Apocalipopótese* realizaram, em certo sentido, a idéia de “manifestação do Parangolé” ou de um “ensaio para o Parangolé coletivo”, experiências esboçadas por Oiticica onde este reavaliava as primeiras aparições dos Parangolés:

Essas manifestações do Parangolé (ou ensaios para o Parangolé Coletivo) terão que crescer aos poucos, não como um “happening” sofisticado (...), mas como uma sucessão de comportamentos que se verificam em cada proposição: veste isso, entra aí, pisa por aqui, etc. são proposições que nascem no decurso da manifestação, de improviso, referentes ao comportamento individual (...) é uma experiência para ser feita em contextos coletivos cada vez maiores, sem preparação prévia de querer fazer ou obter determinado resultado.²⁴⁵

Dentro desse deslocamento, Oiticica iria afirmar que a capa *Parangolé* não era um “objeto”, visto que não era coisa acabada, mas “um processo de experimentação”, sendo todos os seus detalhes relativos.²⁴⁶

A palavra experimental, usada na descrição de *Apocalipopótese* e também no “ensaio” para o *Parangolé* coletivo, ganhava destaque dentre os escritos de Oiticica. Se com frequência alguns críticos de arte e artistas na década de 60 passaram a usar a expressão “arte experimental” em referência às atividades artísticas de livre experimentação com linguagens, materiais e procedimentos, que imiscuíam as fronteiras entre as ditas “belas artes”, desviando nelas o domínio da imagem visual; para Oiticica renegando o título de “arte”, bem como o objetivo de criar “obras”, o experimental deveria existir sempre como um exercício.²⁴⁷ Dessa forma, sua concepção encontrava,

²⁴⁵ OITICICA, H.. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Op.cit., p.5. (o primeiro trecho sublinhado por mim, o segundo já no original)

²⁴⁶ Idem., *Material para catálogo* [atribuído]. fev/abr. de 1969. PHO 0365/69, p.03.

²⁴⁷ No texto “Experimentar o Experimental” Oiticica declarava: “em suma o experimental não é ‘arte experimental’/os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número

nas falas do crítico Mário Pedrosa e do músico estadunidense John Cage, interlocução. Para Pedrosa o “exercício experimental da liberdade” não consistia na “criação de obras, mas na iniciativa de assumir o experimental”.²⁴⁸ A palavra experimental para Cage deveria ser apropriada, “não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido”.²⁴⁹

3.2 Crelazer

Cabe observar que os textos em que analisa *Apocalipopótese* foram escritos por Oiticica durante sua estadia na Inglaterra, onde permaneceu de dezembro de 1968 até dezembro de 1969, inicialmente para a preparação de uma mostra na Whitechapel Galery a convite do crítico londrino Guy Brett, e posteriormente como artista residente na Sussex University em Brighton. A mostra realizada de fevereiro a abril de 69 chamou-se *Éden*. Nos preparativos da proposta de *Éden*, Oiticica relembra *Apocalipopótese* dizendo que aquela manifestação lhe desvendara o futuro, sendo “a primeira prática” que se repetiria “até ser prática constante da liberdade-lazer”.²⁵⁰

A questão do lazer a partir de então se tornaria um ponto de destaque dentro das propostas de Oiticica. Para ele a cobrança por produtividade sufocava a criatividade do artista, uma vez que “ficam os artistas numa febre de inventar”, numa competição que sucumbia aos ditames do mercado de arte. O crítico Mário Pedrosa em 1966 alertava para os desafios do artista em sociedades onde predominava a produção e consumo de produtos em massa. Em sua opinião o trabalho artístico teria ganhado nessas sociedades a ambigüidade de ser ao mesmo tempo improdutivo e produtivo²⁵¹, o que colocava em jogo uma produção artística definida pelo uso da liberdade, ou definida pelas demandas do mercado; uma arte como “exercício da liberdade” ou como instrumento às mobilizações em massa e ao lazer alienante.²⁵²

aberto de possibilidades/ no Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los?”. p.05. (sublinhado no original)

²⁴⁸ OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*. NYK 22/03/1972. PHO 0380/72, p.02.

²⁴⁹ CAGE, John. Apud. OITICICA, H. *Experimentar o experimental*. Op.cit., p.04-05.

²⁵⁰ OITICICA, H. *Apocalipopótese*. 22-29/10/1969. Op.Cit., p.3.

²⁵¹ PEDROSA, M. “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa.” Op.,cit., p.111.

²⁵² Id.Ibid., p. 113.

Em uma das cartas enviada para a artista Lygia Clark, Oiticica conta que leu o livro *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse, o qual recomenda à amiga por encontrar semelhanças entre o pensamento do filósofo e a prática experimentada por Lygia e Hélio nos anos finais da segunda metade da década de 60.²⁵³

No livro, Marcuse argumenta que “é o propósito e não o conteúdo que marca uma atividade como jogo ou como trabalho.”²⁵⁴ O jogo, segundo este autor, deveria estar inteiramente sujeito ao princípio de prazer. O ideal de trabalho pensado por Marcuse, o “trabalho lúdico”, deveria gerar prazer no próprio corpo daquele que trabalhasse, numa alternativa oposta ao trabalho concebido pelo “princípio de desempenho”, onde o indivíduo ao trabalhar não satisfaz seus próprios impulsos, necessidades e faculdades, porque no trabalho ele somente desempenharia funções pré-estabelecidas. Por sua vez, o lazer como “o oposto do trabalho” também seria uma atividade administrada que corroborava com trabalho alienado ao estabelecer o lazer (prazer) como uma gratificação posterior ao trabalho (pena).²⁵⁵ Para Marcuse, uma atividade lúdica não poderia estar sujeita à administração, de nenhuma espécie. Acreditava que “o jogo é improdutivo e inútil precisamente porque anula as características repressivas e exploradoras do trabalho e do lazer”.²⁵⁶ A promoção de atividades não-repressivas era, a seu ver, pré-requisito para a liberdade.

Em 1966, durante a exposição Opinião 66, realizada no MAM do Rio de Janeiro, uma tentativa de explorar o elemento lúdico enquanto participação foi apresentada por Hélio Oiticica com a proposta do *Jogo de Sinuca* que se enquadrava no que chamou de *Parangolé-Lúdico*. Disponibilizou-se nas dependências do museu uma mesa de sinuca para quem quisesse jogar. Com essa experiência o artista teria chegado à descoberta da participação como jogo: a participação livre no prazer “em lugar de estruturas-obra para que sejam participadas”.²⁵⁷ Dizia ele:

Nunca me senti tão satisfeito ao ver com que satisfação participam os jogadores na obra. (...) todos, inclusive eu, descobrem o jogo, ou seja o elemento “prazer” do jogo. Isto sim é importante: a obra é prazer, e como tal só pode ser livre (joga-

²⁵³ Carta de Hélio para Lygia datada de 15/10/1968. In: FIGUEIREDO, L. Op.cit. p.44.

²⁵⁴ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p.187.

²⁵⁵ Idem, p.191.

²⁵⁶ Idem, p.173.

²⁵⁷ OITICICA, Hélio. *A participação no jogo*. 04/09/1966. PHO 0251/66.

se quando quer, ou se se sabem as regras do jogo, etc.).²⁵⁸

Oiticica sentia-se incomodado tanto com a exigência de uma produtividade artística administrada por solicitações do mercado de arte, quanto com um “participador” que apenas desempenhasse funções pré-estabelecidas, administradas pelo artista. Como já identificado no capítulo anterior, apesar de considerar importante todas as formas de participação do público (fossem elas incentivadas através da manipulação semântica ou mecânica de partes do objeto, participação lúdica, participação sensorial-corporal), este artista apontava para o sentido da “participação criativa”. Deste modo, a arte deveria transformar-se em “trampolim para a criatividade do participador” se esse último assim o quisesse, pois coerentemente, levava em conta também a “não-participação” como uma possibilidade.

Para Frank Popper, o elemento lúdico é importante como preparação, mas uma participação ao nível de criatividade existiria somente quando as pessoas são envolvidas física e intelectualmente na atividade artística, e realizam algo que corresponde à suas aspirações estéticas.²⁵⁹ Para Oiticica, a criação dependia de um momento em que o indivíduo se deparasse no *Crelazer*: “lazer-prazer-fazer”, um estado experimental propício à criação, sem premissas morais, intelectuais ou estéticas. Para chegar a essa concepção Oiticica observou, por exemplo, que os passistas e sambistas da Mangueira ficavam o dia todo jogando baralho. As idéias, ou seja, seu trabalho artístico, nasciam de uma atividade prazerosa, “de lazer”.²⁶⁰ Essa prática, que numa perspectiva moralista do trabalho seria enquadrada como improdutiva, tornava-se artisticamente produtiva sem o elemento repressivo. O *Crelazer* anunciava que: “Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’”.²⁶¹ A concentração no lazer permitia a “desprogramação da atividade consciente”.²⁶² Quando Oiticica, na década de 60, encontrou-se com a favela da Mangueira ele iria justamente ressaltar a expressividade despreocupada

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ POPPER, F. Op.cit. “De la participación lúdica a la creatividad”. pp. 175-199.

²⁶⁰ OITICICA, Hélio. “Tropicália: a nova imagem”. 1969. Texto originalmente escrito em inglês foi traduzido e republicado em BASUALDO, C. Op.Cit., p.311.

²⁶¹ OITICICA, Hélio. *Crelazer* (Série Dilmen Mariani 2). 14/01/1969. PHO 0367/69. p.01.

²⁶² VAZ, Suzana. “HO|ME Hélio Oiticica e Mircéa Eliade - tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático,” in: BRAGA,P.(org).versão online.Op.cit.,s/p.

que emanava não somente das manifestações da comunidade, mas dos indivíduos, no falar, no caminhar, no rir, no chorar.

Na experiência *Éden* montada na Galeria Whitechapel em Londres, Oiticica disponibilizou ao público ambientes abertos baseados em comportamentos de lazer: “cama-bólide” para deitar, “parangolés-capa” para vestir e dançar, “tendas” para esconder-se e ouvir música, “ninhos” para construir um abrigo, “penetráveis” com caminhos para passear sem sapatos por água, areia, folhas. Almejando potencializar a participação, Oiticica procurou esvaziar o *Éden* de imagens referenciais.



Figura 16 – *Éden* - Whitechapel Galery, 1969. As imagens mostram o letreiro de entrada que pedia aos participantes para retirarem seus sapatos. E a “Área bólide” de palha com participantes.

Segundo Guy Brett, a experiência com *Tropicália*, havia indicado para Oiticica que a imagem visual fixava a atenção dos participantes em detrimento da vivência corporal de estar no ambiente proposto, que deveria ser o mais importante. A proposta de *Éden*, conforme a interpretação de Gonzalo Aguilar, evoca a experiência paradisíaca da “delícia”²⁶³, mas sem representar uma origem distante e remota: o retorno do paraíso se faz em condições modernas “sem nostalgias nem retrocessos, o paraíso é uma consequência do fazer humano”.²⁶⁴ Não obstante, seu ambiente foi armado com elementos não-representativos que convidavam as pessoas a resgatarem a experiência de estar no mundo, sem referências às informações que já acumularam sobre ele.²⁶⁵ *Éden* colocava em experimentação uma das premissas do *Crelazer*: a possibilidade de “viver sem um pensamento que vem *a priori* sempre.”²⁶⁶

Em *Éden* Oiticica propõe *Crelazer* buscando uma espécie de “experiência mítica”, uma condição propícia para “fundar”. Nas idéias que tangem essas propostas foram ressaltadas correspondências com procedimentos culturais que evidenciam estados de mudança ou passagem, como mitos e rituais. Em 1965 Oiticica já confessava estar “a procura do mito”.²⁶⁷ O mito é um relato que explica a origem de algo que já existe, geralmente atribuindo autoria a seres sobrenaturais, como deuses e heróis. Na estrutura do relato mitológico, a origem, a fundação das coisas, emerge numa situação anterior ao tempo, num estado onde a matéria ainda não tem forma definida. Os deuses organizam, constroem do nada, criam. Os rituais, por sua vez, são momentos em que o mito é revisitado, revivido. Oiticica apreende o sentido do estado mítico como um “estado de invenção”, mas ressalta que junto com a experiência de mitificação deveria existir a desmitificação, sob o risco do espectador ao participar estar executando um ritual, que revive sempre o “processo criador” do artista. Desmitificar é, por sua vez, instituir “o participante como o próprio herói que funda o que não existia no exato instante em

²⁶³ Aguilar observa a palavra *Éden* como “um hebraísmo que, não por acaso, significa delícia”. CF: AGUILAR, G. “Na Selva Branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos.” In: BRAGA, P.(org).2007. op.cit., p.248.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ BRETT, 2005. Op.cit.,p.39.

²⁶⁶ [...] os que não se defrontam com o *crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um ‘pensamento’ que vem ‘*a priori*’ sempre.” Cf: OITICICA, Hélio. *Crelazer* (Série Dilmen Mariani 2). Op.,cit.,p.01.

²⁶⁷ OITICICA, Hélio. *A Dança na minha experiência*. 12/11/1965. PHO 0120.65, p.1.

que transforma ato em gesto”.²⁶⁸ A participação deveria acabar com o mito do artista como criador único e absoluto.

A partir de 1970, Hélio Oiticica passou a demonstrar em seus escritos a preferência pelo termo “invenção” em detrimento de “criação” passando a designar “propositores” e “participadores” como “inventores”. Segundo Paula Braga, o inventor para Oiticica era alguém capaz de selecionar e misturar fragmentos, produzindo conhecimento a partir de elementos pré-existentes: “criação remete a gênese, a um deus criador, que do nada cria algo bem acabado. A invenção, ao contrário, baseia-se em outras invenções e gera outras invenções, reordena e desestabiliza os signos; não cria, pois tudo já está aqui.”²⁶⁹

3.3 “Acabar com o acabado”

Houve na tarde da manifestação *Apocalipopótese* no Aterro do Flamengo a proposta de muita descontração e prazer, porém pairava um clima de tensão no ar. Como observou o crítico Frederico Moraes, a situação de crescente cerceamento da liberdade, imposta pela permanência da ditadura militar no governo brasileiro, caminhava para o fechamento de exposições, uma vez que a censura de livros, obras, filmes e músicas já era uma realidade. O crítico ressalta que “coincidindo com as passeatas, houve um aumento de manifestações de arte-na-rua”²⁷⁰ o que punha em alerta a fiscalização policial.

Dialogando com esse contexto o artista Antônio Manoel levou para *Apocalipopótese* a proposta das *Urnas Quentes*, que eram caixas de madeira que encerravam panfletos com imagens que faziam alusão ao momento político vivido no Brasil da época. Em vez de “expor” as *Urnas Quentes* ao público, A.Manuel propôs na ocasião que as caixas fossem quebradas, violadas, destruídas, conforme a decisão dos participantes. Para isso o artista disponibilizava, se necessário, algumas ferramentas, como machado e martelo. A violência dos participantes sobre o objeto era, na dinâmica, o elemento que liberaria o “código poético”. Essa proposta foi comentada com entusiasmo por Hélio Oiticica, que ressaltou nela não só os aspectos de crítica ao regime político, mas, sobretudo, os sentidos artísticos como a metáfora da

²⁶⁸ BRAGA, P. 2007. Op.cit., p.166.

²⁶⁹ Id.Ibid., p.76.

²⁷⁰ MORAIS, F. Op.cit., p.94.

abertura da obra de arte ou da extinção do objeto artístico, da violação a “obra prima”.

o flan q era desenho ou gravura-matriz/torna-se/
elemento-cerne encerrado na caixa/ caixa fechada
q é aberta a marteladas:/pra possuir-se o código
poético/ tem-se q violar a integridade do objeto-
caixa acabado:/ ACABAR COM O ACABADO²⁷¹

A poética das *Urnas Quentes* não se resumia aos significados daquilo que a caixa encerrava, ou seja, a mensagem, mas se desenvolveria a partir do ato de quebrar a urna, de apropriar-se do que havia em seu interior.²⁷² No fim, não importava o continente nem o conteúdo, mas sim a totalidade do gesto executado e a simultânea construção de seus sentidos.

URNA QUENTE: calor de antes mesmo q depois
/ q depois do martelar-poema sem/
RESULTADO²⁷³

Outra proposta presente em *Apocalipopótese* que incentivava o participador a romper a integridade do objeto, e construir daí os sentidos do ato, foi trazida pela artista Lygia Pape. Os *Ovos*, como foram chamados, eram cubos feitos com plástico, ou outro material de fácil rompimento, sobre uma armação de arame ou madeira. O cubo com uma das faces aberta podia abrigar uma pessoa agachada em seu interior, que ao forçar os lados romperia a frágil película, como que saindo da casca de um ovo. Oiticica também comentou com entusiasmo as possibilidades abertas pelos *Ovos*, chamando a atenção para o problema da “dissolução das imagens”, exercício que o participador poderia vivenciar na dinâmica entre estar no interior dos *Ovos*, escondido, e aparecer, rompendo sua estrutura:

O ato de abrigar-se dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis tem um ciclo, uma duração, a que chamo de crepouso, não mais relacionado ao mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas,

²⁷¹ OITICICA, Hélio. *Urnas Quentes de Antônio Manuel*. New York, 22/04/1973. PHO 0476/73, p. 01.

²⁷² FAVARETTO, C. 2000. Op.cit.p.179.

²⁷³ OITICICA, H..*Urnas Quentes*. 22/04/1973. Op.cit., p. 01.

alegria-depressão, não nos conduz a manifestações que possam ser “exibidas”, como numa exposição, (...) mas momento que esperava ser “vivido” na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação (...).²⁷⁴



Figura 17- Ovo - Lygia Pape, 1968.

Observando essa dinâmica Oitica ressaltou que os *Ovos* não eram “objetos para a participação”, visto que não tinham significado antes da participação, nem variações no âmbito do “provável” (probabilidades), pois somente quem vivenciasse a experiência faria com que ela existisse, conferindo-lhe sentidos, variáveis ou não. Era para ele o exemplo típico de *Probjeto*:

Não a estrutura para participação externa a ela, mas a condição para um crescimento que pode variar dependendo de quem cresça nisso, tornando-se impossível considerá-los como objetos para a participação – ela está em repouso, a estrutura-ovo; nós estamos repousando, ou o

²⁷⁴ Idem. *Lygia Pape*. Londres-Paris, maio de 1969. PHO0362/69, p.02. (sublinhado por mim).

oposto – um crescimento dentro de nós cria um diálogo, um crescimento vital para descobrir criativamente e viver essa casca-ovo como uma possibilidade significativa para uma moção, interna-externa, ou moções, pensamentos, o que chamaria de “vivências”.²⁷⁵

Os *Ovos* de Lygia Pape assemelhavam-se aos exercícios criativos que Oiticica vislumbrava desde o *Parangolé* e que considerava “antiarte ambiental”. A seu ver, para que esse exercício fosse pleno, cada manifestação deveria criar o seu ambiente “sua casca, para que cresça, (...) sem ‘alguém por trás’.”²⁷⁶ Deste modo, “o próprio ‘fazer’ da obra seria violado, assim como a ‘elaboração’ interior, já que o verdadeiro ‘fazer’ seria a vivência no indivíduo.”²⁷⁷

Ao lado de propostas onde os espectadores eram participantes, uma vez que sua intervenção corporal era indispensável para a ação em desenvolvimento, Rogério Duarte organizou para *Apocalipopótese* um *show* de cães adestrados onde os espectadores deveriam apenas assistir “sem qualquer tentativa de ser modificada na sua intenção de ‘ver’ ou ‘assistir’ ao ato”²⁷⁸. Na apresentação armada, Rogério Duarte, comportando-se como mestre de cerimônia, por vezes desestabilizava o “apresentável” com frases que criavam um ambiente suspeito e davam um tom de denúncia ao evento aparentemente pueril.²⁷⁹ O espetáculo com os cães pastores-alemão domesticados para cumprir as ordens do dono, dentro do programado, carregava uma ironia sutil que contrastava e ao mesmo tempo dialogava com as demais propostas.

A situação construída em *Apocalipopótese* punha em simultaneidade momentos que envolviam o improvisado, a proposta fechada, o objeto acabado, o objeto inacabado, a proposição aberta. Em termos de público misturavam-se *experts* em artes, passantes desavisados e curiosos. Essa emergência de situações contraditórias foi uma característica que passou a se destacar dentro da trajetória de Oiticica e algo que este artista valorizou bastante, pois para ele a participação deveria emergir, não de uma situação “ideal”, restrita ao âmbito artístico, num completo descondicionamento, mas do centro de situações rotineiras onde as contradições conviviam: “Oiticica nota que

²⁷⁵ Id., *ibid.*, pp.02/03.

²⁷⁶ Idem, *À busca do suprasensorial*. Op.cit., p.8. (Sublinhado por mim)

²⁷⁷ Idem, *O aparecimento do suprasensorial*, Op.cit, p.01.

²⁷⁸ Idem, *Apocalipopótese*. (manuscrito) Bríngton 09/10/1969. PHO 0381/69 p.03

²⁷⁹ Idem.

não basta procurar o comportamento descondicionado como um modelo de vida: deve-se aceitar viver numa ‘consciência contínua desses conflitos’.”²⁸⁰

Segundo Lisette Lagnado, há uma ambigüidade em relação à valoração do cotidiano nos discursos de Oiticica, a partir da formulação do *Parangolé*. “Oiticica explicita algo difícil de ser esquematizado: é como se fosse possível depreender dois cotidianos, um deles “adormecido” e “condicionado” (este, portanto, deve ser “derrubado”), e outro, cuja capacidade sensorial se encontraria em estado “dilatado” (com o uso, ou não, de drogas alucinógenas).”²⁸¹ O artista reconhecia um cotidiano que condiciona a experiência dos indivíduos e outro que é propiciador de estados de invenção. É entre a simultaneidade desses “cotidianos” que transita o espectador-participador. Não há, portanto, nem o pressuposto de um público totalmente passivo, nem o pressuposto de uma criatividade generalizada. Tanto a atitude passiva, quanto a participativa, está sempre sendo considerada em situação.

Com *Parangolé* o artista anunciara, já em 1966, “um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte, e ao próprio conceito de ‘exposição’”. Declarando: “Museu é o mundo: é a experiência cotidiana”.²⁸² Porém, a pesquisadora Paula Braga afirma em sua tese que, de modo geral, não houve nos trabalhos de Oiticica um foco específico de crítica à instituição artística, ou seja, uma intenção, *a priori*, de atingir esses locais. A autora observa que, se as propostas de Oiticica desestabilizam a autoridade institucional, isso se dá nas contingências da situação gerada, cujas forças se expandem independentes. A seu ver, “as instituições de arte eram simplesmente ambientes insuficientes e inadequados para suas proposições”.²⁸³

Aceitando essa perspectiva podemos alegar que se esse artista recusava o museu ou a galeria como lugares para “apenas” expor objetos de arte, era porque recusava a idéia mais geral de “exposição”, ou seja, o “dado” acabado para o público. Nesse sentido, em entrevista concedida à Aracy Amaral, em 1977, Oiticica deixou um depoimento dizendo:

Eu não quero mais fazer coisas que as pessoas vejam como se fosse uma exposição, mesmo que seja do lado de fora [da galeria]. Eu acho que os

²⁸⁰ BRAGA, P. 2007. Op. cit., p.122.

²⁸¹ LAGNADO, Lisette. “A invenção do Penetrável.” Publicação online em 23/02/2005 na seção “em obras”. *Revista Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>>, acesso em março de 2008.

²⁸² OITICICA, Hélio. *Posição e Programa*. Op.cit., p.2.

²⁸³ BRAGA, P.2007. Op.cit., p.128

americanos fizeram muito isso (...) você vai para a natureza para ver uma exposição (...). Em Nova York, mesmo o espaço urbano, é *show*, é “*show*-espaço urbano”, nunca há essa coisa de participação. (...) É tudo cenográfico, a própria rua (...) se você faz uma coisa na rua já não tem participação, as pessoas começam logo a racionalizar.²⁸⁴

Na fala, ele questionava o acontecimento artístico não em função do local em que era realizado, mas da lógica “artista-espectador” que continuava a ser legitimada por meio desse, não estando o problema localizado na instituição “museu” ou “galeria”, pois entende que muitas vezes, mudava-se o local, o nome (“arte na rua”, *happening*, *environmental*, *performance*), mas o que não mudava era a lógica do que se entendia por exposição, a idéia de uma “representação objetual”.²⁸⁵ A seu ver, de nada adiantava ter “proposições” ou “participação”, se não houvesse uma mudança completa na relação objetual.²⁸⁶ A chave para essa mudança, segundo Oiticica, era justamente o que lhe indicara *Apocalipótese*: “ver a possibilidade de um processo em vez de uma estrutura-objeto impondo relações metafóricas”.²⁸⁷

Da mesma forma podemos sugerir que a preferência de Oiticica por materiais e procedimentos que diminuem a ênfase sobre a “imagem retiniana” não se põe como uma mera recusa da imagem, mas à força que esta fixava na manutenção da antiga relação entre artista e espectador.

Em outubro de 1971, residindo na cidade de Nova Iorque, onde permaneceu até 1978, Hélio Oiticica transcreveu em um de seus

²⁸⁴ Depoimento gravado por Aracy Amaral na residência do artista em Nova York, em outubro de 1977. AMARAL, Aracy. “Hélio Oiticica: Tentativa de diálogo”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*: Artigos e ensaios (1980 – 2005). Vol.3: Bienais e Artistas Contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006, p.106.

²⁸⁵ “The exhibition room refers always to an old idea of ‘displaying objects’, to an ‘objectual representation’ (...).” OITICICA, Hélio. *The senses pointing toward a new transformation*. Londres. 18-25/06/1969. PHO 0486/69, p.04. (tradução livre). Segundo informações disponíveis no site do Programa Hélio Oiticica, este texto foi escrito provavelmente para o simpósio “Touch Art”, do qual H.O. participou com Lygia Clark na Universidade da Califórnia (07-12 de julho de 1969).

²⁸⁶ Trecho do original em inglês: “no use having ‘participation’, or ‘propositions’, if they do not relate to a complete change of the objectual relation; the same with what could be called ‘sensorial participation’”. (Tradução livre). Idem.

²⁸⁷ Trecho do original em inglês: “Here we can see the possibility of a process rather than an object-structure imposing metaphorical relations (...)” (Tradução livre). Idem.

cadernos de anotações o aforismo número 30 do livro *A Sociedade do Espetáculo* escrito por Guy Debord. O trecho diz o seguinte:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos ele vive; quanto mais ele aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte.²⁸⁸

Logo abaixo deste aforismo Oiticica refletia sobre a idéia de “performance”, prática artística que ganhou visibilidade ao longo da década de 60 e 70, tendo como precursores artistas como Joseph Beuys, Allan Kaprow, John Cage. As anotações de Oiticica demonstram que ele acompanhava criticamente as performances da cena artística nova-iorquina, mostrando-se preocupado com a posição do espectador na prática da performance. A seu ver o problema era o de a “performance” (*perform*) ser *preform*, pré-formada.²⁸⁹ A anotação diz o seguinte:

a colocação em jogo de performance não mais como a completação de algo, “adicionando algo mais”, mas como ação simultânea, não pré-formada’ mas ‘em formação’, dá ao conceito outra estatura.²⁹⁰

A leitura do livro de Debord indicava a necessidade de denunciar “o espetáculo” e encontrava no momento artístico processado por Oiticica uma interlocução fértil, já que esse artista estava preocupado em “propor um tipo de atividade que não [estivesse] irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado”²⁹¹, algo que pudesse efetivar o “exercício experimental da liberdade” evocado por Pedrosa.

²⁸⁸ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.24. Aforismo 30.

²⁸⁹ OITICICA, Hélio. *Performer, performance* [atribuído]. Nova Iorque, 11/10/1971. PHO 0511/71 - 10/15.

²⁹⁰ Idem. (sublinhado no original)

²⁹¹ Idem.

Oiticica alertava para que as experiências artísticas que emergissem da “posta em questão da problemática espectador-participador” não se transformassem em “produtos-obras mais sofisticados” como a seu ver ocorria em alguns casos agrupados sob o rótulo de Arte Conceitual.²⁹² “O que acho ruim quando o conceito é tratado como objeto-fim artístico é que passa a ser redundante, fechando-se em si mesmo”²⁹³, explicava. A participação pensada por Oiticica pode germinar na proposição, mas deveria expandir-se; ela não é, portanto, o elemento que fecha a experiência, mas o que promove mais abertura. O artista é então aquele que “propõe-propor”²⁹⁴.

A aceção dada por Debord à palavra espetáculo incorpora-se na discussão de Oiticica sobre a participação do público a partir da década de 70, pois vinha ao encontro de sua recusa por objetos e proposições artísticas fechadas.

Debord chamou de “espetáculo” uma visão de mundo objetivada de forma arbitrária. Apesar do significado da palavra “espetáculo” ter sido associado mais especificamente à propagação de imagens na sociedade contemporânea, devido ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, Debord define que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”²⁹⁵ Portanto essa “imagem” de que fala não diz respeito propriamente à imagem visual, mas a tudo o que é dado pronto, e cuja a enorme positividade torna-se algo indiscutível e inacessível.

Para Debord, o espetáculo “é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha.”²⁹⁶ A seu ver, o espetáculo faz com que todos sejam “espectadores” porque mantém os indivíduos numa relação alienada com aquilo que deveriam viver diretamente e operar, o comportamento alienado seria, portanto, seu maior legado. Segundo Debord, nas sociedades espetaculares “tudo o que era antes vivido diretamente tornou-se uma representação.”²⁹⁷ Por conseguinte, “a atitude que por princípio o espetáculo exige é o da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência.”²⁹⁸ A relação social na

²⁹² OITICICA, H. *Notas*, op cit, s/p.

²⁹³ Carta de Oiticica a Torquato Neto. Apud. FAVARETTO, C. 2000. Op.cit, p.184.

²⁹⁴ OITICICA, Hélio. *A obra, seu caráter objeto, o comportamento*. Dezembro de 1968. PHO 0160/68, p.02.

²⁹⁵ DEBORD, G. 1997. Op.cit., p.14. Aforismo 4.

²⁹⁶ Idem, p. 14. Aforismo 6.

²⁹⁷ Idem, p.13. Aforismo 1.

²⁹⁸ Idem, p.17. Aforismo 12.

“sociedade do espetáculo” seria algo totalmente contrário à noção de diálogo. Conforme a análise de Debord o espetáculo é sempre algo que “escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra”, pois nele todas as outras falas possíveis são banidas.²⁹⁹

Cabe notar que o livro *A Sociedade do Espetáculo* foi publicado originalmente na França, em novembro de 1967, e ganhou visibilidade em função dos movimentos de protesto de caráter contracultural ocorridos no ano seguinte. Guy Debord reunia no livro uma série de idéias que desde meados da década de 50 eram discutidas pelo movimento que ficou conhecido como Internacional Situacionista – IS, (1957-1972)³⁰⁰. No texto apresentado na conferência de fundação da IS, em 1957, Debord sintetizava o encaminhamento dos trabalhos com a seguinte fala:

A construção de situações começa após o desmoroamento da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligada à alienação do velho mundo a noção o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do ‘público’, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados de atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.³⁰¹

Para os membros da IS, a noção de espetáculo estava diretamente relacionada com a noção de participação. Para os situacionistas, a fim de combater o comportamento passivo acostumado pelo espetáculo, fazia-se urgente ativar comportamentos participativos.

²⁹⁹ Idem, p.18. Aforismo 18.

³⁰⁰ A IS foi um movimento de contestação surgido em 1957. Seu processo de atuação política relacionou-se com os acontecimentos de 1968. Guy Debord é considerado o pensador mais influente do movimento, junto com Asger Jorn e Constant. A IS deixou de existir em 1972.

³⁰¹ DEBORD, Guy. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência Situacionista internacional”. Texto apresentado na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d’Arroscia, junho de 1957. Republicado em versão fac-símile em: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.57.

Essa ativação se daria através da “construção de situações”, que consistia irromper de dentro do “mundo-espetáculo” ações que violassem seu discurso fechado. Praticar o “uso desviado”.

Não podemos afirmar uma correspondência entre as idéias de Debord e as propostas de Oiticica anteriores a 1971, data em que o cita pela primeira vez. Mas é certo que há confluência no pensamento desses dois autores. Em outubro de 1967, portanto quase simultaneamente à publicação de *A Sociedade do Espetáculo*, Oiticica formulava a idéia do *Supra-sensorial*. Conforme já comentado no início desse capítulo, o *Supra-sensorial* nomeava um estado que poderia ser proporcionado pela arte, onde as sensações estariam tão intimamente ligadas à experiência corporal no momento do fazer artístico que o participante poderia expandir sua capacidade sensorial habitual, indo além do conhecido. *Supra-sensorial* era então um momento propício para um “algo mais” na experiência artística, a possibilidade de um novo comportamento perceptivo.

No aforismo 36, Debord identifica no espetáculo, “a dominação da sociedade por ‘coisas supra-sensíveis embora sensíveis’”. Remontando à idéia de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, Debord explicava que o supra-sensível seria um sentido que se impõe ao mundo sensível, permanecendo dessa forma soberano e apartado da experiência das pessoas: “o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência”, explicava o autor.³⁰²

Nas intervenções do movimento situacionista o problema do urbanismo ganhou visibilidade. Era necessário, na visão do grupo, realizar uma “estética em situação” onde noções ligadas aos ambientes urbanos como agradável, desagradável, bom, ruim, bonito, feio fossem transitórias e incessantemente reformuladas pelos usuários e transeuntes. “As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator”, alertava Debord.³⁰³ Isso acontecia, a seu ver, porque as sensações que os ambientes provocavam estavam, em geral, definidas numa relação espetacular.

Oiticica e Debord parecem tangenciar um mesmo problema. A busca do *supra-sensorial* para Oiticica é o investimento em uma

³⁰² DEBORD, G. 1997. Op. cit., p.28. Aforismo 36.

³⁰³ DEBORD, G. “Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana”. 1955. Replicado em versão fac-símile em: JACQUES, P.B., 2003, Op.cit.,p.41.

experimentação direta dos participantes no mundo-ambiente, o incentivo ao descondicionamento dos sentidos e à expansão perceptiva, experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento de cada participante na fundação incessante de significados para a vida. Para Debord, o sensível deve ser vivenciado e não apreendido por mediação espetacular que o tornava algo supra-sensível.

Em *Tropicália* a imagem óbvia da brasilidade revelava para cada participante, quando vivenciada, sentidos não tão óbvios; porém certa “imagem”, relacionada ao aparelho de TV, devorava o participante, sendo mais ativa que seu criar sensorial. No *Éden*, a vivência dos participantes estimulava novos significados para os elementos dispostos na galeria. Estar em uma galeria de arte caminhando a pés descalços ou deitado em uma cama-bólido de palha, ou dentro de uma tenda escura sem nada para “ver”, era por si só um experimento de fundar, a partir do estranhamento, novos comportamentos.

Oiticica está ciente do ônus da produção artístico-cultural na manutenção de práticas que positivam o espectador como situação e condição do indivíduo, conforme também apontou Debord, mas se mantém otimista na identificação de momentos em que, mesmo do interior da produção artística, pudesse incentivar “a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo.”

³⁰⁴ Se, como observou Favaretto, o inconformismo estético e o inconformismo social desenvolveram-se sempre simultaneamente nas propostas de Oiticica, o desenvolvimento de experiências com o ritmo, a dança, a imersão do corpo, a valorização dos demais sentidos em detrimento do exclusivismo visual, formaram um percurso para a crítica e a construção do conhecimento sobre as coisas do mundo, uma possível travessia onde o indivíduo descobre-se inventor e então pode sentir-se novamente em casa.

³⁰⁴ OITICICA, Hélio. *O aparecimento do suprasensorial*. Dez de 1967. Pp.02-03.

Considerações Finais



Figura 18 - Ready Constructible n.1, 1978. Hélio Oiticica.

Em 1978, após uma longa estadia em Nova Iorque, Hélio Oiticica retornou ao Brasil. Neste mesmo ano ele materializou uma estrutura formada por blocos de tijolo o qual chamou de *ready constructible*:

Este READY-CONSTRUCTIBLE n.1/ é o exercício meu extremo entre / o READY e o inacabado / estrutura / determinada sem começo-meio-fim (...) ³⁰⁵

A estrutura proposta jogava com a concepção Duchampiana de *ready made*, estabelecendo a convivência entre o “pronto e o inacabado”.

Saber lidar com o pronto-*ready*, construindo a partir da adição, sobreposição, subtração, organização, deslocamento de estruturas,

³⁰⁵ OITICICA, Hélio. “Anotações sobre o Ready-constructible”, 1978. AHO 088.78. Apud. BRAGA, P. 2007.Op.cit.,p.84.

atuando “sem um pensamento que vem *a priori*”, ou seja, identificando seu inacabamento, entendendo a transitoriedade das situações e a possibilidade de intervenção sobre elas, parece ser para Oiticica atitude essencial aos “inventores”. Aceitando essa concepção, o artista não cria para um público, mas lança proposições que encontrarão colaboradores num momento oportuno, de *crelazer*.

Segundo a pesquisadora Paula Braga, cuja tese defendida em 2007 teve grande importância no desenvolvimento do presente estudo, há uma multiplicidade de inventores construindo o artista que chamamos Hélio Oiticica, numa trama não apenas referencial, mas que fundamentou a construção de seus conceitos e proposições artísticas. As formulações de Oiticica podem ser compreendidas, segundo a autora, através da noção de “mundo erigindo mundo”.³⁰⁶ Para este artista a verdadeira “invenção” emerge de diversas outras invenções simultâneas, e deveria existir justamente para promover mais invenções “sem começo-meio-fim”.

Sabendo disso, a imagem do *ready-constructible* insinua-se aqui como uma metáfora do processo criativo que Hélio Oiticica construiu e incentivou ao longo de seus percursos artísticos, da “obra aberta” ao “exercício experimental da liberdade”, indicando o sentido da participação do público. O participante, que nos escritos de Oiticica da década de 70 é também chamado de “inventor”, é alguém que vivencia essa construção, e toma consciência de que é parte num todo.

A identificação de um movimento em direção à abertura da obra de arte, na passagem da década de 50 para 60, sugeriu o encaminhamento das práticas artísticas para uma desordem nas definições tradicionais de artista, obra e público. Mas como vimos, essa desordem não chega a estabelecer-se em definitivo, podendo ser observada somente em situação de trânsito. Tanto a noção de “obra aberta”, quanto a de “não-objeto”, evidenciaram a inserção do público como espectador-participador, ou seja, alguém que mesmo diante de um objeto pré-definido, faz escolhas dentre as possibilidades implicadas pelo artista.

Os exemplos destacados no primeiro capítulo, como *Lembra*, *Poema-Enterrado*, *Bicho*, *Núcleo* ensaiaram a abertura, em maior ou menor nível, mas conservavam um movimento em direção à “organização do delírio”. No caso da participação almejada pelo artista Hélio Oiticica, foi possível identificar a convivência desta organização inicialmente no relacionamento sutil entre o projeto elaborado e a

³⁰⁶ BRAGA, P. 2007.Op.cit., p.11.

aceitação do imprevisto, e posteriormente, entre a indeterminação da proposta quanto a resultados e as estratégias de sensibilização do público que o artista quis promover.

Verificamos que houve no decorrer da década de 60 uma maior preocupação com o sentido que a participação do público deveria alcançar. Em decorrência da “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, evidenciou-se um discurso que priorizou a liberdade de ação dos indivíduos no ato da participação. A observação que Hélio Oiticica fez da situação da arte brasileira em 1966 apontava uma “nova objetividade”, a seu ver, diretamente relacionada à participação do público no fazer artístico, cujo desenvolvimento implicava em experiências cada vez mais abertas, sob o risco de ficar a participação como “novo condicionamento”. Positivando as relações entre arte e política, para além da produção de obras para a contemplação ou para a participação, Oiticica investiu sua prática artística como “exercício experimental da liberdade” que comportava, entre muitos outros elementos, o político: “se a atividade é não-repressiva, será política automaticamente”.³⁰⁷

Na condução que Hélio Oiticica deu à questão da participação em sua trajetória, a ênfase no processo vivencial dos participantes, que punha em xeque o objeto identificado como “obra”, também o levou à consciência do “além-participação”. Ao mesmo tempo em que constatava não estar ao alcance do artista-propositor medir a participação, uma vez que uma prática realmente aberta deveria abarcar a multiplicidade de situações que “germinassem” do proposto, inclusive a não-participação, Oiticica orientou-se na identificação de propostas que pudessem ativar um comportamento disposto a “acabar com o acabado”. Esse comportamento seria investido tanto por parte do artista-propositor, quanto do espectador-participador, pois ambos são responsáveis pela formação de novas estruturas forjadas sobre os fragmentos do dado já existe.

³⁰⁷ OITICICA, H. Entrevista. In: AYALA, W. Op.cit. p.166.

Referências

Textos de Hélio Oiticica*:

Consultados no arquivo digital disponibilizado pelo: Programa HO, LAGNADO Lisette (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>>

* as referências seguem com o nome do documento, o local, a data e o número de tomo no PHO (Programa Hélio Oiticica).

- À busca do suprasensorial*. 10 /10/1967. PHO 0192/67 - 8/9
A criação plástica em questão (respostas). 01/12/1968. PHO 0159/68
A dança na minha experiência. 12/11/1965. PHO 0120/65.
A obra, seu caráter objetal, o comportamento. 01/12/1968. PHO 0160/68.
A participação no jogo. 04/09/1966. PHO 0251/66
Aparecimento do suprasensorial. Dezembro de 1967. PHO 0108/67
Apocalipopótese. Universidade de Sussex, Brighton. 22-29/10/1969. PHO 0387/69.
Apocalipopótese. (manuscrito) Brighton 09/10/1969. PHO 0381/69.
Apocalipopótesis (Apocalipopótese). PHO 0534/69.
Apocalipopótese no pavilhão Japonês [atribuído]. PHO 0145/68.
A Transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. PHO 0013/sd.
Brasil Diarréia. 1970. PHO 0328/70.
Crelazer (Série Dilmen Mariani 2). 14/01/1969. PHO 0367/69.
Entrevista para a revista "A Cigarra" [atribuído]. 20/06/1966. PHO 0246/66.
Lygia Pape. Londres-Paris, maio de 1969. PHO0362/69
Material para catálogo [atribuído]. Fevereiro-abril de 1969. PHO 0365/69.
Núcleo Improvise [atribuído]. 27/12/1961. PHO 0182/61 12/20.
O objeto (para revista GAM). 28/08/68. PHO 0152/68.
O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra. 28/12/1961. PHO 0182/61 12/20.
Perguntas e respostas para Mário Barata 15/05/1067. PHO 0320/67.

Posição e Programa. 01/07/1966, PHO 0253/66.
Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear (entrevista). 01/11/1961. PHO 0024/61.
Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66). 01/10/1966. PHO 0248/66.
The senses pointing toward a new transformation. Londres. 18-25/06/1969. PHO 0486/69
Trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). PHO 0280/68.
Tropicália (planos para a construção). 16/04/1967. PHO 0321/67.
Tropicália. 04/03/1968. PHO 0128/68.
Urnas Quentes de Antônio Manuel. New York, 22/04/1973. PHO 0476/73

Catálogos:

Exposição Nova Objetividade Brasileira.(catálogo) MAM-RJ, 1967.
Exposição Opinião 66.(catálogo), MAM-RJ.
Lygia Clark .(catálogo). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
 PECCININI, Daisy V. M. (coord.) *O Objeto na arte: Brasil anos 60*. (catálogo). São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

Artigos em periódicos:

BELVER, Manoel Hernandez; PRADA, Juan Luiz Martin. “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”. *REIS: Revista española de investigaciones sociológicas*. 1998, nº84, pp. 45-63. Disponível em <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757630>>

BRAGA, Paula (org). Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. Edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (ed.) Martin Grossmann. Disponível em: <www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho> (versão online)

CARLOS, Esther Emílio. “Parangolé”. Coluna Atelier. *Diário de Notícias*, 10/08/1965.

CIRNE, Moacy; SÁ, Álvaro de. “A Origem do Livro-Poema”. *Revista de Cultura Vozes*. v.65, nº 3, abril 1971, pp.39-44.

PONTUAL, Roberto. “Um roteiro. A década de 60. Hoje. O Brasil. A Arte. O mundo”. *Revista de Cultura Vozes*. v.64, nº 9, novembro de 1970. pp.06-37.

_____. “De uma Arte/Corpo, por um Corpo/Arte”. *Revista de Cultura Vozes*. v.65, nº 2, 1971. Pp.73-75.

_____. “O salto para o Objeto”. *Revista de Cultura Vozes*. v.64, nº 2, março de 1970, pp72-75.

_____. “O Livro, Livre”. *Revista de Cultura Vozes*. v.65, nº 3, abril de 1971, pp 25-38.

PLAZA, Júlio. “Arte e Interatividade: autor-obra-recepção”. *Revista ARS*. nº 2, ECA-USP,2000. Disponível em <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2.htm>>

OLIVEIRA, Henrique L. P. “Da participação à interatividade: o vídeo popular no Brasil”. *Fronteiras: Revista de História*. nº.7. Florianópolis, 1999. Pp. 133-151.

LAUS, Harry. “O espectador como estrela”. *Jornal do Brasil*, 30/05/1967.

LAGNADO, Lisette. “A invenção do Penetrável.” Publicação online em 23/02/2005 na seção “em obras”. *Revista Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>>

Teses e dissertações:

BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 2007.

REIS, Paulo R. O. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2005.

MARTINO, Marlen Batista de. *Do vazio ao labirinto: o espaço e a arte contemporânea: uma história das sensibilidades e percepções sobre o espaço através da arte contemporânea*. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2004.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. *Arte e tecnologia: a poética participacionista de Hélio Oiticica e a arte tecnológica contemporânea*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. CEFET – PR. Curitiba, 2004.

Livros:

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaio de teoria da história. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

ADES, Dawn (org.). *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985, pp.113-156.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EdUSP, 2005.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 – 2005)*. Vol.3: Bienais e Artistas Contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug, Valter Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AYALA, Walmir. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.

BASUALDO, C. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos*. MACIEL, Kátia (org.). Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Chapecó: ARGOS, 2002.

CAMPOS, Augusto de; et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaios*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico, e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória.(orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda Nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 9. Ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. 2ª Ed.rev. São Paulo: EdUSP, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1996.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Koln: B. Taschen, c1994.

JACQUES, Paola B. *Apologia da Deriva*. Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LOPES, Fernanda. *A Experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.

MARTÍN-BARBERO. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Luciano. *A "geração AI-5" e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EdUSP, 1992.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación*. El artista y la creatividad de hoy. Madrid: Akal, 1989.

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*. Coleção Gilberto Chateaubriand. 1976.

REIS, Paulo R.O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

Rubens Gerchman. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

RIBEIRO, Marília Andres. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RICKEY, George. *Construtivismo: Origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILIO, Carlos. “Artes Plásticas: Da Antropofagia à Tropicália”. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Figuras:

1. Metamorfose I – Série Bichos, 1960. Lygia Clark. In: *Exposição Lygia Clark* (catálogo). Op.cit.,p.126.
2. Poema Acaso, 1963. Augusto de Campos. In: CAMPOS, H. *Arte no Horizonte do Provável*. Op.cit., p.32.
3. Poema Terra, 1956. Décio Pignatari. In: CAMPOS, Augusto de; et al. *Teoria da poesia concreta*. Op.cit.,p.75.
4. Poema-espacial Lembra, 1959. Ferreira Gullar. In: BRITO, R. 1985. Op.cit., p.84.
5. Projeto para o Poema Enterrado, 1959. Ferreira Gullar. In: GULLAR, F. 2007. Op.cit., pp.62-63.
6. Estudo para a construção do Monumento Vivencial, 1961-1970. Osmar Dillon. In: *Revista de Cultura Vozes*. V.64, nº 9, Nov.1970,p.35.)
7. Núcleo NC6, 1960-1963 - Hélio Oiticica. In: Programa Hélio Oiticica.
8. Estudo em guache para o Núcleo Médio Nº 1 – Hélio Oiticica. In: Programa Hélio Oiticica - PHO 0188/sd, p.05.

9. Maquete do Projeto Cães de Caça, apresentada no MAM-RJ em 1961 – Hélio Oiticica. In: Programa Hélio Oiticica.
10. Inauguração do Parangolé, MAM-RJ, 1965. In: Programa Hélio Oiticica.
11. Tropicália, 1967 – NOB. In: Programa Hélio Oiticica.
12. Adoração, 1967 - Nelson Leirner. Acervo MASP. In: <http://artebrasileira1960.blogspot.com/2007/05/nelson-leirner.html>
13. Convite para Exposição "Não- Exposição" de Nelson Leirner, 1967. In: LOPES, Fernanda.2009. Op.,cit.,p.172.
14. Altar, 1967 - Rubens Gerchman. In: *Exposição Nova objetividade Brasileira* (catálogo), s/p.
15. Viva-Vaia, 1972. Augusto de Campos. In: http://gramatologia.blogspot.com/2008_08_01_archive.html
16. Éden, Whitechapel Galery, 1969. In: Programa Hélio Oiticica.
17. Ovo, 1968. Lygia Pape, 1968. In: BRETT, G. 2005. Op.cit.,p.140.
18. Ready Constructible n.1, 1978. Hélio Oiticica. In: BRETT, G. 2005. Op.cit.,p.77.