

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

NÍVIA VALÉRIA DOS SANTOS

HÉLIO OITICICA: A GRANDE ORDEM DA COR

**VITÓRIA
2012**

NÍVIA VALÉRIA DOS SANTOS

HÉLIO OITICICA: A GRANDE ORDEM DA COR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História e Crítica de Arte.
Orientadora: Prof^a. Dra. Almerinda da Silva Lopes

VITÓRIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S237h Santos, Nívia Valéria dos, 1975-
Hélio oitica : a grande ordem da cor / Nívia Valéria dos Santos. – 2012.
205 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Oitica, Hélio, 1937-1980. 2. Cor. 3. Espaço (Arte). 3. Arte – História. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947- II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

NÍVIA VALÉRIA DOS SANTOS

HÉLIO OITICICA: A GRANDE ORDEM DA COR

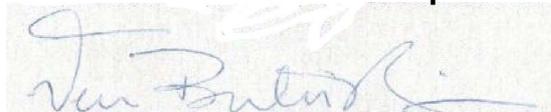
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História e Crítica de Arte.

Aprovada em 14 de março de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof^ª. Dra. Ângela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo



Prof^ª. Dra. Vera Beatriz Siqueira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Aos familiares e amigos, pelo carinho e apoio constantes, em especial ao meu companheiro Dirceu, e aos meus filhos, Eliot e Scarlet.

À equipe do Mestrado em Artes do PPGA-Ufes.

À minha orientadora, Prof^a. Dra. Almerinda da Silva Lopes.

“A cor é a revelação primeira do mundo. Ela existe como luz, diluída nas aparências. A cor na pintura, porém é sintética, não diluída, possui sentido próprio. A pintura decorre à medida que se lhe quer dar o sentido naturalista de cor, diluída em mil tonalidades. Longe de aproximá-la do homem ela volta a uma espécie de caos da natureza, pois o homem não é a natureza caótica e sim uma síntese complexa e sublime. A preferência dos pintores pelas cores de croma alto e puras é justamente essa necessidade de escapar à relatividade das coisas, pois a cor raramente existe como croma alto na natureza. A cor passa, pois, a construir mundo, vontade suprema do artista, aspiração altamente humana. A cor é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, mas não a cor da natureza e sim a cor criada pelo homem, na obra de arte. No sentido nietzscheriano de dionisíaco não cabe esse sentido de cor, como também não o sentido apolíneo, seria, pois um meio termo, nem dionisíaco nem apolíneo, e sim o equilíbrio dessas polaridades. É a cor do homem, da sua dialogação com o mundo e com si mesmo, cheia de polaridades, flexível a ponto de se tornar um abismo. Que se quer com a cor? Afirmar ou se perder? Apenas vivê-la.”

(Hélio Oiticica)

RESUMO

Este trabalho, “Hélio Oiticica: a grande ordem da cor” analisa a espacialização da cor na trajetória artístico-experimental deste artista entre os anos de 1955 e 1965. Hélio Oiticica construiu um percurso poético no qual a cor foi uma constante, o eixo de sua fatura, que nasceu na pintura e se projetou para o espaço tridimensional, construindo intenso cruzamento arte-vida. Desde os *Bilaterias, Invenções, Relevos Espaciais, Núcleos e Penetráveis* até os *Bólides*, atingindo o ápice nos *Parangolés*, delimita-se uma passagem que atesta o alto grau de importância experimental da cor na obra do artista. Essas etapas foram decisivas e o conduziram à libertação da cor da pintura para o espaço. Para Hélio Oiticica, estrutura e cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão orgânica desses quatro elementos, que ele considerava dimensões de um só fenômeno, uma tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí o conceito de tempo. A estrutura da pintura transformando-se em elemento vivo; a cor manifestando-se íntegra e absoluta na sua estrutura quase diáfana e limitada do quadro, e, paralelamente, a própria ruptura da forma retangular do quadro. Não foi propriamente a destruição do quadro em si, mas a sua transformação em outra coisa, já que a sua experiência com a pesquisa da “cor-luz” e a redução da pintura ao puro plano de cor o levaram ao espaço.

Palavras-chave: Hélio Oiticica – cor – espaço – tempo – estrutura.

ABSTRACT

This paper, "Hélio Oiticica: the supreme order of color" analyzes the spatial distribution of color in the artistic and experimental trajectory of this artist between the years 1955-1965. Helio Oiticica built a poetic way in which the color was a constant, the axis of his invoice, which was born in the painting and designed for three-dimensional space, building a strong crossing between art-life. Since the *Bilateral, Inventions, Spatial Reliefs, and Penetrable, Nucleus* to the *Bóides*, reaching an apex in *Parangolés*, it's delimited a passage that attests to the high degree of importance of color in the experimental work of the artist. Decisive steps that led to the release of the painting into space. For Helio Oiticica, structure and color are inseparable, as are space and time, occurring in his work, the organic fusion of these four elements that he considered the dimensions of a single phenomenon, the awareness of space as a fully active element, implying from it the concept of time. The structure of the painting becoming a living element, the color manifesting itself in full and absolute in the almost diaphanous structure and limited framework and, at the same time, the actual rupture of the rectangular frame. It was not exactly the destruction of the painting itself, but its transformation into something else, since his experience with research about the "color-light" and the reduction of the painting for the pure scheme of color took him into space.

Keywords: Hélio Oiticica - color - space - time - structure.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01:** Alexander Calder. *Armadilha da lagosta e Rabo de Peixe*, 1939. Folha de metal, fios e pintura. 102 "x 114". MOMA, NY. Disponível em: <http://calder.org/work/category/hangingmobile/>32
- Fig. 02:** Max Bill. *Unidade Tripartida*, 1948/49. Aço inoxidável, 115,0 x 88,3 x 98,2 cm. Doação MAMSP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br> e <http://www.google.com.br>32
- Fig. 03:** Max Bill. *Ritmo em quatro quadrados*, 1943. Disponível em: <http://www.mape.org.uk/curriculum/art/thoughts.htm>35
- Fig. 04:** Piet Mondria. *Composição em azul*, 1917. Óleo sobre tela, 49,5 x 44cm. Fundação Escher, Haags Gemeentemuseum, Haia. Disponíveis em: <http://www.mondrian.kit.net/Obras>36
- Fig. 05:** Kasimir Malevich. *Composição suprematista: Vôo de aeroplano*, 1915 [datado no verso 1914]. Óleo sobre tela, 58.1 x 48.3 cm. MOMA, NY. Disponível em: <http://www.moma.org>36
- Fig. 06:** Paul Klee. *Gradação estático-dinâmica*, 1923. Óleo e guache sobre papel, fronteira com guache, aquarela e tinta, 38,1 x 26,1 cm. Coleção Klee Berggruen, 1987. Disponível em: <http://www.metmuseum.org>38
- Fig. 07:** Vassili Kandinsky. *Laranja*, 1923. Litografia, 40.5 x 38.4 cm. Disponível em: <http://www.moma.org>38
- Fig. 08:** Waldemar Cordeiro. *Estrutura Plástica*, 1949. Óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Coleção Ricard Akagawa. Fonte: BRITO, 1999, p. 5143
- Fig. 09:** Franz Weissmann. *Sem Título*, 1958. Aço pintado, 100 x 90 x 52 cm. Coleção Randolpho Rocha, Minas Gerais. Registro fotográfico Sérgio Guerini/Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultura.org.br>43
- Fig. 10:** Lygia Pape. *Tecelares*, 1957. Xilogravura, 22,2 x 47,5 cm [mancha e papel]. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reprodução Fotográfica Fabio Ghivelder. Disponível em: <http://www.itaucultura.org.br>46
- Fig. 11:** Lygia Clark. *Plano em Superfícies Modulares no. 2*, 1956. Disponível em: <http://peneira-cultural.blogspot.com.br/2012/03/modernismos-no-brasil-no-mac-usp.html>47
- Fig. 12:** Abraham Palatnik. *Aparelho Cinecromático*, 1958 (objeto cinético). 110 x 70 x 20 cm Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br> 47

- Fig. 13:** Mark Rothko. *Sem título*, 1949. National Gallery of Art. Doação – The Mark Rothko Foundation, 1986. Disponível em: <http://www.nga.gov/feature/rothko/>49
- Fig. 14:** Wols. *Pintura*. 1944-1945. 79.7 cm x 80 cm. Disponível em: <http://www.pinturayartistas.com/wols-el-padre-del-tachismo>49
- Fig. 15:** Hélio Oiticica, *Sem título*, 1955. Guache sobre cartão, 43 x 53 cm, Grupo Frente. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room1.shtm>53
- Fig. 16:** Hélio Oiticica. *Sem título*, 1956. Guache sobre cartão. Grupo Frente. 42,9 x 49,2cm. Fonte: OITICICA, 2008, p. 4553
- Fig. 17:** Hélio Oiticica. *Sem título*, 1956. Guache sobre cartão. Grupo Frente. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 13356
- Fig. 18:** Piet Mondrian. *Victory Boogie Woogie*, 1942-44. Gemeentemuseum, The Hague. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/3760525565/>.56
- Fig. 19:** Hélio Oiticica. *Sêco 03*, 1956. Guache sobre cartão, 40,9 x 40,9 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room2.shtm>58
- Fig. 20:** Hélio Oiticica. *Sêco 12*, 1957. Guache sobre cartão, 40,9 x 40,9 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room2.shtm>58
- Fig. 21:** Hélio Oiticica. *Seco 26*, dezembro 1956. Guache sobre cartão, 39,1 x 43 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Fonte: OITICICA, 2008, p. 50.....59
- Fig. 22:** Hélio Oiticica. *Seco 27*, dezembro 1956. Guache sobre cartão, 39 x 43 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Fonte: OITICICA, 2008, p. 4959
- Fig. 23:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957. Fonte: RAMÍREZ, p.14863
- Fig. 24:** Fig. 22: Hélio Oiticica. *Metaesquema Tema não tema-tema*, 1957. RAMIREZ, p.14865
- Fig. 25:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957. Fonte: RAMÍREZ, p.14865
- Fig. 26:** Ivan Serpa. *Sem Título*, 1954. Óleo sobre tela, 97 x 132 cm. Reprodução Fotográfica Vicente de Mello. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>67
- Fig. 27:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Fonte: RAMÍREZ, p.15268
- Fig. 28:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Guache sobre cartão, 50 x 55 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Foto: Eduard Fraipont. Fonte: Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 4768

- Fig. 29:** Hélio Oiticica. *Metaesquema Vermelho cortando o branco*, 1958. Fonte: RAMÍREZ, p.16870
- Fig. 30:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957. Fonte: RAMÍREZ, p.15370
- Fig. 31:** Hélio Oiticica. *Metaesquema 12*, 1957. Fonte: RAMÍREZ, p.15671
- Fig. 32:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Fonte: RAMÍREZ, p.16571
- Fig. 33:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Guache sobre cartão, 42,2 x 53,6 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Foto: Eduard Fraipont. Fonte: Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 50.....72
- Fig. 34:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Guache sobre cartão, 58.1 x 53.3 cm. Disponível em: <http://www.moma.org>72
- Fig. 35:** Exposição com *Série Branca* (nas paredes) e *Bilaterais* (pendurados no teto). Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>75
- Fig. 36:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Fonte: RAMÍREZ, p.17281
- Fig. 37:** Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958. Fonte: RAMÍREZ, p.17281
- Fig. 38:** Hélio Oiticica. Sem título, *Série Branca*, 1958-59. Óleo s/ tela, 97 x 130 cm. Fonte: RAMÍREZ, p.175.....82
- Fig. 39:** Hélio Oiticica. Sem título, *Série Branca*, 1958-59. Óleo s/ tela, 97 x 130 cm. Fonte: RAMÍREZ, p.17583
- Fig. 40:** Fotografia de Lygia Clark na I Exposição Neoconcreta, 1959, em frente às suas obras *Unidades* (nº 1 – nº 7), de 1958. Fonte: <http://www.mac.usp.br>84
- Fig. 41:** Hélio Oiticica. *Sem título*, *Série Branca*, 1959. Óleo sobre madeira. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room3.shtm>85
- Fig. 42:** Hélio Oiticica. *Sem título*, *Série Branca*, 1959. Fonte: RAMÍREZ, p.17886
- Fig. 43:** Hélio Oiticica. *Sem título*, *Série Branca*, 1959. Óleo sobre madeira, 83,0 x 160,0 x 3,5 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room4.shtm>86
- Fig. 44:** Hélio Oiticica, *Olímpico* - *Série Amarela*, 1959. Fonte: RAMÍREZ, 2007 p.187.....88
- Fig. 45:** Hélio Oiticica, *Sem título* - *Série Vermelha*, 1959. RAMÍREZ, 2007 p.186 ..89
- Fig. 46:** Hélio Oiticica, *Sem título* - *Série Branca*, 1959. Óleo sobre madeira, 115 x 115 x 115 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room4.shtm>89

- Fig. 47:** Hélio Oiticica, *Sem título* - Série Branca, 1959. Fonte: RAMÍREZ, 2007 p.183.....90
- Fig. 48:** Hélio oiticica. *Bilateral Equali*, 1959. Óleo sobre madeira. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/rooms/room4.shtm>93
- Fig. 49:** Hélio Oiticica, *Bilateral Teman*, 1959. Óleo sobre madeira e acetato de polivinila, 120,5 x 122,5 x 15 cm. Tate Gallery, 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/rooms/room4.shtm>94
- Fig. 50:** Hélio Oiticica. *Bilateral Clássico*, 1959. Óleo sobre madeira. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/rooms/room3.shtm>94
- Fig. 51:** Hélio Oiticica. *Bilateral*, 1959. Óleo sobre madeira. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/rooms/room3.shtm>95
- Fig. 52:** Detalhe (imagem aumentada 5 x) das superfícies das *Invenções n^{os} 15 e 12* (acima) e *n^{os} 40 e 10* (abaixo)97
- Fig. 53:** Hélio Oiticica. *Invenções n^o 01, 02, 04, 05*, 1959-62. Fonte: RAMIREZ, 2007 p.228-22999
- Fig. 54:** Hélio Oiticica. *Invenções Invenções n^{os} 06, 07, 09* (“*Classicus*”), *10* (“*Bizet*”), *11 e 12*, 1959-62100
- Fig. 55:** Hélio Oiticica. *Invenções n^{os} 13, 14, 15* (“*Natalensis*”) e *16*, 1959-62101
- Fig. 56:** Hélio Oiticica. *Invenções n^{os} 17* (“*Lorca*”), *18, 19* (“*Mozart*”), *20* (“*Agnus Dei*”), *21* (“*Vivaldi*”) e *22*, 1959-62101
- Fig. 57:** Hélio Oiticica. *Invenções n^{os} 23, 24, 25, 26, 27, 28*, 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 236-237102
- Fig. 58:** Hélio Oiticica. *Invenções n^{os} 29, 30, 31, 32, 33, 34*, 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 238-239102
- Fig. 59:** Hélio Oiticica. *Invenções n^{os} 35, 36, 37, 38, 39, 40*, 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 238-239102
- Fig. 60:** Josef Albers. *V-3. Estudo da intensidade ou do brilho das cores*. Fonte: ALBERS, 2009, p. 110103
- Fig. 61:** Josef Albers. *Homenagem ao quadrado*, 1964. Óleo sobre masonite, 45.72 x 45.72 cm. ©2007 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Disponível em: <http://www.albersfoundation.org/Albers.php?inc=Galleries&g=a088>103

- Fig. 62:** Hélio Oiticica. *Invenções* em exposição (na parede), 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 52105
- Fig. 63:** *Relevos Espaciais e Bólides*. Instalação Brazil Projects, PS1, New York, 988. Foto: Cláudio Oiticica. Fonte: OITICICA. CR-PHO, Doc. nº 2511/94 p. 3108
- Fig. 64:** Hélio Oiticica. Maquetes para *Relevo Espacial*, 1960. Papel Kraft, 98 x 120 x 20 cm. RAMÍREZ, 2007, p. 215109
- Fig. 65:** Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Vermelho*, 1960. Óleo s/ madeira, 630 x 148 x 15 cm. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 209. OITICICA, 2008, p. 96110
- Fig. 66:** Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Vermelho*, 1960. Óleo s/ madeira, 630 x 148 x 15 cm. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 210. OITICICA, 2008, p. 96111
- Fig. 67:** Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Amarelo*, 1960. Vinílica s/ madeira, 98 x 120 x 20 cm. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 212. OITICICA, 2008, p. 94.....112
- Fig. 68 e 69:** Hélio oiticica. *Hélio Oiticica. Relevo Espacial A13, 1959/2002*. Liquitex s/ madeira, 60 x 143 x 325 cm. Coleção Ricardo Rego, RJ. Fotos: Edouard Fraipont. Fonte: OITICICA, Hélio; TOLOI, Valéria (Coord.). Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 58-59.....113
- Fig. 70:** Wladimir Tatlin. *Relevo de canto*, (1915). Disponível em: www.revistamuseu.com.br114
- Fig. 71:** Lygia Clark. *Contra-relevo*, 1959. Tinta industrial s/ madeira, 140 x 140 x 2,5 cm. Disponível em: www.mac.usp.com.br115
- Fig. 72:** Lygia Clark. *Casulo*, 1959. Nitrocelulosa s/ lata, 42,5 x 42,5 x 26 cm. Disponível em: www.mac.usp.com.br116
- Fig. 73:** Lygia Clark. *Bicho em Si*, 1962. Alumínio. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/10/25/feira-francesa-confirma-bom-momento-da-arte-latino-americana.jhtm>116
- Fig. 74:** Lygia Clark. *Bichos*, 1959. Alumínio. Disponível em: www.barogaleria.com.....116
- Fig. 75:** Criança observando *Relevo Espacial* vermelho. Disponível em: www.arteatual.blogspot.com118
- Fig. 76:** Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Amarelo*, 1960: RAMÍREZ, 2007, p. 213 ..119
- Fig. 77:** Hélio Oiticica *Grande Núcleo*, 1960. Retrospectiva de HO. Fundação Gulbenkian, 1993. Fonte: CR-PHO, Doc. nº 2417.93p-2120
- Fig. 78:** Hélio Oiticica. *Núcleo NC1*, 1960. Óleo s/ madeira e espelho. OITICICA, 2008, p. 99123

- Fig. 79:** Hélio Oiticica. *NC2 Pequeno núcleo N.2*, (inacabado), 1960. Fonte: OITICICA, 2008, p. 6124
- Fig. 80:** Hélio Oiticica. *NC 3*, 1960-61. Fonte: CR-PHO.....125
- Fig. 81:** *NC3, NC4, Núcleo Médio N.1, N.2* em “*Manifestação Ambiental N.1*”, Galeria G4, Rio de Janeiro, 1966. Fonte: OITICICA, 2008, p. 9127
- Fig. 82:** Hélio Oiticica. *Grande Núcleo* (Vista do *NC 6* para o *NC 3*),1960. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 212128
- Fig. 83:** Hélio Oiticica. *Grande Núcleo* composto por: *NC3, NC4 e NC6*, 1960. 670 X 975 cm. Disponível em: <http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=7>.....128
- Fig. 84:** *Penetrável PN1*, 1960.Óleo s/ madeira (três vistas). Fotos César Oiticica Filho. OITICICA, 2008132
- Fig. 85:** *Penetrável PN1*, 1960. 204 x 150 x 150 cm. (ao fundo, Pequeno Núcleo nº 1). Projeto Helio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ). Reprodução fotográfica Bob Goedewaagen. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=66324&cd_idioma=28558&cd_verbete=4038&cont=7135
- Fig. 86:** Hélio Oiticica. Maquete para o *Projeto Cães de Caça*, 1961. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4398136
- Fig. 87:** Detalhe da porta corrediça do *Projeto Cães de Caça*, 1961. RAMÍREZ, 2007, p. 56138
- Fig. 88 a 90:** Hélio Oiticica. *Penetrável Filtro “Para Vergara”*, New York, 1972, reconstrução para a exposição “Hélio Oiticica: obra e estratégia”, MAM - Rio de Janeiro, 2002. Fonte: OITICICA, 2008, p. 234140
- Fig. 91:** Hélio Oiticica. *Invenção da Cor, Penetrável série” Magic Square” “De Luxe” N.2*. Construção 2000, Museu do Açude, Rio de Janeiro. Fonte: OITICICA, 2008, p. 250144
- Fig. 92:** Hélio Oiticica. *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe*, 1977. Instituto Inhotim, MG, Construção 2009. Fotos: Nívia V. Santos145
- Fig. 93:** Hélio Oiticica. Hélio Oiticica. *Invenção da Cor, Penetrável série” Magic Square” N.2 “De Luxe”*, 1978 (maquete). Fonte: OITICICA, 2008, p. 251-252146
- Fig. 94:** Hélio Oiticica. *Penetrável série” Magic Square” N.3*, 1978 (maquete). Fonte: OITICICA, 2008, p. 251-252146

Fig. 95: Hélio Oiticica. <i>Penetrável série” Magic Square”</i> . Construção Luís Antônio Almeida Braga, Itaipava, Rio de Janeiro, 2005. Fonte: OITICICA, 2008, p. 251-252.....	146
Fig. 96: <i>Bólides</i> de Hélio Oiticica: <i>Bólido caixa</i> e <i>Bólido vidro</i> (1964). Disponíveis em: http://www.flickr.com/photos/vivian_cury/4308577826/ e http://walacerodrigues.blogspot.com.br/2011/02/obras-de-helio-oiticica-exibitas-no.html	149
Fig. 97: Hélio Oiticica. <i>B1 Bólido caixa 01 “Cartesiano”</i> , 1963. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 264	157
Fig. 98: Hélio Oiticica. <i>B2 Bólido caixa 01 “Platônico”</i> , 1963. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 265	159
Fig. 99: Hélio Oiticica. <i>B3 Bólido Caixa 03, “Africana” e “Addendum”</i> , 1963. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 266	100
Fig. 100: Hélio Oiticica. <i>B4 Bólido Caixa 04 “Romeu e Julieta</i> , 1963. RAMÍREZ, 2007, p. 267	100
Fig. 101: Hélio Oiticica. <i>B5 Bólido caixa 05 “Ideal”</i> , 1963. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 268	161
Fig. 102: Hélio Oiticica. <i>B6 Bólido caixa 06 “Egípcio”</i> , 1963-64. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 269	162
Fig. 103: Hélio Oiticica. <i>B9 Bólido Caixa 07</i> , 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 274.....	164
Fig. 104: Hélio Oiticica. <i>B10 Bólido Caixa 08</i> , 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 275.....	164
Fig. 105: Hélio Oiticica manipulando seu <i>B11 Bólido caixa 09</i> , 1964. Pátio do seu estúdio na Rua Engenheiro Duarte, Rio de Janeiro. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 277.....	165
Fig. 106: Hélio Oiticica. <i>B13 Bólido caixa 10</i> , 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 279.....	165
Fig. 107: <i>B14 Bólido Caixa 11</i> , 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 280	166
Fig. 108 e 109: <i>B7 Bólido vidro 01</i> , 1963. Vidro, pigmento (vista lateral e vista de cima). Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 270	169
Fig.: 110: Hélio Oiticica. <i>B8 Bólido Vidro 02</i> , 1963-64. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 270	170

- Fig. 111:** Hélio Oiticica. *B12 Bólido vidro 03 “Em memória de meu Pai”* (1964). Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 278170
- Fig. 112:** Hélio Oiticica. *B15 Bólido vidro 04 “Terra”*, 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 281171
- Fig.113:** Hélio Oiticica. *B17 Bólido Vidro 05 “Homenagem a Mondrian”*, 1965. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 282171
- Fig. 114:** Hélio Oiticica. *B18 Bólido Vidro 06 “Metamorfose”* (1965). Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 283172
- Fig. 115:** Hélio Oiticica. *B32 Bólido vidro 15*, 1966. Vidro, sacos com pigmento. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 281172
- Fig. 116:** Hélio Oiticica. *B21 Bólido vidro 09 “Homenagem a Pierre Restany”* (1965). Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 284173
- Fig. 117:** Hélio Oiticica. *B22 Bólido vidro 10 Gemini 01 “Homenagem a Malevitch”* (1965). Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 284174
- Fig. 118:** Sequência de 04 fotos: Miro da Mangueira com *P 04 Parangolé Capa 01*, 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 304175
- Fig. 119:** Isaura com *Parangolé Capa P01 e P01 Parangolé Estandarte 01*, 1964. Fonte: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI115069-10539,00-A+HISTORIA+DA+ROUPA+NA+OBRA+DE+ARTE.html>176
- Fig. 120:** Miro da Mangueira com *P02 Parangolé Bandeira*, 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p 300177
- Fig. 121:** Jerônimo da Mangueira vestindo *P 05 Parangolé Capa 02* 1964, c. 1965. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 308178
- Fig. 122:** Performance de Roseni com *P07 Parangolé Capa 04 “Lygia Clark”* na exposição Opinião 65. MAM-RJ, 1965. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 309181
- Fig. 123:** Hélio Oiticica. *P03 Parangolé Tenda 01*, 1964. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p.299182
- Fig. 124:** Grupo de pessoas na Comunidade da Mangueira com *Parangolés P 25 Parangolé Capa 2 “Xoxoba”* (1968), *P 08 Capa 05 “Mangueira”* (1965), *P 05 Capa 02* (1965), *P 04 Capa 01* (1964), durante as filmagens do filme HO por Ivan Cardoso, 1979. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p.317184
- Fig. 125:** Cantor e compositor Caetano Veloso vestindo *P 04 Parangolé Capa 01* 1964, 1968. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p.307185
- Fig. 126:** Hélio Oiticica. *P08 Parangolé Capa 05 “Mangueira”*, 1965. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p.310186

Fig. 127: Paulo Ramos veste *P23 Parangolé Capa 19 “Castelesvelásia”* (resumo do nome do cantor Caetano Emanuel Teles Veloso). Passarela da Mangueira. Still do filme *HO* de Ivan Cardoso, 1979. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 317188

Fig.: 128: Nininha Xoxoba com *P 25 Parangolé Capa 2 “Xoxoba”*, 1968, durante a s filmagens do filme *HO* de Ivan Cardoso, 1979. Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 316190

Fig. 129: Frederico Moraes com *P20 Parangolé Capa 16 “Guevarcália”* [Guevara + Tropicália] no happening Apocalipopótese no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, 1968. AHO/PHO, RJ. Foto: Claudio Oiticica Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 314.....191

Fig. 130: Hélio Oiticica. *Parangolé Capa Feita no Corpo*, 1968. Tecidos e alfinetes, dimensões variáveis. Fotos: Edouard Fraipont. Fonte: OITICICA, 2010, p. 98192

Fig. 131: Hélio Oiticica. [1] *Parangolé P8 Capa 5 “Mangueira”*, 1965. Tecido e tela de náilon, 106 x 79,8 x 20 cm. Coleção César e Cláudio Oiticica, RJ. [2 e 3] Hélio Oiticica. *Parangolé “Noblau”*, 1979/1986. Plástico, 274,4 x 67 cm. Coleção César e Cláudio Oiticica, RJ. Fotos: Edouard Fraipont. Fonte: OITICICA, 2010, p. 99192

LISTA DE SIGLAS

AAGL – Aspiro ao Grande Labirinto

B - Bólide

CR – Catalogue Raisonné

HO – Hélio Oiticica

MAM – Museu de Arte Moderna

NC - Núcleo

PHO – Programa Hélio Oiticica

PN – Penetrável

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. ARQUITETURA CROMÁTICA – HÉLIO OITICICA.....	28
1.1 SECOS (1956)	50
1.2 METAESQUEMAS (1957-1958).....	61
2. “COR-TEMPO-ESTRUTURA”	72
2.1 “COR-TEMPO”	72
2.1.1 <i>SÉRIE BRANCA</i> (1958-1959): “Cor-luz”	79
2.1.2 <i>BILATERAIS</i> (1959).....	89
2.1.3 <i>INVENÇÕES</i> (1959-1962)	94
3. ESTRUTURAS-COR	106
3.1 RELEVOS ESPACIAIS (1960)	106
3.2 NÚCLEOS (1960-63).....	118
3.3 PENETRÁVEIS (1960).....	130
3.4 INVENÇÃO DA COR (1977): PENETRÁVEL “MAGIC SQUARE” “DE LUXE” N ^o 5, 1978	140
4. “CORPO-COR”	146
4.1 BÓLIDES (1963-1969)	146
4.2 BÓLIDES CAIXA	155
4.3 BÓLIDES VIDRO	165
3.4 PARANGOLÉS (1964-1979)	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS	197

INTRODUÇÃO

Este trabalho, “Hélio Oiticica: a grande ordem da cor”, analisa a espacialização da cor na trajetória atístico-experimental deste artista entre os anos de 1958 e 1964, desde os *Secos*, *Metaesquemas*, *Série Branca*, *Bilaterais*, *Invenções*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, cuja passagem atesta o alto grau de importância experimental da cor na obra do artista. Para Hélio Oiticica, estrutura e cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos que ele considera como dimensões de um só fenômeno.

Não se dá, aqui, uma engrenagem desses elementos, mas uma fusão, que já existe desde o primeiro movimento cristalino; fusão e não justaposição. A fusão é orgânica, ao passo que a justaposição implica uma desagregação de elementos, profundamente analítica.¹

O termo “a grande ordem da cor” é uma teorização do próprio artista que propunha, a partir de seu trabalho, fundar ordens, novas possibilidades de materializar a experiência em arte, capazes justamente de romper com comportamentos preconcebidos diante da obra. Segundo Lizette Lagnado, tais ordens “fazem parte do processo de invenção de uma linguagem própria para compreender as novas formas de manifestação artística, uma vez que as palavras em circulação estavam perdendo sua eficácia designá-las.”²

As ordens de Hélio Oiticica não estão estabelecidas *a priori*, mas se criam segundo a necessidade criativa nascente. Não há uma linearidade em seu processo inventivo, pois essas proposições se articulam e pertencem ao mesmo engendramento conceitual da espacialização e vivência da cor numa perspectiva que prevê simultaneidade, dentro de um programa “in progress”. A cada ordem corresponde uma característica ambiental definida, mas relacionada às outras para formar um todo orgânico. *Núcleo*, *Penetrável*, *Bólido* e *Parangolé* são as ordens existentes subordinadas à grande ordem da cor. Para o artista,

¹ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.44.

² LAGNADO, 2003, apud VARELA, 2009, p. 19.

uma grande ordem não seria forçosamente racional, mas sim que possua tal significado a cor que se poderia dizer que é cósmica ou sublime no seu sentido. Esse caráter da cor nasce de uma necessidade existencial, que, por ser existencial, supera ou se eleva acima do cotidiano, para emprestar à vida existencial um clímax, um sopro de Vida. Nada maior se pode desejar da arte, pois é este o seu próprio fim. Essa ordem foge ao puramente racional, e, por estranho que pareça, pede do artista uma disponibilidade e um desinteresse, quase que um brincar com a cor. Desse brincar e fazer surgirá uma nova ordem, desconhecida, que nem mesmo o artista toma dela conhecimento a priori. A cor é uma necessidade religiosa, como quem fizesse preces, dialogasse aqui com a cor e se estruturasse. No fazer-se elementar da obra de arte, a cor também se faz, e toma essa grande ordem.³

O interesse por essa temática surgiu da vontade de um aprofundamento nas pesquisas realizadas para o trabalho de graduação “A interação corpo/objeto/espço na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica”, apresentado no ano de 2007, cuja proposta era fazer uma revisão bibliográfica dos autores que abordaram o início da arte interativa no Brasil, tomando como referência a fase denominada experimental da produção de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Buscava, entretanto, uma discussão que aproximasse ou estabelecesse relações entre a obra desses dois artistas, considerando a interação do espectador com a obra. Entre as décadas de 60 e 70, esses artistas se engajaram em criações que tinham a intenção de mobilizar todos os sentidos, isto é, envolver o indivíduo total, através de experiências sensoriais, propondo uma interação corpo/objeto/espço. As propostas consistiam em envolver o espectador a partir de estímulos em busca da descoberta do corpo.

Nos últimos anos, várias exposições apresentaram as obras do percurso artístico-experimental de Hélio Oiticica (1937-1980), voltando os olhares do mundo para a importante trajetória criativa desse artista, que atuou numa amplitude sem par no contexto artístico brasileiro. Incursionou com rigor metódico e crítico em experimentações, criações, conceituações, ambientações, reflexões, respaldando-se em teorias de pensadores e fornecendo subsídios a teóricos e críticos da arte de seu tempo, no âmbito nacional e internacional.

³ OITICICA, Hélio. Que seria uma grande ordem da cor? 12-04-1961. In: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 30. A partir daqui faremos referência ao título desse livro pela sigla AAGL.

Tal jornada é atualmente reconhecida como uma das mais criativas do Brasil no século XX e, conseqüentemente, os estudos sobre esse percurso de criação artística tornam-se cada vez mais relevantes para ampliar o conhecimento desse legado e enriquecer as pesquisas nesse campo da arte brasileira e mundial.

É importante ressaltar que um dos aspectos mais significativos da personalidade de Hélio Oiticica refere-se a sua capacidade de fundir efetivamente a teoria e a prática, manuseando, com sofisticação, pensamentos e materiais. Se observarmos a estrutura de uma única obra de Hélio Oiticica ou pesquisarmos em seus extensos arquivos podemos atestar a artesanania meticulosa, o planejamento rigoroso, mantendo registro sistemático e reflexão contínua que orientou a sua práxis hábil e incisividade teórica. Porque,

além do lado consagrado às artes plásticas, há ainda o Oiticica escritor e crítico, fato ambíguo que nos obriga a pesar as distâncias e proximidades entre discurso artístico e crítico, cujas reflexões enriquecem a sua prática. O que lhe diz respeito é o estado de criação permanente. Igualmente, não se limita à dimensão da arte. A estética extrapola a arte e invade outras dimensões humanas. Interessa-se, sobretudo, pela possibilidade de descondicinar o homem. É a sua obra o estado vivo de que a utopia pode se dar no presente.⁴

Tal como outros artistas-inventores de sua geração, Hélio Oiticica se esmerava na pesquisa de materiais e da fatura da pintura do início de sua carreira artística (1956-58). Mesmo a postura da *antiarte* que ele implantou a partir de 1965 não abriu mão da sedução das cores, superfícies e tecidos, marcantes nas construções, capas, ambientes e *transobjetos* que ele produziu pela elaboração ou apropriação de materiais do dia a dia.

A demarcação de um período para estudar a obra de Hélio Oiticica não implica, no entanto, uma pretensão de exaurir o rastreamento e as significações de suas propostas. É apenas uma pequena e tímida inserção num processo intelectual extenso e criativo que informou uma obra única, embora paradoxal, pois para um artista que morreu tão jovem, a extensão do seu legado teórico e prático é, de fato, considerável, como são as múltiplas demandas apresentadas pelo seu programa, norteado por um permanente estado de invenção.

⁴ JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernismo em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998, p. 6.

As experiências de cor, espaço e interação que o participante experimenta na obra de Hélio Oiticica não se restringem a uma travessia física. É também psíquica, virtual, espiritual, sensorial e propicia um passeio entre real e imaginário, dando origem a um novo campo de ação. Seu interesse em espacializar a cor já se anuncia no final da década de 1950, o que faz de sua arte uma ruptura e inauguradora de uma nova linguagem na arte no contexto brasileiro, e de certo modo, em relação às vanguardas européia e americana. Tanto é que só nos últimos anos é que a obra deste artista está sendo apropriadamente exposta, ao encontro de uma atualidade e correspondente com as questões suscitadas por elas, “mostrando vários momentos de sua trajetória, procurando explorar tanto os deslocamentos criativos como a coerência interna de sua poética”⁵.

A obra de Hélio Oiticica foi muito importante para a abertura da mentalidade local para as possibilidades de experimentação na arte, a partir do diálogo intenso e riquíssimo com seus pares de geração, apropriando-se da herança moderna e contaminando-a com uma energia popular de modo a pô-la em contato (e tensão) com a vida⁶.

Esta dissertação foi estruturada em quatro capítulos. O capítulo 1 aborda o início da carreira de Hélio Oiticica no contexto de um período de otimismo no Brasil, antes que o sonho utópico de uma sociedade moderna fosse frustrado pelo regime militar opressor, na década de 60. Na esfera cultural, houve importantes inovações de vanguarda no mundo do cinema, da música, poesia e teatro e o estabelecimento da Bienal Internacional de São Paulo e a fundação de museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Aborda também como Hélio Oiticica começou a perturbar a coloração densa e a estrutura de seus quadros na série de guaches sobre cartão chamados *Secos* (1956), uma transição para a grande série de *Metaesquemas* (1957-58) iniciada no ano seguinte. Nessas composições livres, ele procurou dissolver o plano da imagem

⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **As cores e os lugares em Hélio Oiticica**: uma leitura depois de Houston. *Arte em Circulação* - 19/03/2007. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001174.html>>. Acesso em: 02 mar. 2009.

⁶ Idem.

bidimensional, demolindo a sugestão do quadro e desconstruindo a estrutura de grade com uma combinação dinâmica de quadrados e retângulos em preto, vermelho, azul e branco. Hélio Oiticica chegou perto do fim da representação e da desconstrução do espaço através da cor.

O capítulo 2 aborda o conceito de “cor-tempo-estrutura”, tomando como referência o que foi teorizado por Hélio Oiticica. Integra as peças finais da série anterior em branco sobre branco, composições abstratas, o que eventualmente o levou à *Série Branca* (1958-59). Aqui, Oiticica explorou maneiras de produzir diferentes tons de branco e experimentou técnicas de pinceladas em camadas direcionais para maximizar o efeito da luz sobre a cor. Mais tarde, ele se refere ao branco como “cor-luz, a síntese de luz de todas as cores” e estuda a dimensão temporal da pintura que ele conceituou como “cor-tempo”, teoria que já lida com a própria construção do objeto estético.

Enquanto isso, ele começou a trabalhar em uma série de pinturas brancas de duas faces e formato irregular, os *Bilaterais* (1959). Estes foram concebidos para serem pendurados no teto, obrigando o espectador a andar ao redor deles, experimentando uma tranquila apreensão interna do tempo. A experimentação de Hélio Oiticica com a interação entre cor e luz continuou com uma série de monocromáticos amarelo e vermelho, incluindo pinturas triangulares, as primeiras da série *Invenções* (1959-1962), composta por estruturas verticais pintadas com camadas de cor, o laboratório cromático para as cores e a sua aplicação material além da pintura. Aqui, ele desenvolveu maneiras de experimentar com a fisicalidade da cor, que, mais tarde, usou nas obras tridimensionais. Esse capítulo ainda localiza a obra de Hélio Oiticica no contexto do Neoconcretismo, no Rio de Janeiro, movimento que rompeu com os princípios do grupo Concreto, que se originou em São Paulo, reagindo contra o seu racionalismo extremo e defendendo a liberdade criativa.

O capítulo 3 trata das “estruturas-cor”, obras que resultam da fusão de luz, cor, estrutura e tempo, possibilitando a experiência vivida da cor, gerada pela disponibilidade persuasiva da obra em si. Hélio Oiticica tinha então começado a série inovadora *Relevos Espaciais* (1960), construções de madeira pintadas nas

cores vermelha, laranja e amarela e penduradas no teto, que, efetivamente, liberavam a cor no espaço tridimensional.

Até o final de 1960, Oiticica chegou a uma síntese de suas experiências com a cor. Em seu texto “Cor-Tempo-Estrutura”, de 1960, ele se referiu a essa integração da cor como uma ordem suprema semelhante à ordem suprema dos espaços arquitetônicos. Esse pensamento levou ao conceito que chamou de “cor nuclear” – consubstanciado num conjunto de obras em que a cor sobe ou desce em gradações tonais a partir de seu centro. Essa série, chamada *Núcleos* 1960-1963), consiste em labirintos de painéis de dupla face de vários tamanhos e cores estreitamente relacionadas. Esse trabalho com painéis em tons de violeta no centro do núcleo desdobrando-se em uma gama de amarelos luminosos amplifica o aspecto espacial e temporal dos *Relevos Espaciais*.

Em contraste, estão os *Penetráveis* (1960-1979), obras que consistiam em ambientes de cor, fechados em labirinto, como a maquete do *Projeto Cães de Caça* (1961) e a cabine *Penetrável PN1* (1960). Ainda nesse capítulo é feita uma rápida menção ao *Penetrável “Magic Square” n. 5* (1978), projetada para espaços públicos abertos, no qual a cor emerge como tema dominante depois de anos. No *Penetrável PN1*, com painéis coloridos deslizantes, o espectador é encorajado a entrar e participar na experiência sensorial. Com essas obras, Hélio Oiticica sentiu que “a sensação de envolvimento do espectador atingiu o seu ápice e sua justificação”. Nessas obras, o espectador era convidado a encarar as cores, sentir o seu reflexo, pisar, viver as cores.

O quarto e último capítulo trata da “cor-corpo” nas obras *Bólides* (1963-1969) e *Parangolés* (1964-1979), séries em que a exploração original da cor como uma entidade autônoma pelo artista alcançou uma formulação altamente radical, que o colocou efetivamente à frente de seus antecessores e contemporâneos. Com os *Bólides*, estes manipuláveis contentores de cor e luz, da “totalidade-cor”, Hélio Oiticica começou a desmaterialização gradual da cor em puros estímulos sensoriais, que atingiria o clímax com os *Parangolés*. Usados por membros anônimos do público que se movimentavam no ritmo do samba, essas pinturas “ativas”

promulgavam a ilusão passageira de “cor-em-ação”. O artista chegou a um ponto crucial em sua integração de cor, estrutura, tempo e espaço com essa série.

De acordo com Luiz Camillo Osório,

um dado que sobressai vindo de perto o desenvolvimento da sua obra [de Hélio Oiticica] é como ela combina a mais extrema racionalidade com uma inacreditável capacidade de nos surpreender. De dentro dos meta-esquemas vemos germinar os bilaterais e até os penetráveis; entretanto, em cada etapa de sua obra irrompe uma qualidade que reinventa seus antecedentes e seus desdobramentos. Em momento algum de seu diálogo com a tradição moderna vem à tona qualquer sinal, por menor que seja, de angústia diante das influências. O passado é apropriado e se transforma em algo novo e singular. A justaposição de pinceladas de cor de Seurat, se mistura ao intenso movimento cromático de Delaunay, criando uma cor que é, em Oiticica, estrutura e tempo.⁷

A noção de uma “suprema ordem de cor”, por um lado, é, na verdade, uma manifestação de uma tendência na obra de Hélio Oiticica, que esteve presente desde o início: a “arquiteturalização da cor”. Por outro lado, ele levou a noção de *duração* para um nível mais complexo, fornecendo as condições para a experiência concreta de cada cor individual e sua projeção no espaço e no tempo ou ambiente em busca de uma “*arquitetura da pintura*”.⁸ Tal desdobramento cromático, tanto em termos de espaço, quanto de tempo, manifestou-se em dois conceitos interrelacionados, cada um correspondendo a uma série específica: “*cor nuclear*” consubstanciados nos *Núcleos* e *Penetráveis*, e “*totalidade-cor*”, que foi a base para a *Bólides* e os *Parangolés*.

Tomamos como referência algumas das mais importantes publicações sobre a obra de Hélio Oiticica, feitas por autores brasileiros e estrangeiros, referenciados por sua vez, em sua maioria, pelos escritos do próprio artista, nos quais esclarece teorias e conceitos que pautam seu próprio fazer artístico, cujos registros foram organizados em *Catalogue Raisonné* em 2007.

O catálogo da exposição *Hélio Oiticica: The Body of Color* (2007) [Hélio Oiticica: O Corpo da Cor], realizada no The Museum of Fine Arts, em Houston, em 2007, e organizado por Mari Carmem Ramírez trouxe referências-chave para a questão da cor no obra de Hélio Oiticica, por meio de um viés documental rigoroso e crítico de

⁷ Idem, op. cit.

⁸ Hélio Oiticica. “**Testemunho**”. Doc. nº. 0020/62, p. 1. CR-PHO.

sua obra, especialmente em três textos, sendo dois de sua autoria: *Hélio's Double-Edged Challenge* [O Duplo Desafio de Hélio] e *The Embodiment of Color – “From the Inside Out”* [A corporificação da Cor – “De Dentro para Fora”] e o outro, “*To Bestow a Sense of Light: Hélio Oiticica’s Experimental Process*” [Para dar um sentido de luz: o processo experimental de Hélio Oiticica], de autoria de Wynne H. Phelan, cuja pesquisa técnica dos meios da fatura da pintura de Hélio Oiticica serviram de base para as abordagens sobre a materialidade e a luminosidade da cor nas obras desse artista.

Ao contrário da importância atribuída pela maioria dos estudiosos do movimento Neoconcreto à *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty (1945), como fonte de pesquisa do grupo, Ramírez localizou outras razões filosóficas para abordagem de Oiticica sobre a cor. Percebe que a terminologia científica e metafísica de *Matéria e Memória* de Bergson (1896-1910) parece contaminar as reflexões do artista no período de 1959 e 1965. A organização dessa exposição em Houston e Londres foi o resultado do trabalho de catalogação digital dos escritos deixados por Hélio Oiticica em anotações, recortes de jornal, fotos, projetos, pesquisas, estudos, diários etc, que teve a colaboração do Projeto Hélio Oiticica, do Rio de Janeiro. Resultou na publicação do *Catalogue Raisonné*, que mencionamos anteriormente, tendo-nos sido gentilmente cedido em DVD pelo Programa Hélio Oiticica (PHO).

Em *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como obra* (2004), Beatriz C. Carneiro faz uma leitura das obras e das propostas interativas dos dois artistas, problematizando uma estética da existência ou conceituando a vida como obra de arte. Celso Favaretto, em *A Invenção de Hélio Oiticica* (2000), reconstrói a trajetória de Hélio Oiticica, abordando sua arte experimental em suas várias manifestações e se expande para a reflexão estética sobre a história viva da emergente pós-modernidade brasileira a partir da linguagem e conceitos propostos pelo artista. Maria José Justino, em *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica* (1998), propõe analisar a linguagem de Oiticica, em particular os *Parangolés*, enquanto expressão de ruptura, no Brasil ou fora do país. Interessa-se por apontar a coerência entre discurso e obra, mas a partir de um ponto de vista crítico, para mostrar incoerências da crítica no posicionamento ao sistema

de arte. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999, de Ronaldo Brito, traz uma importante contextualização e difusão do movimento neoconcreto.

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) (2007), de Carlos Basualdo, e *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (2008), organizado por Paula Braga, são publicações importantes sobre o artista, que nos permitem revisitar momentos seminais da cultura brasileira das décadas de 60 e 70. O segundo livro analisa e discute uma obra constituída na intersecção entre ética e estética, numa reunião de textos, referências, informações e obras que têm o objetivo de expandir as possibilidades de pesquisa sobre a obra de Hélio Oiticica.

O livro *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*, organizado por Luciano Figueiredo em 2008, apresenta os escritos do *Diário Hélio Oiticica* de 1959 a 1979. Alguns desses textos já haviam sido publicados no livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, de 1986 (fora de circulação). Apresenta, ainda, importantes registros de exposições montadas dentro e fora do Brasil, por meio de fotografias de suas obras. *Encontros: Hélio Oiticica*, organizado por César Oiticica Filho e Ingrid Vieira em 2009, reúne de forma inédita as principais entrevistas e depoimentos do artista, publicação de fundamental importância para a compreensão da sua trajetória artística. O catálogo da exposição *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*, organizada pelo Instituto Itaú cultural em São Paulo em 2010, traz também participações importantes de críticos e historiadores de arte, como Fernando Cocchiarale, César Oiticica Filho, Felipe Scorvino e Paula Braga.

Especificamente a temática da cor na obra de Hélio Oiticica nos interessa diretamente, e essas publicações foram de primordial importância para nos guiar na estruturação deste trabalho, pois ampliam as possibilidades de pesquisa, compreensão e reflexão que procuramos estabelecer sobre o legado deste artista.

1. ARQUITETURA CROMÁTICA – HÉLIO OITICICA

O trabalho de Hélio Oiticica que analisamos nesta pesquisa, ou neste recorte de tempo ao qual voltamos o nosso olhar e estudo, pertence ao contexto de otimismo utópico dos anos 50 (a partir da segunda metade dessa década, no nosso caso), com seus ímpetos de desenvolvimento, assim como o impulso radical da vanguarda construtiva no Brasil. Resulta, por isso, de um esforço de modernização inédito, representado pela ascensão e fracasso⁹ desses dois motivos de uma pretensa elevação cultural e política aos cumes do primeiro mundo, perante a qual “é fácil perceber na produção concreta brasileira uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento”¹⁰.

Portanto, mesmo que mais à frente nos detenhamos na experimentalidade e autonomia da teoria e prática artística de Hélio Oiticica, especialmente no que tange à temática da cor, neste estudo, as origens e transformações da obra do artista precisam ser compreendidas além das conquistas individuais. Torna-se importante traçar uma gênese também a partir de um contexto. Desde os anos finais da década de 40, “uma forte perturbação se produziria com a busca de uma arte não mais condicionada a espelhar o mundo exterior, a abstração”, e, assim como em outros países, também aqui se estabeleceu com reduzida resistência, alastrando-se rapidamente até à década seguinte¹¹. Desse modo, as pesquisas e práticas de Hélio Oiticica se inscrevem num ambiente amplo, marcado pelas insurgências da arte abstrato-concreta, do surto industrial da década de 50¹², até mais adiante, pela ditadura militar iniciada no Brasil em 1964.

⁹ Se nos anos 50 existia a confiança nesse projeto de modernização, na década seguinte viveu-se a sua crise. Constatou-se a fragmentação urbana e a manutenção perversa da desigualdade econômica e cultural, em meio ao progresso econômico. Era a crise da utopia moderna, pois não havia meios de cumprir a promessa de modernizar o país. Durante a ditadura, o repertório criado pela vanguarda precisou ser redimensionado, ficando clara a necessidade de atuar sobre outros cenários culturais, mesclando, ainda mais, arte e crítica social. Os artistas descobriram o aspecto fragmentário do espaço urbano, a diversidade e a coexistência entre o arcaico e o moderno, passando a atuar em seu espaço, valorizando a coletividade e a diferença. Foi nesse contexto que Hélio Oiticica conviveu com a comunidade da Mangueira, interagindo com o samba, cuja repercussão se dá em seu repertório na corporificação da cor nos *Parangolés*, como veremos mais adiante, neste trabalho.

¹⁰ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 34.

¹¹ ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fund. Walther Moreira Salles, 1983. v. II, p. 642.

¹² Com o fim do Estado Novo e a retomada do processo democrático no país, houve uma abertura para propostas reformistas em prol de um rápido crescimento econômico, cuja estratégia, mais bem definida nos anos

Para Celso Favaretto,

a integração da arte abstrata no Brasil, durante os anos 1950, significou a assimilação programática de desenvolvimentos construtivos, a reproposição da modernidade, ao estender as pesquisas do modernismo de 22 e, particularmente, a reposição da questão do valor social da arte. Surgindo numa nova situação de reversão de expectativas culturais que, como ocorrera anteriormente, provocou o desejo de atualização, de pesquisa e de repensamento daquilo que os modernistas denominaram “brasilidade artística”, a abstração construtivista teve o seu desenvolvimento favorecido pela fundação de museus e pela criação da Bienal de São Paulo. Essas instituições contribuíram decisivamente para a ampliação do circuito, para a evidencição das tendências contemporâneas e para a renovação das atividades de produção, crítica e consumo de arte¹³.

A proposta de transformação do cenário artístico, pelo menos no eixo RJ-SP, implícita no processo de criação dos museus de arte moderna, em contato com as diversas perspectivas possíveis para a arte brasileira nesses anos 50, parece ter sido acolhida de modos distintos. De fato, o surgimento dessas instituições, nessas capitais, foi fomentado pelas elites para a sua atualização cultural. No entanto, eles acolheram outros agentes que apoiaram a possibilidade de transformá-los em espaços públicos e de massa, dentro da perspectiva de ação cultural de amplos horizontes. Essa segunda parcela propunha uma participação mais crítica e ativa do artista na sociedade. “O primeiro estatuto do MAM-RJ já estabelecia que o contato do público deveria acontecer: ‘seja por um elenco de atividades previstas, seja por

50, consistiu, principalmente, na aceleração da industrialização. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) e seu ousado Plano de Metas conduziu à construção da nova capital do país, Brasília, no Planalto Central, cidade que, planejada por Lúcio Costa e com arquitetura de Oscar Niemeyer, erguia-se sob críticas e aplausos, em meio a vontade de afirmação da potencialidade nacional. O novo surto industrial passa a condicionar o comportamento econômico e social do país, com um significativo êxodo rural, concentração populacional urbana e ampliação da classe média, constituindo a base social propícia à democratização do consumo de bens culturais. Entre 1947 e 1951, a colaboração da iniciativa privada foi determinante para a criação do Museu de Arte de São Paulo (Assis Chateaubriand, 1947), os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Paulo Bittencourt, 1948) e de São Paulo (Ciccillo Matarazzo, 1948) e, finalmente, a Bienal Internacional de São Paulo (1951), fundamental para a consolidação da vanguarda abstracionista no país. É válido ressaltar aqui a vivência de Hélio Oiticica no denso ambiente de debate cultural iniciado com a formação do MAM-RJ, desde os anos 50, como uma espécie de laboratório para o caminho inovador seguido pelo artista em suas proposições. O ambiente cultural dos anos 50 no Brasil foi permeado por uma série de inovações, cujo grande valor não está apenas na criação de instituições ou na presença de novas referências estéticas, mas especialmente na dimensão crítica das polêmicas que se desencadearam – um momento em que a dimensão crítica na modernização era palavra de ordem, repercutindo em todos os âmbitos da vida urbana. No mínimo, a simples proposição de um museu moderno significava uma série de mudanças em relação aos modelos tradicionais consolidados, constituindo um questionamento dos objetivos destes últimos e da arte que abrigavam, e já abria uma imensa polêmica.

¹³ FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 34.

valer-se da palavra de ordem [...] disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil”¹⁴.

O abstracionismo chegaria ao final da década de 40 e início dos anos 50, através de “duas exposições capitais”, como denominou Mário Pedrosa¹⁵. No Rio de Janeiro, expôs Alexandre Calder (1948) e em São Paulo, no Masp, expôs Max Bill (1950), construtivista suíço, “em retrospectiva impecavelmente realizada”, e que já incluía a *Unidade Tripartida* (Fig. 02), a qual obteria, em 1951, o Grande Prêmio de Escultura da I Bienal de São Paulo. A obra de Calder (ex. Fig. 01), com a “predominância do intuitivo e o relacionamento ambiental”, e a de Max Bill, “fundada na matemática e no rigor desprovido de vinculações subjetivas” apresentam nessas exposições duas tendências do abstracionismo que assinalariam as características do Neoconcretismo carioca de fins dos anos 50 e o Concretismo de São Paulo, após a I Bienal¹⁶.

Assim, uma vanguarda de linguagem geométrica formou-se paralelamente em São Paulo e no Rio de Janeiro a partir da I Bienal de 1951, que trouxe obras de Max Bill, Calder e Mondrian para um contexto cultural e artístico que, até certo ponto, não se poderia chamar moderno. Alguns artistas brasileiros haviam tentado uma aproximação com o Cubismo, mas não se operou uma transformação de valores artísticos, uma vez que ainda se prendiam a esquemas representativos. Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Cícero Dias, Guignard e Portinari, segundo Ronaldo Brito “são a rigor pintores pré-cubistas, mesmo que alguns deles tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções”¹⁷.

¹⁴ GRUBERT, S. C. J. **Oitica: limites de uma experiência limite**. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, USP-São Carlos, 2006, p. 39.

¹⁵ AMARAL, Aracy. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. In: AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 229.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ BRITO, op. cit., p. 35. Ressalta-se aqui, a respeito de Cícero Dias, seu diferencial em relação aos outros artistas citados. Ao contrário do que coloca Ronaldo Brito, este já era um artista de tendência abstrata e concretiza sua atuação como tal ao ser escolhido junto com Waldemar Cordeiro e Samsor Flexor como os únicos brasileiros ou radicados no país partidários da abstração geométrica a participar da exposição inaugural do MAM-SP, *Do Figurativismo ao abstracionismo*, concebida por Léon Degand em março de 1949.

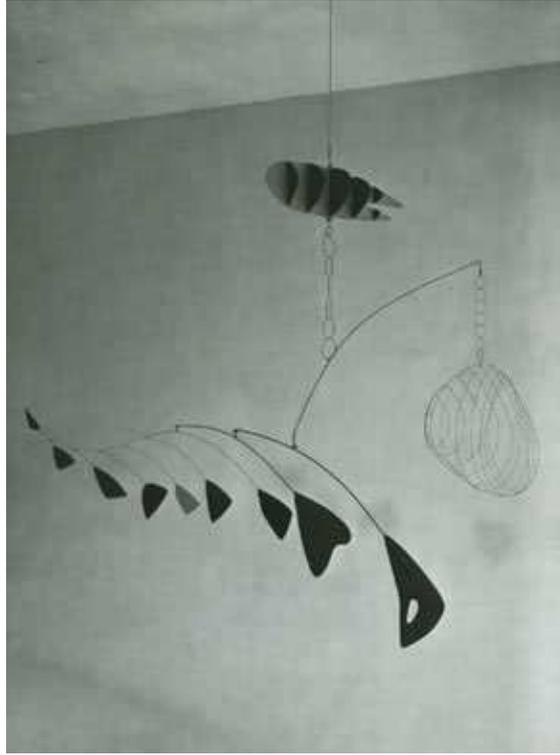


Fig. 01: Alexander Calder. *Armadilha da lagosta e Rabo de Peixe*, 1939.



Fig. 02: Max Bill. *Unidade Tripartida*, 1948/49.

A atualização do meio artístico enfrentava então, “a resistência de um modernismo enviesado que confundia a necessidade de decodificar e atualizar o espaço pictórico moderno com o maneirismo acadêmico” e a pintura abstrata no Brasil não conseguia deslançar¹⁸. Nas palavras de Fernando Cocchiarale “[...] já no final da Segunda Grande Guerra, os artistas modernos brasileiros ainda se debatiam em torno de temas nacionais sem terem legado para as gerações futuras um repertório formal, cromático e espacial, apto a permitir uma renovação estética”¹⁹.

Resistentes às possibilidades de mudanças artísticas, esses artistas posicionaram-se firmes, respaldados pela crença da necessidade de uma arte comprometida com o “social” e “nacional”, que transparecia em suas obras, sem deixar de mencionar suas posições políticas de esquerda. De acordo com Favaretto, “a integração da nova forma ocorreu abruptamente, sem que fosse renunciada por desenvolvimentos contínuos”²⁰. Tendo em vista a superação do subdesenvolvimento, a integração da arte construtiva obedeceu aos imperativos da modernização, exigindo atitudes que, assimiladas à racionalidade da forma, propunham-se como antídoto à figuração.

A exposição inaugural do MAM-SP, em 8 de março de 1949, chamada *Do figurativismo ao abstracionismo*, abria as atividades do museu, que se incumbiria de trazer as bienais internacionais para São Paulo, a partir de 1951, tornando-se o mais eficaz veiculador das novas informações internacionalistas, em particular o abstracionismo, que floresceria tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, a partir desse estímulo externo. No entanto, antes de sua abertura oficial, houve um coquetel de apresentação para público convidado, no final de 1948, mostrando telas de sua futura coleção composta por abstracionistas como Magnelli, Arp, Delaunay, Kandinsky e Deyrolle, que fariam parte da futura exposição que Léon Degand preparava para o ano seguinte²¹. Do Construtivismo²² que prevaleceu no pós-guerra

¹⁸ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A forma como lugar**: uma leitura da arte contemporânea. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1998, p. 156.

¹⁹ COCCHIARALE, Fernando. Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas. In: **Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX**. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1997. Catálogo de exposição, p. 49.

²⁰ FAVARETTO, 2000, p. 35-36.

²¹ AMARAL, 2003, op. cit., p. 234-237.

na Europa, “procederem a arte concreta e sua reducionista e harmônica expressão de puras realidades visuais”²³ as principais influências que marcaram parte significativa da pintura e da escultura no Brasil dos anos 50. Assim, mais do que o contato com obras construtivas da elite do modernismo internacional nas primeiras bienais de São Paulo, houve uma pressão para que os artistas cariocas e paulistas se esforçassem em empreender uma vanguarda construtiva no Brasil²⁴.

Segundo Ronaldo Brito,

foi na década de 1950 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos de arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. E é a partir do contato com estes conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante. [...] uma operação de reestruturação das linguagens de maneira a torná-las aptas a captar, “sem desgaste ou regressão”, a dinâmica das significações correntes num mundo onde as organizações formais convencionais restaram caducas e inoperantes²⁵.

Tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro, “os artistas que assumiram o dogmático empenho com a pura visualidade tinham origem diversa daquela da grei de alta hierarquia do primeiro Modernismo”²⁶. Eles pertenciam à classe média – os paulistas, profissionais técnicos e autodidatas, que submeteram-se a uma rigorosa

²² Nascido na Rússia, durante a efervescência política e ideológica da revolução de outubro de 1917, o Construtivismo delineou-se a partir de 1914 nos contra-relevos de Tatlin, quando foram superados os principais entraves para o florescimento pleno da escultura abstrata. Nos contra-relevos, volume e massa, antes indissociáveis, ganharam autonomia, e a janela (retângulo, quadro ou moldura – referência à bidimensão), resquício pictórico que continha habitualmente o relevo, foi eliminada. Na continuidade dessa revolução de sua estrutura interna, a escultura devia então funcionar como modelo de reorganização do espaço tridimensional, objetivo que os construtivistas atingiram, do ponto de vista técnico, ao transformarem a escultura em construção, aproximando-se dos métodos desenvolvidos pelo funcionalismo predominante na engenharia e na arquitetura desde a segunda metade do século XIX.

²³ ZANINI, op. cit., p. 641.

²⁴ Em 1951, no Rio de Janeiro, a arte abstrata era defendida por meio de Mário Pedrosa, que reunia artistas em sua casa. Nessa época, Volpi e Milton Dacosta já desenvolviam trabalhos que os levariam à abstração. Ivan Serpa e Almir Mavignier começavam a romper com a linguagem figurativa. Abraam Palatnik, em 1951, apresentava seu primeiro aparelho cinemacromático. Na I Bienal Internacional de São Paulo, Ivan Serpa ganhou o prêmio de Jovem Pintura Nacional. Anunciava-se uma mudança, em que os abstracionismos chegavam ao conhecimento do público e passavam a influenciar um número maior de artistas. Além das exposições de Calder (RJ-1948) e Max Bill (SP-1950), já citadas, São Paulo vivia intensa movimentação artística no final dessa década pelo início das atividades do Masp e do MAM, com a vinda de Léon Dégand, com as conferências de Romero Brest e ao agitar, com as ideias construtivistas já em florescência em Buenos Aires, os meios artísticos jovens de São Paulo, com a presença de René Huyghe. Léon Dégand pronunciara, ainda em 1948, uma conferência, na Biblioteca Municipal, intitulada *Arte e Público*, provavelmente levantando questões relativas ao funcionamento próximo do MAM-SP; por sua vez, René Huyghe, conservador chefe do Louvre, falara, sob o patrocínio da Aliança Francesa e do MAM-SP, sobre *Tendências da arte contemporânea* (AMARAL, Aracy, 2003, p. 236).

²⁵ BRITO, op. cit., p. 36 e 40.

²⁶ ZANINI, op. cit., p. 653.

disciplina de grupo; enquanto no Rio de Janeiro, um grupo diversificado, “fundamentalmente preocupado com um trabalho confinado ao estético, intentava uma liberdade de princípios formais que o diferenciava da contenção paulista”²⁷.

Pela abstração geométrica, operava-se uma transformação formal, simplificando a complexidade naturalmente visível, tendendo para o conhecimento do valor das linhas e da cor em defesa de uma linguagem da pintura que se objetivasse por essas vias e que se resolvesse pela força do intelecto. Para Waldemar Cordeiro, “somente objetivando, despersonalizando-se uma forma pode-se fazer dela matéria de reflexão, determinando a inteligibilidade da obra”²⁸. Nesse contexto, o artista tornava-se o “inventor de protótipos, um técnico que manipulasse com competência os dados da informação visual”²⁹, uma tentativa de levar à frente o trabalho de Malevitch (ex. Fig. 05) e Mondrian (ex. Fig. 06), e mais para perto, de Max Bill (ex. Fig. 03) e dos concretistas suíços, este último, o principal representante internacional da tradição construtiva.



Fig. 03: Max Bill. *Ritmo em quatro quadrados*, 1943.

²⁷ ZANINI, op. cit., p. 653. Os primeiros concretos, em São Paulo, capitaneados por Waldemar Cordeiro (1925-1973), optaram pela reestruturação de sua obra baseando-se, por um lado, na inventividade e na manipulação das formas geométricas e, por outro, pela rigorosa apreensão gestáltica do espaço, excluindo qualquer transcendência do âmbito do trabalho de arte. Isso porque as questões propriamente estéticas da forma eram prioritárias. Onde havia preocupação social, percebia-se que ela não podia ser satisfeita pela justaposição de um conteúdo a uma forma, e sim pelo tratamento da arte como produção (FAVARETTO, op. cit., p. 35). Waldemar Cordeiro chega ao Brasil em 1946, dotado de conhecimentos teóricos de arte e de uma experiência artística em Roma, conjugados com forte temperamento polêmico que o constituiria no principal líder que o Concretismo revelou no Brasil (ZANINI, op. cit., p. 653).

²⁸ CORDEIRO, Waldemar. Ainda o Abstracionismo. 1949. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 43.

²⁹ BRITO, op. cit., p. 43.

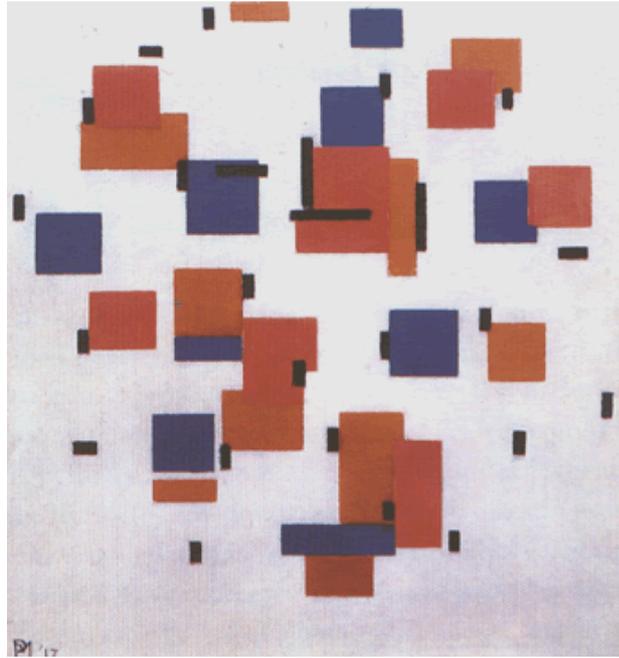


Fig. 04: Piet Mondrian. *Composição em azul*, 1917.

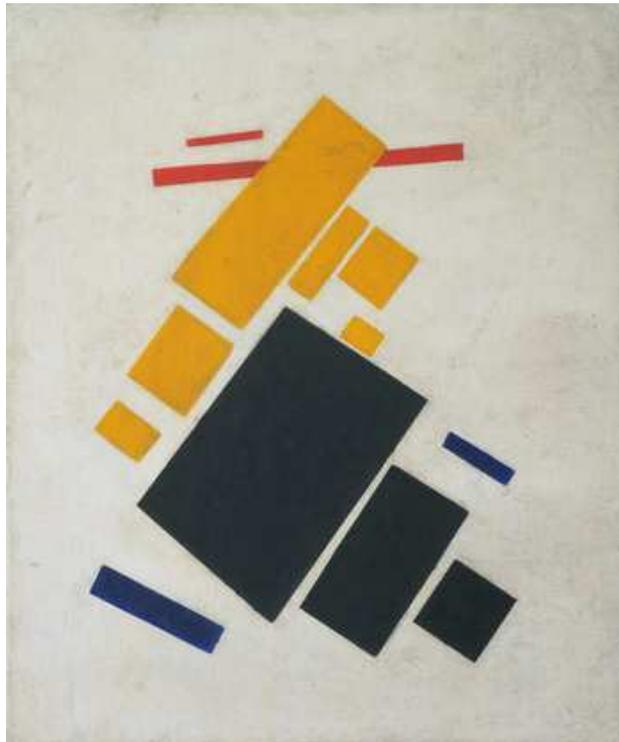


Fig. 05: Kasimir Malevich. *Composição suprematista: Vôo de aeroplano*, 1915.

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos, já se estabelecia o informalismo, a tradição construtiva era retomada na América Latina como projeto de vanguarda. As últimas formulações básicas dessa tradição postulavam dois sentidos operantes: os processos matemáticos inerentes à produção artística e a integração da arte à sociedade industrial, estabelecidos na Escola de Ulm (Escola Superior da Forma) em 1951.

Esta, indicando uma tendência construtiva antfigurativa e formalmente oposta ao informalismo, geriu uma arte concreta objetivista, essencialmente matemática e de integração positiva com a sociedade industrial, para a qual os artistas se transformaram em designers, prosseguindo ou, em certo ponto, retomando a proposta da Bauhaus (1919-1933)³⁰, adaptada às circunstâncias históricas da década de 50, uma vez que os seus princípios básicos – as premissas de integração do trabalho de arte na produção industrial e do funcionalismo – permaneceram como norteadores dos desdobramentos práticos e teóricos da maioria dos movimentos construtivos até o início da década de 60.

Segundo Mário Pedrosa,

o que seduzia os moços nessa arte era o anti-romantismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia perfeita e exposta não nos moldes vagos e subjetivos da inspiração para os quais não podia haver critérios de julgamentos precisos ou não-aleatórios³¹.

³⁰ O objetivo era a utilização racional, humana e esteticamente progressiva dos amplos recursos industriais modernos. Segundo George Rickey, as ideias da Bauhaus foram resumidas por Alfred Barr, do MoMA de Nova York: em estética, a escola “preencheu a lacuna entre o artista e o sistema industrial [...] rompendo com a hierarquia que separava as ‘belas’-artes das artes ‘aplicadas’”; em pedagogia, “estabeleceu a diferença entre o que pode ser ensinado (técnica) e o que não pode (invenção criativa)”; em arte, “desenvolveu uma forma de beleza nova e moderna” que encontrou no De Stijl e no construtivismo (RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 67).

³¹ PEDROSA, Mário. In MILLIET, Maria Alice. As abstrações. In: **Bienal Brasil século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p.192. Catálogo de exposição.
Os acontecimentos no plano científico a partir do advento de uma “nova ciência” no século XX – a termodinâmica e, juntamente com esta, a ideia de entropia, a criação da teoria quântica (Plank), o desenvolvimento da teoria da eletricidade e a introdução da teoria do campo eletromagnético (Faraday e Maxwell) – e novos conceitos são apropriados pelo domínio especulativo da teoria do conhecimento e outros ramos da filosofia. Novas qualidades são chamadas para explicar essas estranhas concepções da visão científica atualizada, cujas propriedades têm como características principais “um dinamismo intrínseco que as torna ainda menos acessíveis à percepção imediata do que as geométricas”. Tais conceitos – força, energética, dinâmica, intensificação etc –, segundo Pedrosa, vieram daquelas ciências provavelmente via psicologia moderna, sobretudo as várias escolas holistas como a Gestalt e a variante organísmico-dinâmica do psicólogo Kurt Lewin (1890-1947), em cujo conceito de campo, trazido da teoria eletromagnética para a psicologia, todo comportamento é uma função do campo do qual ele é parte, no presente e em uma determinada dimensão de tempo, que constitui uma das dimensões do espaço de vida, existindo em um determinado momento. No plano psicológico individual, essa noção equivaleria ao que o psicólogo chama de “espaço de vida do sujeito.” Esse conceito ajusta-se ao da sensibilidade

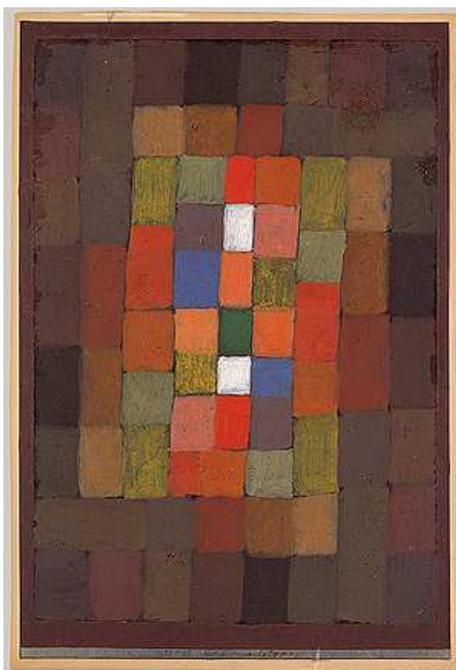


Fig. 06: Paul Klee. *Gradação estático-dinâmica*, 1923.



Fig. 07: Vassili Kandinsky. *Laranja*, 1923.

contemporânea, “feita de oposições diretas de direção e de movimentos, de intensificação e de tensões, em um meio bem delimitado”. Coincidentemente, os artistas contemporâneos passam também a fundamentar suas pesquisas nesse dinamismo novo, “nessa visão em movimento” (PEDROSA, Mário. *Ciência e Arte*, vasos comunicantes. 1960. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 51).

Paul Klee (ex. Fig. 06) substitui a antiga noção estática de simetria pela de “igualização das partes desiguais, mas equivalentes”³². Ele aborda o problema da posição do homem e do objeto no espaço em relação à força da gravidade e, sobre o estudo dos fenômenos energéticos, introduz um elemento externo fundamental, o “*quantum humano*” – a ideia, uma forma simbólica. Para o artista, “a ‘composição’ só existe como ‘coordenação cinética’ ou ‘solução de infinitude cinética’. A energia, como um sistema termodinâmico, que se resolve então por uma ‘intensificação da cor’ que se move entre o extremo negro e o extremo branco”³³. Segundo Pedrosa, “Klee [era] a personalidade mais complexa e misteriosa da constelação dos grandes criadores contemporâneos” entre os nomes do salão do Museu de Arte Moderna na II Bienal de 1953³⁴. Esse artista propunha começar por um olhar despido e inocente diante do objeto, despojado das metodologias conceituais do passado para que o objeto falasse por si, embora possa se levantar aqui a dúvida diante da possibilidade desse olhar inocente, o que resultaria demasiadamente utópico: “ser um recém-nascido, que nada saiba sobre a Europa, nada. Nenhum conhecimento dos poetas, não ser impelido em nenhuma direção, partir do princípio, por dizer, assim [...] apenas ser uma pessoa real”³⁵. A partir dessa proposta de renovação de valores, “os objetos evaporaram-se sob a transmutação de sua arte, reduzidos a essências que se movem com rítmica ordenação espacial”³⁶.

Kandinsky (ex. Fig. 07) passa a tratar os objetos como um campo de “energia-tensão”, e a composição como um simples arranjo de linhas, dando mais importância aos elementos estruturais do objeto e o que ele chamava de “força lógica e tensões”, em detrimento da aparência externa. Segundo Pedrosa, a exposição do MAM em 1953 confirmou que a experiência estética exigia muito mais do público do que antes, pois o espectador não estava pronto para o convite à maior

³² Em seu livro “Esboços Pedagógicos das lições da Bauhaus”, Paul Klee vai além do puro mecânico e da simples geometria métrica e projetiva: relaciona a progressão do simples ponto para a linha elevada em medida à noção energética das linhas de força que atuam nas estruturas dinâmicas das correntes de água, por exemplo (PEDROSA, Mário. *Ciência e Arte, vasos comunicantes*. 1960. In: FERREIRA, 2006, op. cit., p. 52).

³³ Ibid., p. 51.

³⁴ PEDROSA, Mário. Klee, o ponto de partida. *Tribuna da Imprensa*, 31-01-1953. In: PEDROSA, Mário. 1900-1981. **Modernidade lá e cá: textos escolhidos**. São Paulo: Edusp, 2000, p.189.

³⁵ Ibid., p. 192

³⁶ Ibid.

participação na experiência estética, o que implicava uma mudança de atitude com que se aproximava de uma pintura. Desde 1910, Kandinsky cria não só uma nova linguagem plástica, mas as premissas de uma nova visão de mundo. Com sua intuição genial, define a nova atitude e a nova função do artista diante do objeto: “de não mais perceber no objeto senão o poder de provocar a emoção [...]; o modelo exterior desaparecia para o artista”³⁷.

Na arte de Mondrian, o ritmo é fundamental, pois expressa o movimento dinâmico pela oposição contínua dos elementos da composição, gerando na pintura uma espécie de campo eletromagnético, onde forças exprimem o que o artista designa por “ação”, vida, “criada pela tensão da forma, da linha e da intensidade das cores”³⁸. Pela primeira vez mostrada ao público brasileiro na II Bienal de São Paulo, a arte do mestre do Neoplasticismo foi delineada por Pedrosa como “de difícil apreensão numa aparência muito fácil de realização”³⁹. As cores azul, vermelho e amarelo que compõem a grade da sua pintura sobre brancos e cinzas, ao contrário de frieza, transmitem um calor rítmico, alcançados pela simplificação das formas ao isolar, pela primeira vez, as verticais e horizontais – linhas fundamentais do espaço. Ele busca gerar não uma imagem, mas uma presença sensorial, um ritmo, através do cruzamento ortogonal dos quatro pontos cardeais.

Para Pedrosa,

o neoplasticismo é uma lição de probidade, de pureza, de sabedoria. Ele disciplina a natureza sob as rédeas voluntariosas e tensas do espírito humano, senhor das forças cósmicas.

A ordem de Mondrian é arquitetônica, sintética, espiritual e geométrica, lançando para os homens desarvorados de nosso tempo as bases de uma natureza recriada e de uma vida que, de retorno aos ritmos simples, vai de novo encontrar unidas a razão e a poesia⁴⁰.

³⁷ PEDROSA, Mário. Crise do Objeto e Kandinsky. Tribuna da Imprensa, 24-01-1953. In: PEDROSA, 2000, p.186.

³⁸ PEDROSA, Mário. Ciência e Arte, vasos comunicantes. 1960. In: FERREIRA, 2006, op. cit., p. 52.

³⁹ PEDROSA, Mário. Klee, o ponto de partida. Tribuna da Imprensa, 31-01-1953. In: PEDROSA, 2000, op. cit., p.193.

⁴⁰ Ibid., p.196.

A disseminação da Gestalt, através de Mário Pedrosa⁴¹, contribuiu decisivamente para dissociar a forma da ordem natural. O interesse pela Gestalt, segundo Waldemar Cordeiro,

tem por base a indagação sobre a racionalidade da obra, tanto comum como artística, indistintamente, sem diferenciações idealísticas. A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua subjetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter ligação imediata com o real⁴².

A partir de 1952, o movimento de arte concreta começaria a definir-se por importantes eventos. O primeiro deles foi a exposição do grupo Ruptura, no MAM-SP, acompanhada de manifesto de mesmo nome que “radicalizou no país a atitude de uma arte abstrata de severos princípios construtivos, diante das formas de representação do mundo exterior e dos sistemas livres de não-figuração”⁴³. Assinaram Waldemar Cordeiro, seu redator principal, e ainda Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw.

Segundo Zanini,

colocavam-se contra as “variedades e hibridações do naturalismo” e o “gosto gratuito” do “não figurativismo hedonista” e a favor da “renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)”, enfatizando “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”, assim como a consideração de arte como “um meio de conhecimento deduzível de conceitos”. Portanto, defendiam indistintamente o valor da intuição e o valor intelectual da arte⁴⁴.

A produção visual da arte concreta brasileira, a partir da recém-conquistada autonomia “se caracterizou pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo

⁴¹ Esse crítico havia defendido a tese *Da Natureza Afetiva na Obra de Arte*, em 1949, no Rio de Janeiro, que, analisando o papel da Gestalt nas investigações entre forma e arte, se convence da natureza afetiva da arte. “Através desse crítico, Oiticica compreendeu que a Gestalt tornou a idéia de totalidade indispensável à compreensão da obra de arte e que existem distâncias entre natureza e arte. A arte é o caminho da boa forma. Os estudos dessa escola pautaram-se na investigação das maneiras de perceber e de conceber. Nas experiências com as alternâncias de forma/fundo, a própria percepção transparecia como *Gestalt*, na medida em que ela já se apresentava com a particularidade de totalidade: uma *Gestalt* é um produto de organização” (JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói**: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1998, p. 14).

⁴² FAVARETTO, 2000, p. 36 apud AMARAL, 1977, p. 193.

⁴³ ZANINI, op. cit., p. 655.

⁴⁴ Ibid.

como movimento mecânico, e se definiu por suas intenções estritamente óptico-sensoriais”. Isto é, “um agenciamento estético das possibilidades ópticas e sensoriais prescritas pela teoria da Gestalt”⁴⁵. Desses fundamentos partem a recusa do uso da cor como expressão ou de qualquer constituição sua como valor autônomo. Ao contrário, a cor deveria “funcionar como elemento divisor de espaço, parte da dinâmica informacional do trabalho”, livre de sutilezas “conteudísticas” que pudessem sugerir ao espectador um convite a um mergulho introspectivo⁴⁶.

O uso da forma seriada e a inclusão da dimensão do tempo enquanto movimento mecânico não são meros elementos do repertório. Tratava-se de fazer “uma arte formalizada, constituída segundo um modelo objetivo, reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação de seu criador”⁴⁷. No entanto, devido a essas mesmas características operacionais de seu sistema, a produção visual do concretismo brasileiro não revelou nenhum artista de destaque. As experiências de Luís Sacilloto e Waldemar Cordeiro (ex. Fig. 08), entre outros, foram limitadas ao esquematismo dogmático.

Segundo Ronaldo Brito,

mesmo as tentativas concretas de introduzir uma participação sensorial do espectador, que rompesse com o monopólio do olho na fruição de arte, era sobretudo um expediente informacional, não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo: permaneciam no âmbito dos processos de comunicação, nos limites das operações semióticas, não postulavam uma participação fenomenológica, não apelavam para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética⁴⁸.

O uso reducionista na arte concreta das teorias da Gestalt aparece na maioria dos trabalhos como exercícios ópticos, não havendo um interesse ou prática que superasse essa teoria, tornando-a acadêmica. O envolvimento dos artistas não passou do âmbito da didática e da aprendizagem livresca. Assim, a incursão da arte concreta resultou na chamada *op art* e, conseqüentemente, “a arte concreta

⁴⁵ BRITO, op. cit., p. 41.

⁴⁶ Ibid., p. 42.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 44.

brasileira acabou se dissolvendo em movimentos inconsistentes, como o *pop-creto*, ou experiências de Waldemar Cordeiro, com computadores⁴⁹.

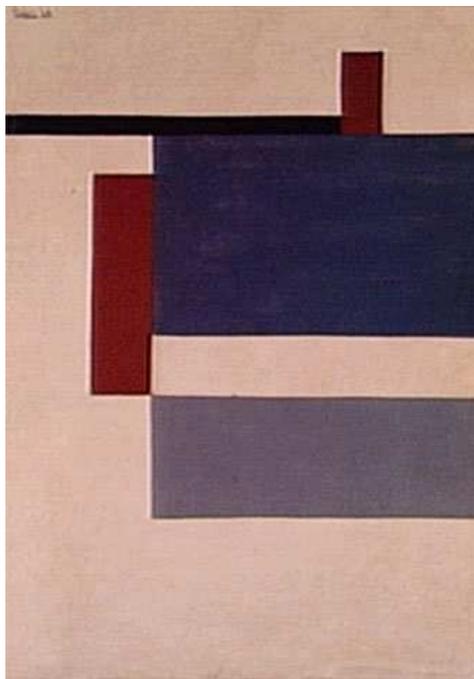


Fig. 08: Waldemar Cordeiro. *Estrutura Plástica*, 1949.



Fig. 09: Franz Weissmann. *Sem Título*, 1958.

No entanto, há outra abordagem a partir das teorias da Gestalt, como a do escultor Franz Weissmann (Fig. 09), que, embora fizesse uma apreensão do espaço relacionada com essas mesmas teorias, se poderia dizer, talvez, que propunha uma

⁴⁹ BRITO, op. cit., p. 45.

espécie de relacionamento, no mínimo, vivencial. Em 1953, começou a encontrar seu próprio caminho, “afastando-se da temática das superfícies contínuas e não-orientáveis de Bill”⁵⁰ e passou a se interessar pelo vazio, realizando obras com finas barras de alumínio que se dobravam e exploravam o espaço, sob um ritmo preciso, e sob módulos, gerando “desenhos” em seu interior, por meio dos vazios. Nessa convergência para um caminho de experimentação, em 1955, uniu-se ao Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e expôs em 1956 e 1957 na I Exposição Nacional de Arte Concreta.

É um momento de a arte concreta brasileira evitar, não em termos sociais, mas em suas obras, o excesso de racionalismo por meio da “valorização estética do sensível e do existencial, o que Waldemar Cordeiro chamava de tornar a ‘geometria sensível’, uma vontade de impregnar vivencialmente e estetizar a razão e a ordem”⁵¹, de onde emerge um problema ou dilema concreto no contexto brasileiro – o esforço de levar adiante um programa de vanguarda esbarrando nas imposições de seu próprio estatuto.

Os artistas concretos do Rio de Janeiro organizaram-se em torno de Ivan Serpa (1923-1973) no Grupo Frente (1954-1956), no qual Hélio Oiticica, ainda jovem, começou sua carreira. A maioria dos participantes era formada por alunos ou ex-alunos de Ivan Serpa, um dos precursores da abstração geométrica no Brasil, nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)⁵² e apresentaram ao público suas primeiras tentativas de incursão na abstração geométrica em sua primeira exposição em 1954, na Galeria do Ibeu, no Rio de Janeiro. Apresentada pelo crítico Ferreira Gullar, dessa mostra participaram os artistas Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape entre outros.

⁵⁰ Grupo Frente - Franz Weissmann (apud Ferreira Gullar 1985, p. 261). Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/weissmann/index.html>>.

⁵¹ BRITO, op. cit., p. 46.

⁵² Em 1952, Ivan Serpa tornou-se professor do curso infantil de artes e do ateliê livre de pintura para adultos do MAM-RJ, tarefa realizada durante quase 20 anos. Sua obra tem grande ligação com seu trabalho como professor, em cujas aulas procurava liberar a criatividade dos alunos, tarefa que impunha também para si mesmo. Ivan Serpa, assim como Almir Mavignier, aparece entre os primeiros artistas a abandonar a figuração e a engajar-se no universo dos valores geométricos. *Formas*, a obra que valeu ao artista um prêmio na I Bienal de São Paulo, “ilustra a maturidade atingida na primeira fase e seu construtivismo, quando se complementam no rigor a idéia e a realização técnica. O ‘lirismo’ não se acha ausente dos arranjos de tonalidade de suas obras, que incursionam por variações de procedimento na década de 1950, como se observa desde as ‘construções’ ou colagens de papel e celulose, momento em participava do grupo frente” (ZANINI, op. cit., p. 657).

Embora estivessem a par das discussões em torno da abstração e da arte concreta, pois suas obras consistem sobretudo no registro da abstração geométrica, o grupo ainda não apresentava “uma posição estilística única, sendo o elo de união entre seus integrantes a rejeição à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista”⁵³.

A abertura a outras formas de manifestação artística e uma maior liberdade em relação às teorias concretas de Max Bill, por exemplo, torna-se mais visível na segunda exposição do grupo, em 1955, no MAM-RJ, com a participação de novos integrantes do grupo, como Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, entre outros⁵⁴. Eles apresentaram uma diversidade de técnicas e materiais utilizados (pastel, xilogravura, objeto cinético, colagem etc) e certa variação de estilos, que, como observa o crítico Mário Pedrosa no texto de apresentação dessa segunda mostra, não se trata “de uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo [...] e outros ismos”. Ao contrário, aos olhos do crítico, o respeito à “liberdade de criação” é o postulado pelo qual lutam acima de tudo⁵⁵. E acentuava: “os artistas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e a disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente como o fazem”⁵⁶.

A linguagem geométrica executada pelo Grupo Frente instaurou-se como um campo aberto à experiência e à indagação, constituindo uma forma independente e específica de tratar a arte concreta e seus postulados. Essa postura aberta e adogmática fundamentou a crítica que o grupo concreto de São Paulo, principalmente o artista e porta-voz do movimento paulista, Waldemar Cordeiro, faz

⁵³ Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. **Grupo Frente**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

⁵⁴ Apesar da origem concreta, sob influência de Max Bill, o grupo não obedecia a padrões formais restritos. Participavam também do grupo Elisa Martins da Silveira, pintora naïf, e Carlos Val, do curso de arte infantil de Ivan Serpa, cujas presenças não contrariavam a posição teórica do grupo, sempre interessado em uma certa pureza nas manifestações estéticas.

⁵⁵ Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. **Grupo Frente**, op.cit.

⁵⁶ GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 233.

ao grupo. As diferenças entre os grupos concretistas de São Paulo e do Rio de Janeiro têm sua origem na interpretação que cada um deles fez de sua inserção nas questões internacionais da arte concreta.

Os concretos cariocas optaram por uma prática artística baseada na autonomia e certa dose de experimentação que, a rigor, não poderia ser vinculada ao concretismo em sentido estrito, pois, de início, ignoram a noção de objeto artístico como exercício de concreção racional de uma ideia, cuja execução deve ser previamente guiada por leis claras e inteligíveis, de preferência cálculos matemáticos. No entanto, é essa postura que garantiria os desdobramentos únicos que as poéticas construtivas vão conhecer nos trabalhos de alguns de seus integrantes ainda na segunda metade da década de 50 – as *Superfícies Moduladas* de Lygia Clark (Fig. 11); as esculturas de Weissmann, em que o já citado vazio passa a ser elemento ativo das estruturas; as séries de relevos, *poemas-objetos* e *poemas-luz* e dos *Tecelares* de Lygia Pape (Fig. 10), e as experiências cinéticas de Palatnik (Fig. 12).

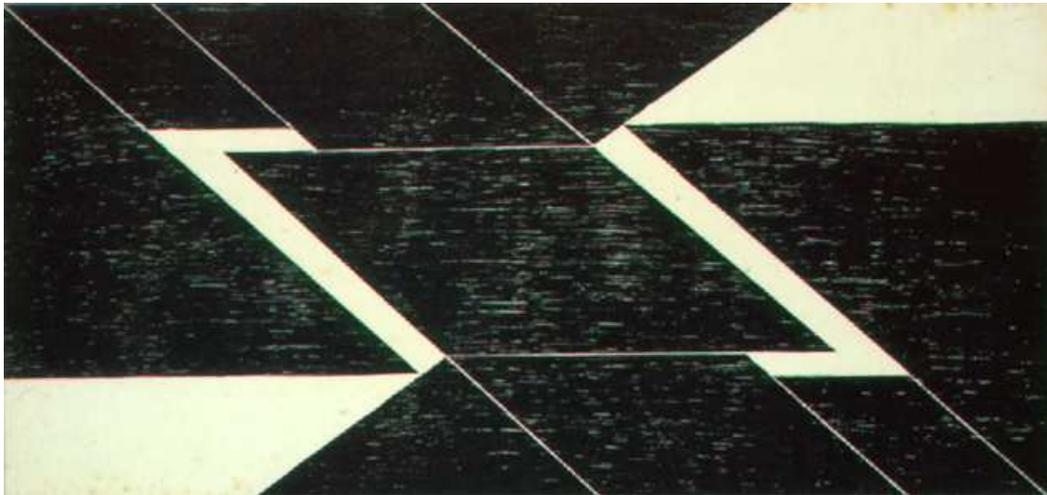


Fig. 10: Lygia Pape. *Tecelares*, 1957.



Fig. 11: Lygia Clark. *Plano em Superfícies Modulares no. 2*, 1956.



Fig. 12: Abraham Palatnik. *Aparelho Cinecromático*, 1958 (objeto cinético).

Apesar das disparidades de abordagem da arte construtiva entre os artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, o interesse de Hélio Oiticica pelas questões cromáticas nos permite situá-lo mais precisamente *vis-à-vis* a essas duas principais correntes do construtivismo brasileiro, pois, desde o início, a atitude marcadamente diferente em relação à cor era um dos traços fundamentais que os distinguiu. “Os cariocas partilham uma preocupação pictórica com a cor e a matéria que os paulistas não têm; estes últimos são muito mais envolvidos com a dinâmica visual e o entendimento temporal do espaço”⁵⁷.

Hélio Oiticica inicia no concretismo aderindo a este grupo (1954-56), período no qual “satura os planos de cor em pesquisa claramente neoplástica”, nos guaches sobre cartão ou então dispõe formas geométricas coloridas em fundo branco, nos quadros, “repropondo Malevitch”. Alternando entre cores puras e primárias, claros e escuros, Oiticica produz um “espaço de vai-e-vem de ambivalência visual” – preto e vermelho, amarelo, vermelho e cinza. Já em 1956, usava cores próximas e escuras, que, além disso, “toleram nuances, fazendo com que a estrutura adquira um sentido de peso, ausente nas produções concretas”, fato que, segundo Favaretto, poderia denotar, “uma primeira oscilação dos princípios concretos, no que se pode flagrar uma tentação expressiva que beira o sombrio de Klee ou as experiências de Rothko (Fig. 13) com a taticidade da cor”⁵⁸.

⁵⁷ Ferreira Gullar e Oliveira Bastos, “I Exposição Nacional de Arte Concreta - O Grupo de São Paulo,” SDJB, 17 de fevereiro de 1957, p. 9 (apud RAMÍREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica: The Body Of Color** [Hélio Oiticica: O Corpo da Cor]. Houston: The Museum of Fine Arts: Tate Publishing, 2007, p. 32 – tradução nossa).

⁵⁸ FAVARETTO, op. cit., p. 51.

Embora Mondrian tenha sido o padrão de referência para os artistas concretos e abstratos geométricos do período, o Klee mais lírico não era necessariamente um ponto de referência obrigatório para os construtivistas brasileiros. Isso é compreensível porque o trabalho de Klee nunca realmente abandonou o mundo natural. A empatia de Oiticica para com o mestre suíço, portanto, sinalizou uma sensibilidade distinta sem medo de forjar sua própria trajetória artística independente. O artista foi particularmente relevante no modo pelo qual a cor emergiu como o elemento organizador do universo pictórico de Klee (RAMÍREZ, 2007, p. 37). Segundo Márcia Tucker, a técnica, isto é, o método usado para aplicar tinta a uma superfície, pode ser também determinada pela cor. A qualidade quente, seca, da cor de Rothko depende não apenas do matiz ou do valor, mas do uso do pincel para reforçar ou alterar, inesperadamente, a natureza da cor. Seus planos absorventes, saturados de cores esbatidas, ressumbram calor e luz que ultrapassam a superfície do plano do quadro, ao mesmo tempo em que compele o observador a penetrar visualmente em sua profundidade insinuada (TUCKER, Marcia. A estrutura da cor. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 269 e 268).



Fig. 13: Mark Rothko. *Sem título*, 1949.

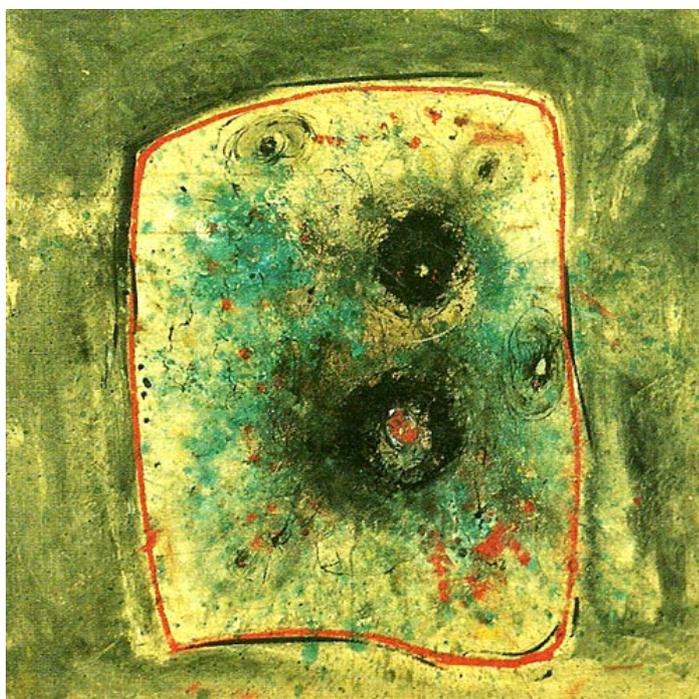


Fig. 14: Wols. *Pintura*. 1944-1945.

Um diferencial na interpretação de Hélio Oiticica dos artistas de fora que ele estudava, observando os meios de sua pintura e a proposta de sua arte, estava na forma não ortodoxa que ele encarou o tachismo diante de seu afastamento pelo grupo concreto ancorado na Gestalt, na medida em que esta apresenta distinção clara entre figura e fundo, apoiando-se na compreensão orgânica da percepção. Hélio Oiticica não seguiu essa regra na leitura da arte informal e há alguns momentos de sua obra em que ele situa Wols (Fig. 14) como um artista tão importante quanto Mondrian. Para Oiticica, são artistas diferentes quanto à linguagem, mas que percebem com a mesma profundidade a dimensão da pintura:

está para mim mais claro do que nunca que não é a aparência exterior o que dá a característica da obra de arte e sim o seu significado que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa. Daí o erro e vulgaridade da distinção “informal” e “formal”. [...] Quem diria que Mondrian, p. ex., não está próximo a Wols, tão próximo na expressão de grandeza interior e de concepção da vida. Mondrian funda um espaço ilimitado, uma dimensão infinita, dentro da “geometrização” que lhe atribuem, fazendo o mesmo que Wols na sua “não-geometrização”. Ambos criam o “fazer-se” do seu espaço, dando-lhe absoluta transcendência, dimensão infinita. [...] Nesse sentido são ambos os mais significativos precursores do desaparecimento da pintura como veio até agora sendo entendida. Mondrian num pólo, Wols no outro. Não se preocupam com a aparência, mas com significados. Não tratam de destruir a superfície e sim dão significações que transformam essa superfície de dentro para fora. Mondrian chega ao ponto extremo de representação no quadro pela verticalização e horizontalização dos seus meios. [...] Wols, no outro pólo, chega à mesma conclusão pela não fixação num núcleo de representação espacial e temporal dentro da tela. Ambos são pintores do espaço sem tempo, do espaço no seu fazer-se primordial, na sua imobilidade móvel⁵⁹.

As criações artísticas de Oiticica foram inspiradas pelas obras dos pioneiros da abstração, os quais estimularam seu desenvolvimento como artista não objetivo. Além da arte de Paul Klee, que influenciou as pinturas a guache e a óleo que ele fez quando era um membro do Grupo Frente (1955-1956), as obras de Lygia Clark tiveram um profundo impacto em sua primeira série de pinturas, *Secos* (1956-1957) e *Metaesquemas* (1957-1958), bem como alguns de seus trabalhos posteriores. Ele reconheceu abertamente sua dívida para com as experiências de Clark com as superfícies “verticalizadas” no espaço e imagens que escapam do formato emoldurado da pintura tradicional⁶⁰. Através de seus próprios experimentos, Oiticica

⁵⁹ OITICICA, Hélio. 21 de abril de 1961. In: AAGL, 1986, p. 30-31.

Em artistas como Wols, os caminhos da decomposição da forma são outros. O tom dominante nesses trabalhos – mens que o gesto ou a matéria – é o traço, a linha e a cor, que guardam relação com o lirismo de Paul Klee.

⁶⁰ OITICICA, Hélio. Doc. 0187, CR-PHO.

perseguiu um rigoroso processo de investigação que informou a seus métodos criativos e a produção de suas variadas séries.

1.1 SECOS (1956)

Estudar a linguagem abstrato-concreta com os citados mestres não implica, porém, render-se a paradigmas estrangeiros, mas sim assimilá-los, a fim de produzir formas inéditas de arte. Embora a produção de Hélio Oiticica junto ao Grupo Frente e fontes de arte vanguardista nessa fase inicial claramente carecesse da autoconfiança dos seus trabalhos posteriores, suas séries iniciais já contêm o cerne, bem como as pistas para a sua produção posterior.

Os textos de Hélio Oiticica do início da década de 60 mencionam muito a vanguarda construtiva europeia, não como uma ancestralidade, e sim como “pontos de luz”, momentos de explosão do novo. Na relação de Oiticica com as experiências construtivas do Cubismo, Malevitch e Mondrian, não há entre esse artista brasileiro e esses outros um movimento de descendência, mas de singularidade. “A descendência implica em avanço linear e cronológico. A ‘singultaneidade’, distinção no pensamento de Oiticica, compõe inovação e convivência atemporal de singularidades”⁶¹.

Quando procura situar a posição estética do seu desenvolvimento, historicamente em relação às suas origens, Hélio Oiticica chega à conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento, junto a outros artistas a partir de uma necessidade de grupo, ativa. “Aparece, então, a relação com a obra de Lygia Clark, que entre nós é o que de mais universal existe no campo das artes plásticas [...] a coerência e a intuição de suas idéias [...] o elo do desenvolvimento post-Mondrian, o elo iniciador entre nós de tudo o que de universal e novo se fará nesse fio de desenvolvimento. Lygia Clark não se limitou a compreender superficialmente o ‘geometrismo’ de Mondrian. [...] Sua compreensão primeira é relativa ao ‘espaço’, como elemento fundamental atacado por Mondrian, ao qual deu novo sentido, sendo este o principal ponto que a levaria a se relacionar com Mondrian, e não a ‘forma geométrica’ como tantos outros. Compreende então o sentido das grandes intuições de Mondrian, não de fora, mas de dentro, como uma coisa viva; a sua necessidade de ‘verticalizar’ o espaço, de ‘quebrar a moldura’, por ex., não são necessidades pensadas, ou ‘interessantes’ como experiência, mas necessidades altamente estéticas e éticas, surpreendentemente nobres, colocando-a em relação a Mondrian, como o Cubismo em relação a Cézanne”.

⁶¹ BRAGA, Paula. **A trama da Terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, p. 31.

A autora usa o termo singultaneidade no sentido de simultâneo, ou melhor, simultaneidade, pois o processo inventivo de Hélio Oiticica gera consequências, desdobramentos, não há retorno ou retomadas.

Conforme explicitado por Favaretto,

[o] salto de Oiticica, da pintura para o espaço e para a criação de “novas ordens”, funda-se nessa constelação básica de referências [Cubismo, Malévitch e Mondrian]; entretanto, não é aprisionado por visada que privilegia o movimento de descendência (...). Assim, a constelação de referências básicas não esgota a multiplicidade de contribuições, proveniente de artistas, tendências ou grupos⁶².

Em julho de 1955, Hélio Oiticica, então com 17 anos, estreou na 2ª Exposição do Grupo Frente no MAM-RJ, expondo uma série de guaches sobre papel. Nas terceira e quarta exposições do grupo, em 1956, nas cidades fluminenses de Resende e Volta Redonda, Ivan Serpa assinalou a importância dada à construção do quadro, ao material empregado, às relações de ritmos matemáticos: “ritmos, porém que são produtos de sensibilidade de cada um”⁶³. Essas mostras atraíram a atenção de Ferreira Gullar, crítico de arte, para os componentes do grupo, o qual teria ressaltado que se tratava do mais importante da arte brasileira da época.

Os trabalhos iniciais de Hélio Oiticica consistiam em estudos sobre as possibilidades do plano e da cor elaborados com guache sobre papel, cartão ou óleo sobre madeira. Chapas de cor saturavam o retângulo. Nesses trabalhos de aprendizagem, realizados com rigor e acabamento, percebem-se as suas leituras de outros três artistas já mencionados, Klee, Malevich e Mondrian, e a incorporação desses em suas preocupações. Hélio Oiticica já está embarcando em uma exploração intensiva das propriedades físicas da cor. Usando áreas densas de tinta, ele constrói as formas no espaço – uma abordagem arquitetônica para a cor que irá repetir-se em suas obras posteriores. Aqui, são as cores que dão às obras o seu poder espacial. As formas abstratas – quadrados, retângulos, círculos, triângulos – têm um peso impactante sobre a área circundante, revelando também a influência daqueles mestres modernistas.

⁶² FAVARETTO, op. cit., p.34.

⁶³ Exposição Frente no Itatiaia. Tribuna da Imprensa, RJ, 9/03/1956. In: CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: Fafesp, 2004, p. 185.



Fig. 15: Hélio Oiticica, *Sem título*, 1955.

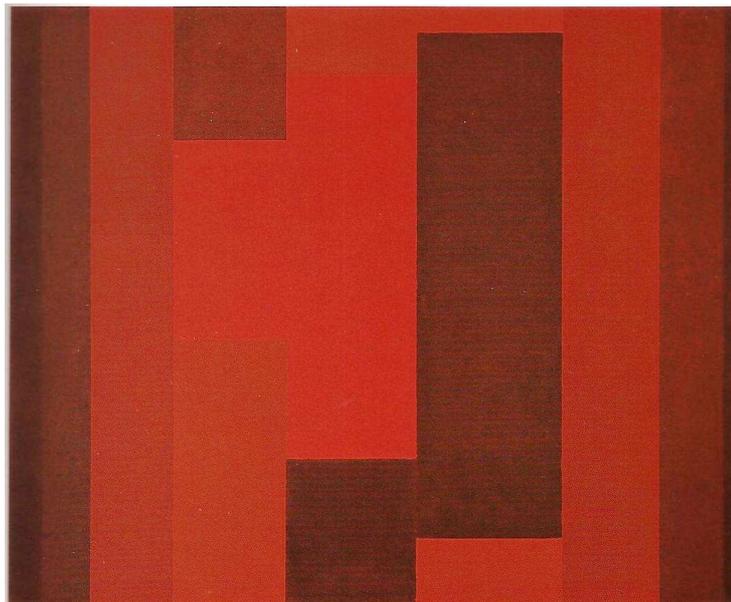


Fig. 16: Hélio Oiticica. *Sem título*, 1956.

A obra em guache *Sem título*, de 1955 (Fig. 15), por exemplo, não apenas sintetiza as explorações iniciais da cor por Hélio Oiticica, baseado em sua particular leitura da obra de Paul Klee, mas antecipa insights que se concretizariam apenas mais tarde, como nas séries dos *Núcleos*. Essa peça representa formas sólidas de meia-lua verde brilhante, amarelo, laranja e azul de diferentes tamanhos suspensos contra uma grade que lembra um tabuleiro de xadrez. A cor não só proporciona solidez,

mas fundamenta as formas suspensas, levando-as a estabelecer uma tensão dinâmica de volta com o solo.

Segundo Ramírez,

o efeito geral que produzem não é diferente daquele que caracteriza os triângulos suspensos em *Triângulos no Palco* de Klee (1933), uma das pinturas expostas na retrospectiva da Bienal de São Paulo de 1953. Em ambos os casos, a cor funciona como uma "forma" concreta que não só ocupa, mas também ativa a superfície plana. Além disso, de uma forma que lembra o uso de Klee dos planos ascendentes ou descendentes - a fim de identificar o núcleo ou centro - Oiticica aplica amarelo e laranja para quebrar a densidade estática da grade, portanto, abrindo-a a um jogo dinâmico de luz⁶⁴.

Nas palavras de Hélio Oiticica, a cor era para Klee “um meio de escapar das aparências do mundo real tridimensional, gerando por isso estruturas ricas, complexas e multidimensionais”⁶⁵. Embora Hélio Oiticica tenha buscado em Paul Klee os meios conceituais para explorar a noção de “cor espacial”, no entanto, é a ênfase de Mondrian na estrutura – incorporada na grade Neoplástica – que contribuiu com a fundação que permitira Hélio Oiticica “construir” com a cor além do plano bidimensional. O que poderia explicar a presença obsessiva e os desdobramentos da grade nessa fase inicial. Obras como *Sem título*, de 1956 (Fig. 17), revelam uma verdadeira assimilação de Hélio Oiticica do princípio organizador da última série do mestre holandês em Nova York, como mostra *Victory Boogie Woogie*, de 1942-1944 (Fig. 18) – também apresentada na 2ª Bienal de São Paulo.

⁶⁴ RAMÍREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica: The Body Of Color** [Hélio Oiticica: O Corpo da Cor]. Houston: The Museum of Fine Arts: Tate Publishing, 2007, p. 38-39.

⁶⁵ “Delaunay e Klee,” doc. Nº 0016/sd, p. 2, AHO/PHO. Durante esse período, Hélio Oiticica tinha acesso às ideias de Klee lendo *La pintura europea contemporánea* (1900-1950) de Jorge Romero Brest, e *Breviarios Del Fondo de Cultura Económica* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1952). Escrito pelo principal crítico de arte argentino do período, um exame crítico amplamente divulgado do desenvolvimento do Modernismo europeu apontava para a existência, dentro da região, de uma leitura altamente sofisticada, bem informada, até autônoma desse fenômeno. Também é importante notar a dependência dos artistas e críticos brasileiros sobre livros argentinos e opiniões para obter informações sobre a teoria da vanguarda e as então atuais tendências artísticas. Essa confiança foi fundamentada no contato ativo entre os dois grupos. Romero Brest e Tomás Maldonado, o líder do movimento Arte Concreto Invención, estava com frequência viajando para São Paulo e Rio de Janeiro, onde eles palestravam e encontravam informalmente com Pedrosa, Serpa, Gullar e os artistas dos grupos Frente e Ruptura. Ver Morais, “Grupo Frente” – a primeira turma (apud RAMÍREZ, op. cit., p. 37).

Neste guache de Hélio Oiticica,

blocos verticais de cores brilhantes são configurados como uma forma retangular, dentro dos parâmetros maiores da composição. A cor não é só densa, mas parece carregar seu próprio peso. Prenunciando o conceito de "cor-cor" - em outras palavras, a essência da cor – a cor agora se afirma como uma entidade em relação ao espaço circundante. Colocado contra uma linha do horizonte irregular azul brilhante, o resultado chama a atenção para uma estrutura cromática arquitetônica. Em outros guaches, os trechos coloridos se estendem para fora dos limites das obras, sugerindo um espaço infinito para além deles⁶⁶.

Obras como esta última, *Sem título*, também servem para contextualizar a produção inicial de Hélio Oiticica no que se refere aos debates sobre a integração da pintura e da arquitetura praticada pelos artistas no Rio de Janeiro em meados da década de 50. Nesse sentido, a fundação estrutural de Mondrian ajudaria o jovem artista a encontrar o seu caminho através dessa mesma questão-chave debatida por seus colegas do Grupo Frente⁶⁷. Enquanto os guaches de Hélio Oiticica ainda eram embriões em relação a manifestações avançadas como as *Superfícies Moduladas* (Fig. 10) e maquetes de Lygia Clark, eles indiretamente refletiam esse mesmo problema. Em vários deles,

as faixas horizontais de cor em tons densos – por vezes interrompidas por pequenos círculos ou quadrados em cores contrastantes – sugerindo construções estilizados ou formas arquitetônicas; embora a grade de Mondrian estivesse presente, não era explícita⁶⁸.

⁶⁶ RAMÍREZ, op. cit., p. 39.

⁶⁷ O tema foi motivado pela posição proeminente que a arquitetura ocupou no âmbito da política desenvolvimentista brasileira daquela década e pelo reconhecimento internacional conquistado no exterior. Ambos os fatores estabeleceram o projeto integracionista como um modelo para os artistas construtivistas. Juntamente com a preocupação com as relações espaciais entre os artistas do Rio de Janeiro, como Mário Pedrosa tinha observado, o trabalho de um número de artistas abstratos e concretos do período revela o esforço para dotar os seus quadros com um senso arquitetônico. Esse foi o caso da composição *Faixas ritmadas* de Serpa, arquiteturas metafísicas de Milton Dacosta e, acima de tudo, *Superfícies Moduladas* e maquetes de Lygia Clark. Esta última foi considerada um salto radical na direção da mencionada integração, na medida em que eles "aboliram a diferença intrínseca entre a pintura em si e o painel incorporado, uma fachada, um muro, uma porta, um pedaço de mobília" (PEDROSA, "Grupo Frente". In: **Acadêmicos e modernos**, 1998, p. 249).

⁶⁸ RAMÍREZ, op. cit., p. 39.

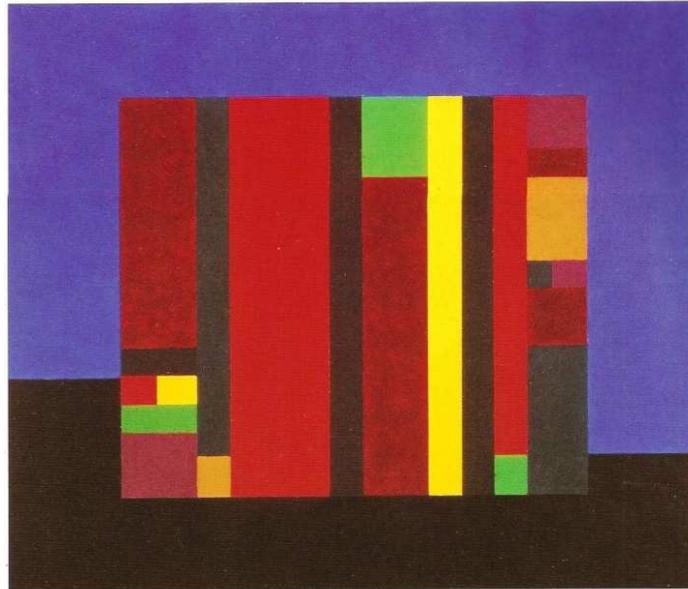


Fig. 17: Hélio Oiticica. *Sem título*, 1956.

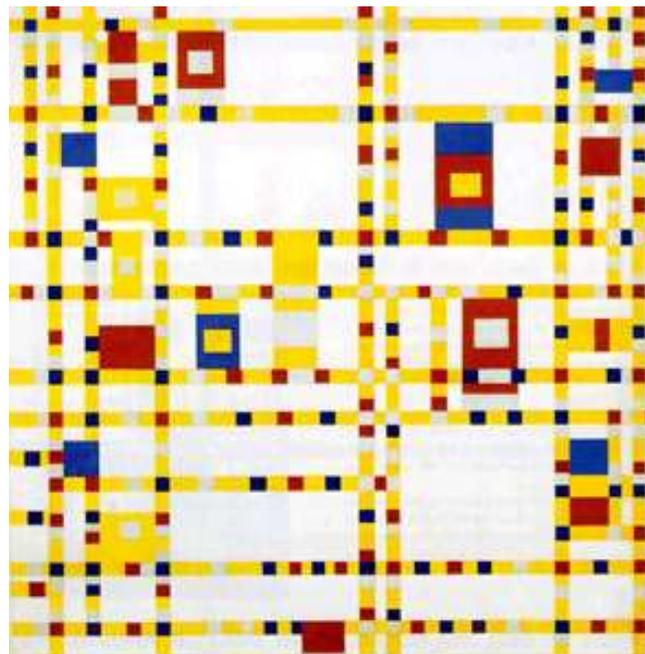


Fig. 18: Piet Mondrian. *Victory Boogie Woogie*, 1942-44.

Em outro grupo de guaches de 1956 (Fig. 16) exibidos nas já citadas segunda e terceira exposições do Grupo Frente, Hélio Oiticica explorou melhor a “potência espacial de cor”⁶⁹. Nessas obras, a grade é substituída por planos verticais de cores escuras, cada um extremamente próximo do outro na faixa cromática. O fundo escuro é quebrado por formas mais claras, vermelho brilhantes, que parecem estar suspensas “para dar um espaço de vai-e-vem, de ambivalência visual total”⁷⁰. Nessas primeiras pinturas, uma única cor é capaz de ativar esse espaço indeterminado, “prefigurando a realização fundamental da produção de Hélio Oiticica de 1960: os *Relevos Espaciais*”⁷¹.

No ano de 1956, Hélio Oiticica continua sua produção de guache sobre cartão e no mês de dezembro começa a trabalhar em uma série de 27 obras também em guache sobre cartão, que ele intitula de *Secos* (Fig. 19-22). Se antes o uso da cor ainda era muito ligado à representação, essa série, *Secos*, Hélio Oiticica define como uma “limpeza” metódica da aplicação da cor densa inicial no Grupo Frente – tanto em termos de cor, quanto de estrutura, a fim de apagar a relação figura-fundo.

Prenunciam-se neles os *Metaesquemas*, do ano seguinte, como sugere Ramírez:

Nos primeiros três *Secos*, Helio tinha, de fato, timidamente recorrido a um tema padrão da arte concreta: a articulação seqüencial de barras pretas e linhas finas sobre uma superfície crua de papelão. Como em outras obras dos concretistas, esses elementos aparecem como eles são sem quaisquer referências externas. E, no entanto, em vez de usar as barras para construir progressões ópticas no plano, Oiticica perseguiu um caminho desconstrucionista. Ele passou a reduzir a cor sólida de sua arquitetura cromática para alguns tons, imediatamente quebrando-os em módulos separados, de forma irregular que o artista colocou em tensão uns com os outros dentro de uma grade visível ou invisível. A disposição desses elementos dentro da grade é irregular; além disso, há um elemento de imprevisibilidade em sua organização. Em uma tentativa para ativar o espaço, Hélio dispersou os módulos e, em seguida, reagrupou-os, mantendo uma interação tensa⁷².

⁶⁹ PEDROSA, Mário. Paulistas e cariocas. In: PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e modernos**, 245-51.

⁷⁰ OITICICA, Hélio. **A última entrevista de Hélio Oiticica**. Entrevista a Jorge Guinle Filho Abril [1980]. Doc. 1022/80 CR-PHO. (Entre outras tantas fontes, pode ser lida também em: OITICICA, Hélio. **Encontros: Hélio Oiticica**. César Oiticica e Ingrid Vieira (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 264).

⁷¹ RAMÍREZ, op. cit., p. 38.

⁷² Ibid., p. 40.

Ao fazer isso, o artista elimina qualquer relação entre os elementos coloridos e seus antecedentes. Ao colocar as formas aparentemente ao acaso, Hélio Oiticica ativa o espaço e cria uma sensação de imprevisibilidade. No jogo tenso de elementos dessa série, o artista explora cor, movimento e ritmo espacial; todas as preocupações essenciais dos seus primeiros trabalhos.

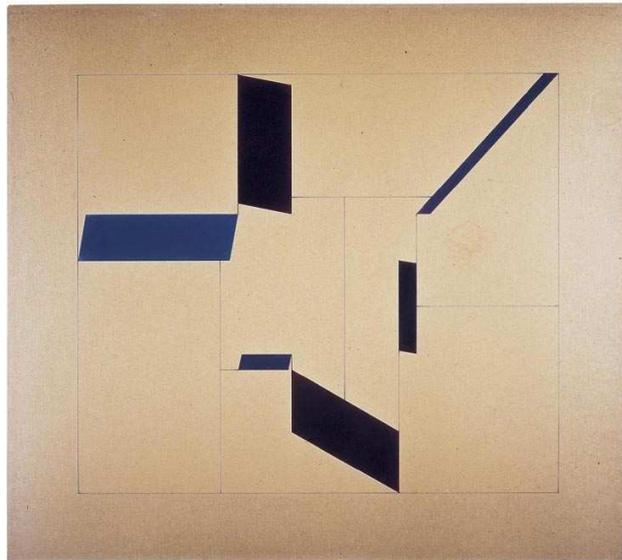


Fig. 19: Hélio Oiticica. *Sêco 03*, 1956.

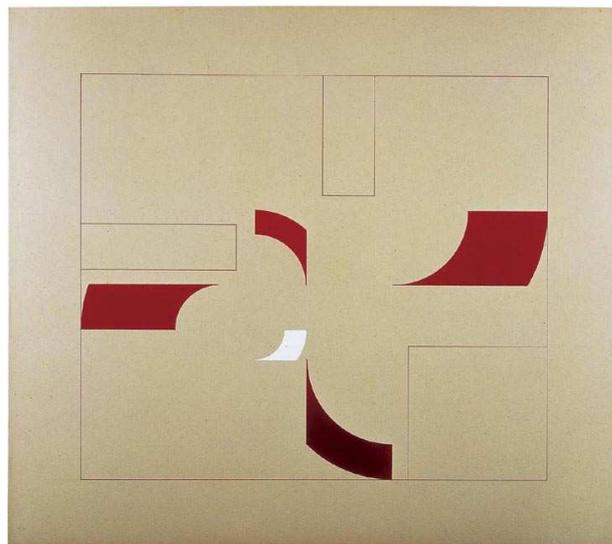


Fig. 20: Hélio Oiticica. *Sêco 12*, 1956.

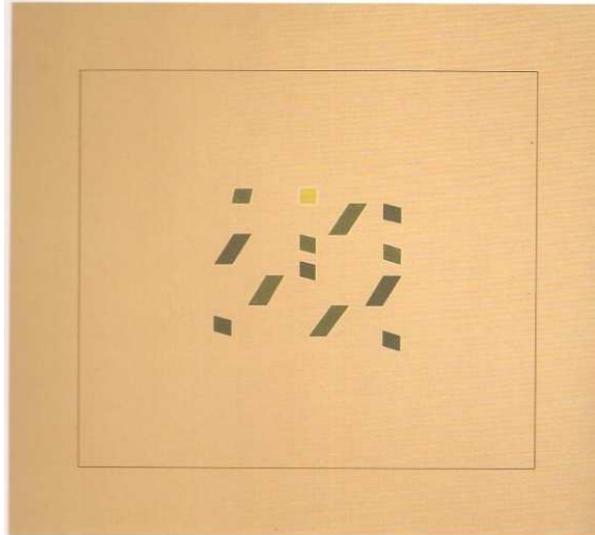


Fig. 21: Hélio Oiticica. Seco 26, dezembro 1956.

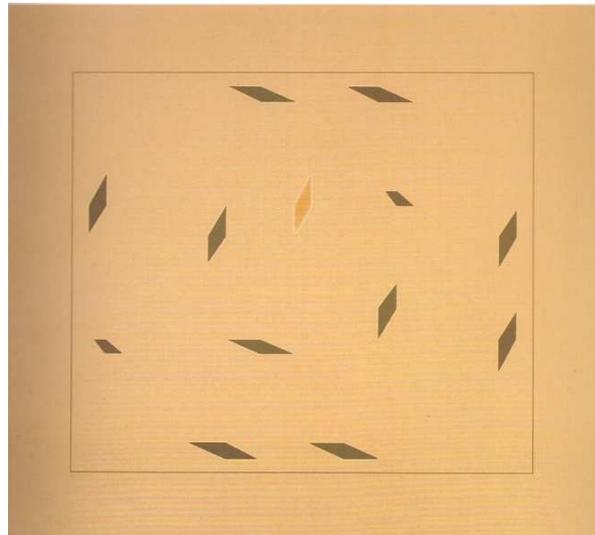


Fig. 22: Hélio Oiticica. Seco 27, dezembro 1956.

Reverendo essas composições em 1968, Hélio Oiticica detém-se na análise de Seco 27 (Fig. 22), de dezembro de 1956, tomando-a como paradigma do programa de evolução da pintura, prenunciando o salto para o espaço.

Considero este trabalho importante, hoje, e para mim na época foi desconcertante pelo sentido de “diluição estrutural” além do espaço puramente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto ou a transformação -, mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço e prenuncia diretamente o aparecimento dos “bilaterais”, “núcleos” e “penetráveis”⁷³.

Neste quadro, formas escuras e retangulares, perspectivadas diversamente, bailam no espaço segundo direções que enfatizam o dinamismo rotatório em torno de um único amarelo, levemente descentrado. Nele fica bastante evidente a transformação da estrutura gráfica em espaço virtual, que se manifesta em toda a série dos *Metaesquemas*, indiciando o rumo do programa: o salto para o espaço real⁷⁴.

Representantes da fase visual da carreira de Hélio Oiticica, esses trabalhos nos dão sinais da preocupação do artista, centrando seu esforço no “problema pictórico por excelência, a cor na superfície ou no espaço arquitetônico, determina-se nesta fase, em romper com o espaço plástico”, coerente com o “projeto moderno de fazer da percepção um processo de construção do visível”⁷⁵.

Os *Secos*, então, envolvem uma questão essencial de sua proposta artística nesse momento: “eles são cercados de entropia cromática e ritmo espacial”. No entanto, a principal conclusão da série, como exemplificado por *Seco 27*, “não reside nos próprios módulos – sobras ou restos mortais da pintura – mas na maneira de fazer sentir sua presença no espaço circundante”⁷⁶. Vários anos depois, o artista iria perceber em que medida o conflito entre espaço pictórico e um extraespaço foi prefigurado no último *Seco*. De uma forma ou de outra, isso provou ser o primeiro passo de Hélio Oiticica em busca do domínio absoluto do plano.

Em 1956, quando ocorreram as últimas exposições do Grupo Frente, no estado do Rio de Janeiro, realizou-se também a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, organizada pelos concretos de São Paulo com a colaboração do grupo carioca, em

⁷³ OITICICA, Hélio. **Sêco 27**. Guache sobre cartão, 1957. Manuscrito no verso do Metaesquema, datado de 1968. Doc. Nº 0439/68. CR-PHO.

⁷⁴ FAVARETTO, op. cit., p. 53.

⁷⁵ Ibid., p. 49.

⁷⁶ RAMÍREZ, op. cit., p. 40.

dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, no MAM-SP em São Paulo e no Ministério da Educação e Cultura (MEC) no Rio de Janeiro, respectivamente. Nessa junção de concretos brasileiros ficou evidente a distância entre os dois núcleos. Sua repercussão, tanto por parte do público, quanto dos artistas, marca o início de uma nova fase da arte concreta brasileira, exigindo dos artistas cariocas uma tomada de posição mais definida diante das ideias veiculadas pelos concretos paulistas.

A exposição também ajuda a revelar a amplitude que a arte abstrato-geométrica de matriz construtiva e concreta havia adquirido no Brasil. Após a mostra, o Grupo Frente simultaneamente rompe com os artistas de São Paulo e começa a se desintegrar. Dois anos depois, alguns de seus integrantes iriam se agrupar para iniciar o Movimento Neoconcreto, um dos mais significativos da arte brasileira. Integrante dessa trupe, Hélio Oiticica vai se realizar como um dos proeminentes artistas dessa vanguarda brasileira, por meio de estudos, teorias e experimentações da cor e da estrutura no tempo e no espaço, em busca de um maior envolvimento entre o espectador e a obra. Respalda-se junto ao grupo na Fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e particularmente⁷⁷ nas teorias de Bergson e envereda-se em um extra-espaço para a pintura, como estudaremos a seguir, nos *Metaesquemas*.

⁷⁷ As principais referências teóricas e metodológicas para Hélio Oiticica são expostas em seu texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Doc. 0013/62. CR-PHO. Disponível também em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=24&tipo=2>>. Em termos de linguagem visual, as críticas neoconcretas à produção concreta eram análogas às investidas de Merleau-Ponty, no terreno da filosofia, à teoria da Gestalt por meio de suas críticas ao causalismo: “É a alma que vê e não o cérebro; é através do mundo percebido e suas estruturas próprias que se pode explicar o valor espacial atribuído, em cada caso particular, a um ponto do campo visual. (...) os limites de nossa percepção espacial e cromática não resultam, na qualidade de efeitos, de um cruzamento recíproco de ações mecânicas, não são uma função de certas variáveis físicas” (MERLEAU-PONTY apud BRITO, p. 56). O neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia tratá-lo em sua totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho de arte por meio do resgate da noção tradicional da subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta (BRITO, p. 56-58). Segundo Benedito Nunes, o conhecimento intuitivo, ao contrário do conceptual, para Bergson, segue em direção da própria vida em seu contínuo vir-a-ser, o qual podemos experimentar através da duração dos nossos estados de consciência, que se interpenetram e mudam sem cessar. É uma intuição que penetra no âmago das coisas, transportando-nos para o interior daquilo que contemplamos. A arte é, segundo Bergson, o meio condutor da emoção, que a concentra e canaliza, para romper as barreiras comunicativas que o hábito, a inteligência e as necessidades práticas ergueram entre nós e as coisas, impedindo a percepção plena da realidade individual dos objetos. Conhecimento intuitivo, a criação e a contemplação artísticas revelam-nos, por um instante apenas, o que a inteligência, a vida de relação e a percepção ordinária ocultam. A arte, seja qual for, restabelece a capacidade originária da percepção (NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2006, p. 68).

1.2 METAESQUEMAS (1957-1958)

Os *Metaesquemas*⁷⁸ representam a obra de início da carreira do artista, elaborados antes da época Neoconcreta, entre 1957-1958, e, segundo Hélio Oiticica, “não podem nunca ser referidos como desenhos ou pinturas”⁷⁹. Nas diretivas para a montagem da exposição “Metaesquemas 57/58”, na Galeria Ralph Camargo em São Paulo, no ano de 1972, Hélio Oiticica faz estas exigências preliminares e no texto para o catálogo. Logo na primeira linha afirma: “não há por que levar a sério minha produção pré-59”. Uma postura que nos chega tomada pela ironia, pois parte de uma avaliação que regressa ao aprendizado inicial – “lição de formação acadêmica” –, ao qual damos elevada importância. O próprio artista admite mais adiante: “joy sem tempo sem códigos subjetivos sem preocupações plásticopictóricas só / dissecar filamento de espaço / conjecturar esquemas de possibilidades”⁸⁰.

Essas obras, a maioria em guache sobre cartão e algumas a óleo sobre tela, reproduzem ainda o geometrismo concreto, que o autor experimentou desde o início de sua precedente carreira artística junto ao grupo Frente, no Rio de Janeiro, nos anos de 1955 e 1956. Inserido no contexto artístico SP-RJ, que primava pela inteligência e rigor concretos, para Oiticica,

metaesquemas surgem da impregnação solitária do concreto: aprendizado da / inutilidade do gratuito rumo às invenções – 59: liberação d’obrigações / pictóricas (nota: minha formação iniciada em SERPA-54 sempre calçou em / pictóricopensar aconteudístico)⁸¹.

⁷⁸ Em uma entrevista a Jorge Guinle, Hélio Oiticica fala sobre o uso do nome *Metaesquema*: “eu quis limpar a cor e deixava o papelão-cru. Por isso eu não chamo esses trabalhos de desenho. Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada. E para mim, *Metaesquema* significa que, pelo fato de eu não usar cor, usar pouca cor e usar papelão, continua a ser pintura. Porque o espaço é pintura. Então *Metaesquema* é isso: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura. [JG: O esquema seria a estruturação do trabalho, o meta a transcendência da visualização]. Como se fosse um programa determinado dentro da pintura”. (OITICICA, Hélio. **A última entrevista**. In: OITICICA, 2009, p. 265).

⁷⁹ OITICICA, Hélio. **Diretivas para METAESQUEMAS - RALPH CAMARGO**. Nova York, 1972. Folha de rosto. New York, 1972. Doc. Nº 0086/72. CR-PHO.

⁸⁰ OITICICA, Hélio. **METAESQUEMAS 57/58**. New York, 1972. Doc. Nº 0086/72. CR-PHO.

Beatriz Carneiro compreende esse mesmo trecho como um posicionamento do artista em relação a uma hierarquia no seu percurso experimental: “Hélio afirmou: ‘Não há porque levar a sério minha produção pré-59’ e situou a série no seu devido lugar: ‘lição de formação não acadêmica, caderno de aula do espaço não-desperdício’. Na sua ação de fazê-los, lidou com a ‘dissecação dos filamentos do espaço’. Estruturas que nascem sem continuidade, sem começo recomeço”. (CARNEIRO, op. cit., p. 187).

⁸¹ OITICICA, Hélio. Doc. Nº 0086/72. CR-PHO, p. 2.

As *Invenções*, de 1959, são quadrados de uma só cor nos quais o artista descobre o fim da pintura. São “invenções porque comportam total carga-pintura: porque prevêm possibilidades / para além da pintura”.

Este estudo solitário do que é concreto faz emergir uma quantidade substancial de *Metaesquemas*. Ou seja, “essas obras representam a sua investigação não acadêmica dos princípios e das questões próprias colocadas pela arte concreta e sua transformação em uma proposta totalmente nova sobre a relação entre cor e espaço”⁸².

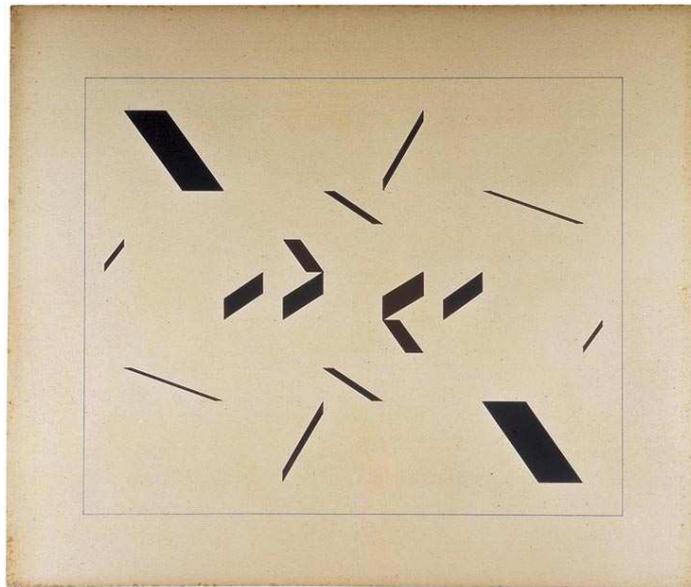


Fig. 23: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957.

Os primeiros *Metaesquemas* prosseguem com a mesma estrutura da série *Secos*, pois não apresentam uma ordem hierárquica, de onde, supõe-se, veio a premência de prosseguir com uma simetria aplicada de modo a proporcionar uma estrutura formal ao caos. Nesse denso percurso trabalhando com os *Metaesquemas*, Hélio Oiticica experimentou as possibilidades de desconstrução do plano ao dinamizar o espaço bidimensional, esgotando a tendência dos outros artistas do Grupo Frente de usar a cor como meio de erradicar a distinção entre figura e fundo. A profusão de formas e possibilidades experimentadas parecem não seguir uma ordem *a priori*,

⁸² RAMÍREZ, op. cit., p. 40.

É possível que as séries possam ter-se originado de um exercício em particular que Serpa frequentemente atribuía a seus estudantes como parte de seu método de ensino. O exercício consistia em limitar o seu trabalho por um dia inteiro a uma só cor e, somente quando esta tinha sido esgotada, finalizava para proceder a outras cores. Serpa recordou: “Um dia eu disse para eles, ‘hoje vocês só estão usando vermelho. Não importa se você faz um trabalho bom ou ruim, mas apenas use vermelho’. E em outros dias nós experimentamos com outras cores. Em seguida eu notei algumas crianças trabalhando melhor com esta ou aquela cor e algumas trabalharam bem com todas elas. Assim, eu percebi a influência que a cor tinha na criança em determinados períodos, o prazer de descobrir que as misturas criavam novas cores” (SERPA, Ivan. **Os pequenos pincéis**. Jornal do Brasil, outubro de 1972 apud RAMÍREZ, 2007, p. 40).

mas há aproximações de ideias e proporções que nos fornecem pistas de possíveis subséries a partir de cores, estruturação do espaço e relação figura-fundo⁸³.

Na execução dessas obras, além das orientações de Ivan Serpa e paralelos no circuito carioca, Hélio Oiticica trabalhou ancorado nos postulados concretos da Gestalt e da Escola de Ulm, via Max Bill e do neoplasticismo via Mondrian. As mais de 300 obras dessa série de *Metaesquemas* denotam um comprometimento intuitivo, experimental e criativo no aprendizado e na descoberta de uma linguagem própria, rompendo aos poucos com o rigor vertical-horizontal, ao imprimir dinamismo e tensão no interior delas. Trata-se de uma “apintura”, “espaço-bagaço” da representação em um plano que se quer reduzir à linha nos encontros de estruturas horizontais e verticais que nascem sem continuidade, sem começo ou recomeço, resquícios reinsistindo nesse espaço pictórico⁸⁴.

⁸³ Liberdade de ordenação ou reordenação dos guaches – todos são datados, parte de 1957, parte de 1958. Não há uma sequência definida nem pelos títulos, nem pelos escritos. O que se pode supor se baseia pelas cores e formas delineadas pelos contornos e entre-espacos dos retângulos ou faixas de cor acomodados em determinada direção ou, ao contrário, dispostos aleatoriamente numa tentativa de forçar a quebra e romper em frestas para deixar passar a luz entre os contornos. No entanto, para a exposição da obra de Hélio Oiticica no Museum of Fine Arts de Houston, em 2007, catalogou-se a longa série – consistindo de mais de 350 trabalhos – dividindo-a em, pelo menos, 12 “famílias” ou subconjuntos tipológicos, abrangendo os esquemas de cores ou combinações seguintes: vermelho-negativo, azul-negativo, verde-negativo, roxo-negativo, vermelho sobre branco, azul sobre branco, verde sobre branco, preto sobre branco, preto e branco, e assim por diante (RAMÍREZ, 2007, p. 41).

⁸⁴ OITICICA, Hélio. Doc. Nº 0086/72. CR-PHO, p. 1.

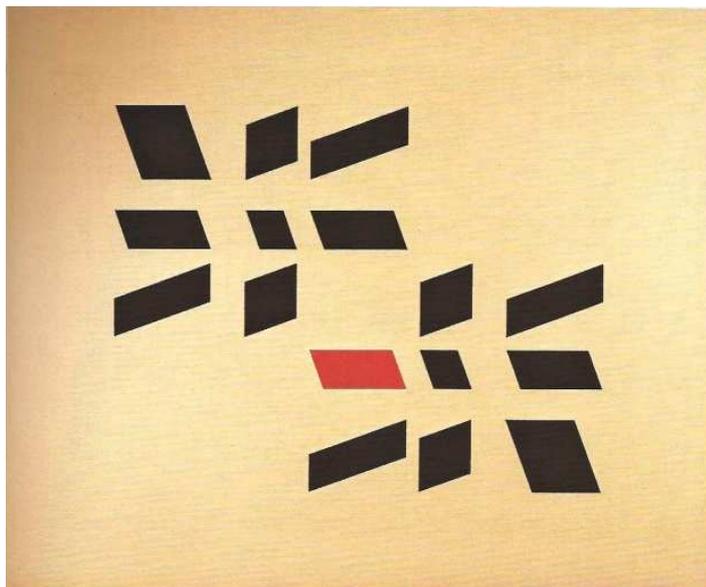


Fig. 24: Hélio Oiticica. *Metaesquema Tema não tema-tema*, 1957.

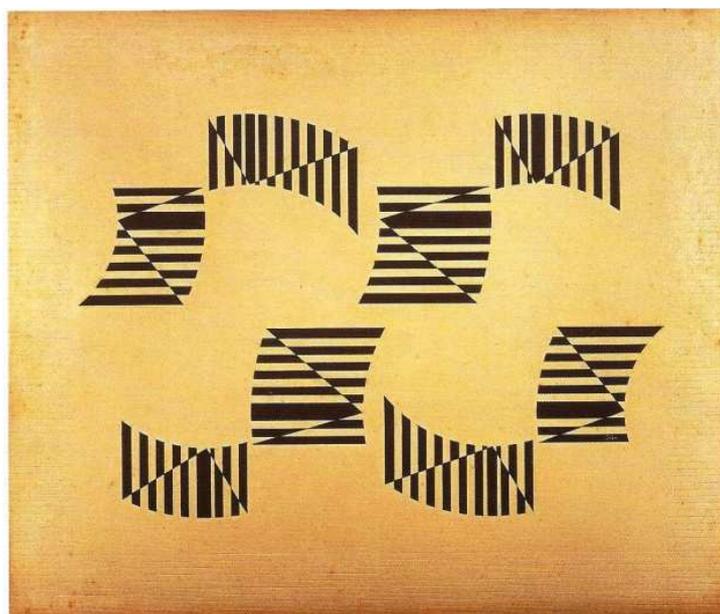


Fig. 25: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957.

A junção de cores escuras da grade mondrianesca das pinturas do Grupo Frente e depois nas experimentações a la Malevitch dos Secos (1956-1957) são desdobradas nos *Metaesquemas* em uma busca autônoma por espaço na organização e estruturação das formas dentro dos limites do cartão. As formas geométricas ortogonais em cor agora são entremeadas por intervalos – inclinação nos contornos e afastamento –, trazendo leveza aos trabalhos e sensação de movimento e

respiração, fazendo surgir um entre-espço que vem forjando passagem pelas diagonais e frestas. As quebras das ligações adjacentes nos contornos propiciam um jogo de recuo e avanço em uma extremidade e outra, alternando-se nas arestas das formas. Elas fazem surgir caminhos ziguezagueantes que nos prendem o olhar na tentativa de descobrirmos o percurso do labirinto resultante desses estilhaços semiarrumados no campo delimitado do cartão.

As formas coloridas limitadas ao plano do cartão parecem caídas como confetes lançados ao ar numa festa viva e tremulante, que teimam em se assentar, não em se acomodar. As formas brigam pelo entre-espço e fazem surgir frestas que, indecisas no limiar de uma explosão para o extra-espço do plano da pintura, poderiam ser colagens de pedaços de pequenos planos que se acomodam, mas as lacunas é que as fazem movimentar-se como magma impulsionando placas tectônicas. Já se faz sentir aqui uma energia que incandesce o plano e que se faz fluir como dança ou música, conforme as possibilidades de leitura dessa experiência abstrato-concreta, pronta a diluir e extrapolar seus próprios limites do visual. Ponto crucial e específico dos *Metaesquemas*, essa exaltação do elemento visual produzida pelo movimento virtual de brilhantes formas coloridas contra o branco ou a superfície bruta do cartão, gerando um vazio instável, sugere uma incursão ao sensorial. No limite e esvaziamento da representação, não fundam o novo, moldam transformações.

O *Metaesquema Tema não tema-tema*, 1957 (Fig. 24), evidencia a transformação da geometria a partir da qual as formas se estruturam graficamente, em espaço virtual, indicando a direção para a qual a obra de Hélio Oiticica se move: o espaço real. As formas estão dispostas girando dinâmicas em torno de um tom amarelo esverdeado em perspectivas variadas como em um redemoinho, cujo centro se desloca e as impulsiona para um tremular dentro do quadro.

Organizando as formas coloridas em múltiplas combinações simétricas e assimétricas, uma sequência rítmica pode ser replicada na grade, criando um campo altamente dinâmico de percepção através do “efeito espelho”: um duplo efeito inverso que permitiu a ele introduzir totalmente a ambivalência da percepção dentro

do plano⁸⁵, recurso já presente nas pinturas de Ivan Serpa de meados da década de 50 (ex. Fig. 26) e em algumas gravuras de Lygia Pape da já citada série *Tecelares* (1955-1958) (Fig. 11 – p. 48), embora esta última não possuísse combinações de cores, apenas branco e preto.

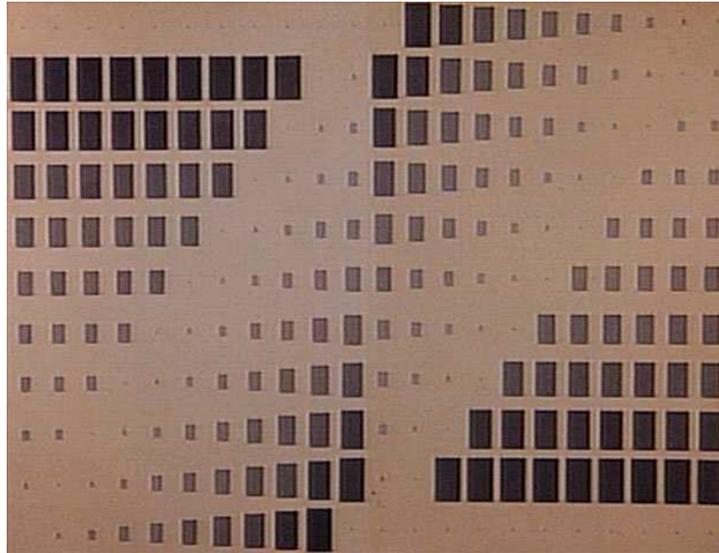


Fig. 26: Ivan Serpa. *Sem Título*, 1954.

No ano de 1973, em Nova York, o artista volta para os *Metaesquemas* dos anos 50, compreendendo-os como “processo” para chegar ao “fim do quadro”⁸⁶. Então, são trabalhos de transição, quando Hélio Oiticica chegou perto, na verdade, do fim da representação e da desconstrução do espaço através da cor, insight que constituiu a sua base cromática e desconstrutiva, embora Justino compreenda essas estruturas dentro do formalismo da época concreta, que se consagra exclusivamente às pesquisas de ordem formal, aos exercícios de estruturas gráficas e aos espaços e à tendência para o conceitual. Por conseguinte, segundo a autora, “a cor não era ainda a maior preocupação de Oiticica. Embora ele trabalhe cor e planos, são estes que o atraem. A cor, neste momento, submete-se à forma”⁸⁷.

⁸⁵ RAMÍREZ, 2007, p. 42.

⁸⁶ OITICICA, Hélio. Doc. N°0316/73. CR-PHO.

⁸⁷ JUSTINO, op. cit., p. 12-13.

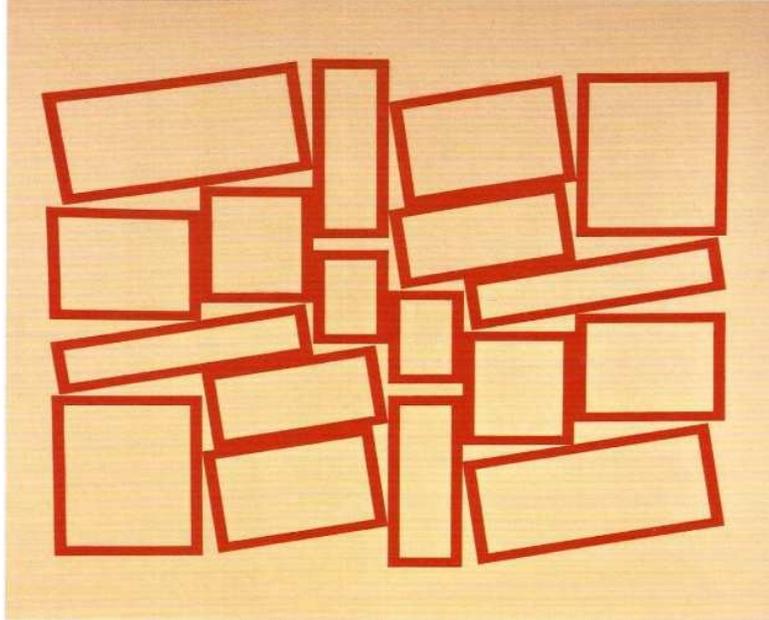


Fig. 27: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

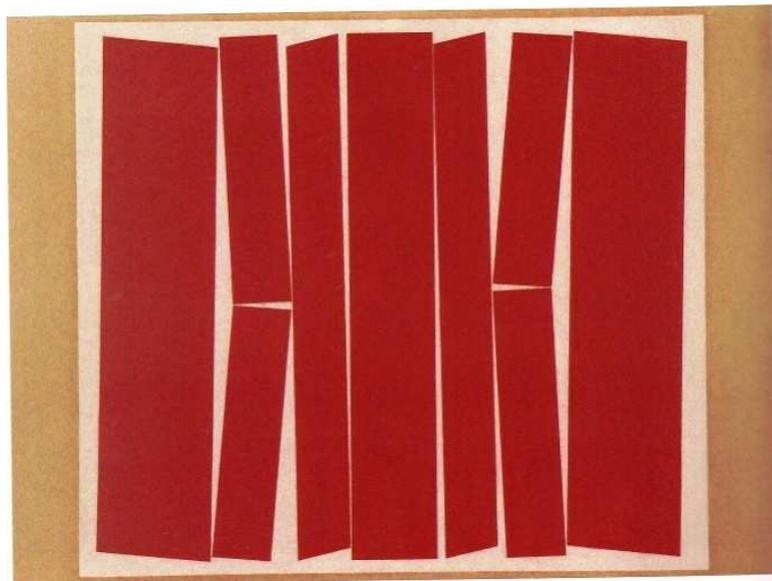


Fig. 28: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

Hélio Oiticica compreende a sua experiência com os *Metaesquemas* como meio de limpar o quadro de cor. Por outro lado, nas variações de cor e forma dessas pinturas pode-se perceber que a cor tem participação lógica nesse processo, que faz o esquema do deslocamento das formas no espaço, pois está inserida na articulação desses; a espacialização não se processa sem a cor. Segundo Conduru, apesar de Hélio Oiticica dizer que os *Metaesquemas* são “espaços sem tempo: frestas no plano mudo”⁸⁸, é lícito pensar na temporalidade dessas obras, o que nos abre possibilidades para esta interpretação:

1. a partir da variação cromática e as mudanças de forma e espaço, que desestabilizam e re-estabilizam o arranjo plástico, transformando a frase inicial no seu oposto, são eventos que acontecem em um determinado tempo e que, ao se repetirem inversamente, instauram uma temporalidade cíclica, um vai-e-vem infinito, indicando como estão sempre em movimento;
2. essas obras são constituídas a partir da subdivisão de um plano íntegro faixas horizontais, as quais são segmentadas por verticais, que ainda se subdividem; partição que gera deslocamentos, inclinações, e alterações cromáticas⁸⁹.

É claro que é possível também a oscilação entre uma interpretação e outra, reverberações cíclicas infinitas: as partes que se agregam configurando uma totalidade ou a totalidade que se subdivide em partes. Esses modos de ver os *Metaesquemas* não são obrigatórios, ficam abertos a outras articulações. A mudança no modo de intercalar formas e espaços indica uma manipulação livre da objetividade do Concretismo, que possibilita à obra escapar das imposições desse estilo, que, por sua vez, pode também indicar as razões que levaram Hélio Oiticica a

⁸⁸ OITICICA, Hélio. Doc. Nº 0086/72. CR-PHO, p. 1.

⁸⁹ CONDURU, Roberto. **Metaesquema**: metaforma, metaobra. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/065.pdf>>.

O autor também relaciona o modo como Hélio Oiticica faz a borda do suporte emergir como campo de matéria e cor – cru, seco, áspero –, em discreta continuidade e tensão com as sóbrias chapadas de guache com as experiências de Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa e Willys de Castro, um pouco antes ou à mesma época de ativação dos elementos materiais da obra com a incorporação de elementos do suporte – seja a moldura, sejam as laterais – evidenciando a condição objetual da obra de arte. “A cor e a matéria encorpadas, anti-teóricas, dos *Metaesquemas*, presentes em obras anteriores de Hélio Oiticica, quando de sua participação no Grupo Frente, também indicam a pretensão de romper com a virtualidade artística e promover uma ação mais direta e incisiva com os meios plásticos, com a arte no real. Se um esquema é uma ‘figura que representa, não a forma dos objetos, mas as suas relações e funções’, um esquema de um esquema, ou seja, um *Metaesquema* é uma figura que representa, não a forma do esquema, mas as suas relações e funções. Contudo, ao representar as relações e funções dos esquemas, um *Metaesquema* evidencia como os esquemas dependem das formas que os compõem para figurar suas relações e funções”.

se engajar na dissidência Neoconcreta. Com efeito, ordem e desordem constituem um par indissociável nessas obras.

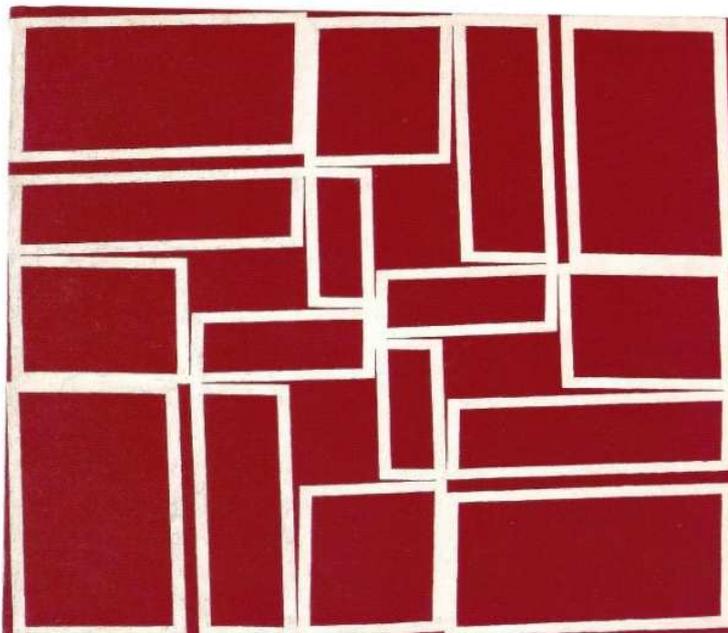


Fig. 29: Hélio Oiticica. *Metaesquema Vermelho cortando o branco*, 1958.

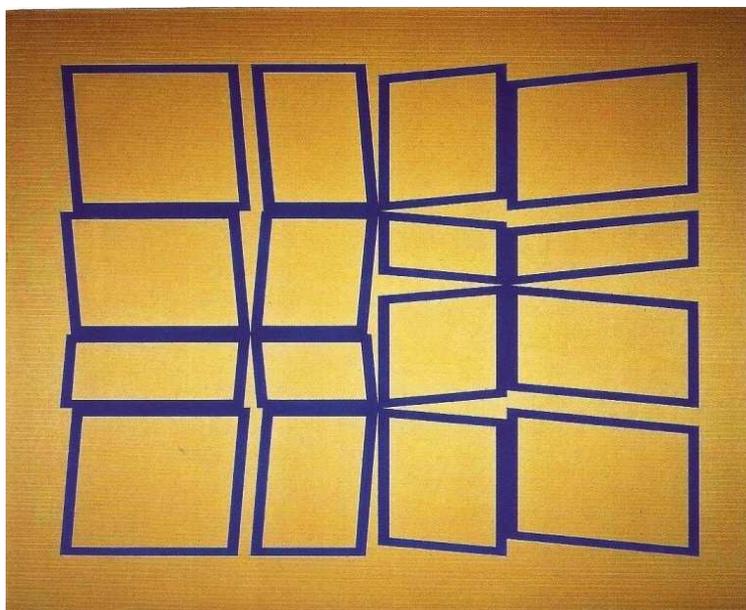


Fig. 30: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1957.

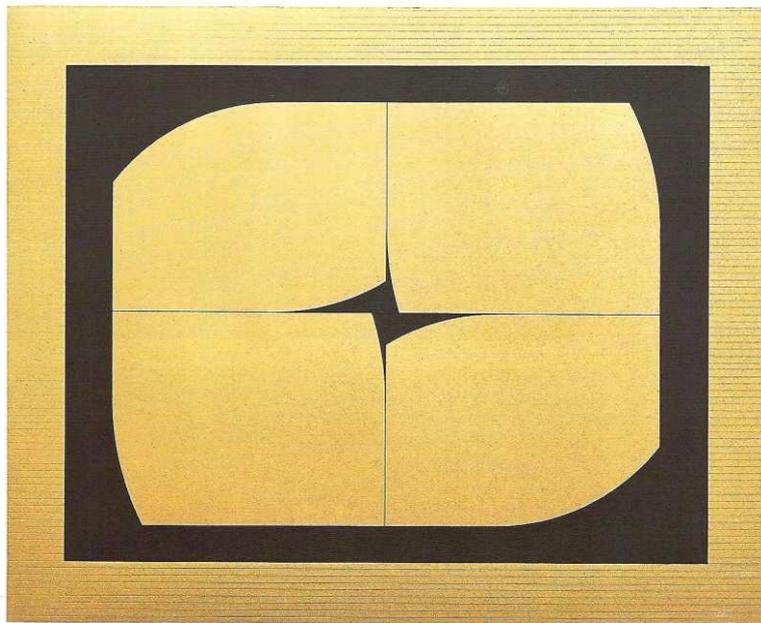


Fig. 31: Hélio Oiticica. *Metaesquema 12*, 1957.

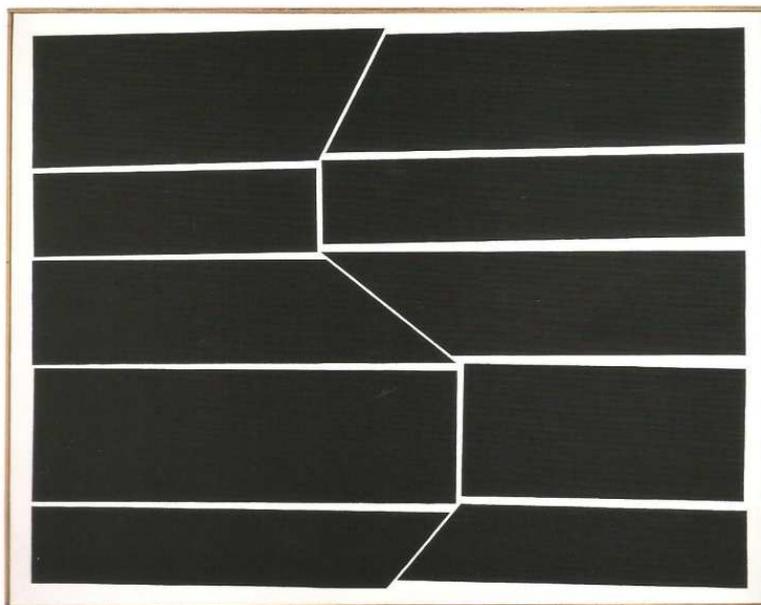


Fig. 32: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

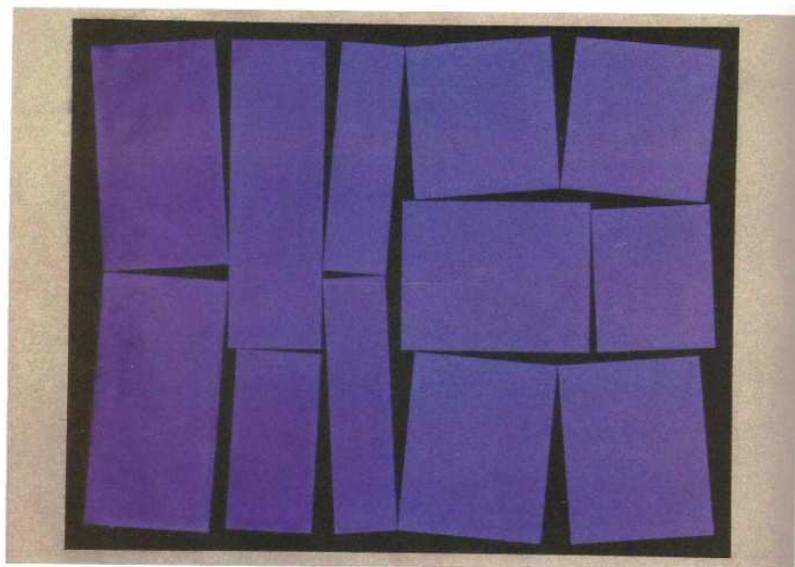


Fig. 33: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

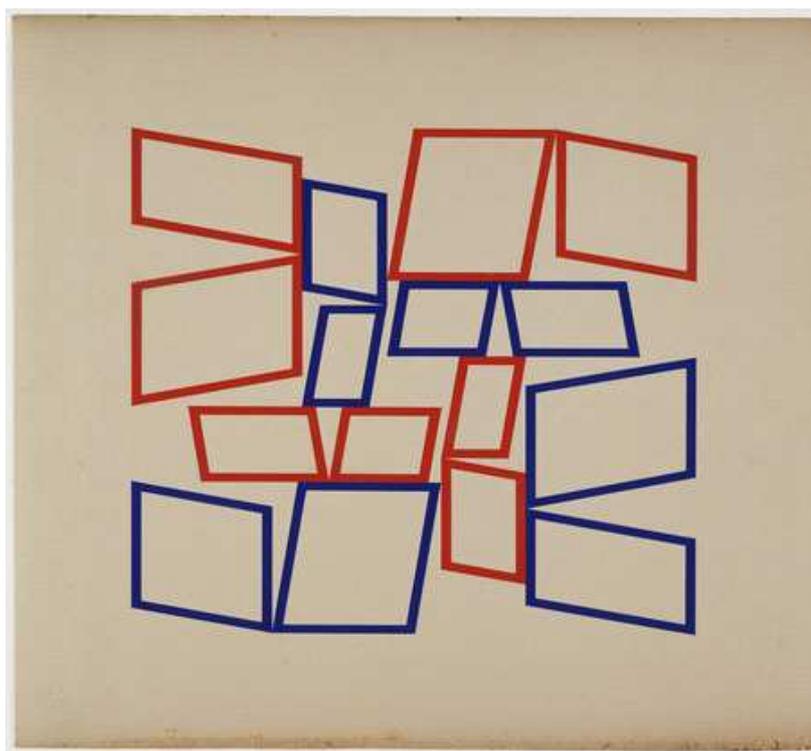


Fig. 34: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

2. “COR-TEMPO-ESTRUTURA”

2.1 “COR-TEMPO”

As séries *Branca* (1958-1959) e *Bilaterais* (1959), ambas de autoria de Hélio Oiticica, denotam a busca pela dimensão temporal da pintura, conceituada pelo artista como “cor-tempo”. A cor-tempo (metafísica), para o artista, é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal por excelência. E esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras; é radical, pois se despe totalmente de suas relações anteriores no sentido da reunião purificadora de suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. “Quando, portanto, a cor é reunida na luz, não é para abstraí-la e sim para esvaziá-la dos sentidos passados, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica. Na verdade o que se quer é a síntese e não a abstração”⁹⁰.

Segundo Paula Braga, nesse contexto, é a abstração, e não a análise, o contraponto da síntese.

A cor prismática é considerada “uma abstração”, pois foge da concretude da cor como matéria e adentra o campo do conhecimento intelectual e especulativo, ou seja, das abstrações. A “síntese”, ao contrário, favorece o conhecimento sensório e intuitivo⁹¹.

E acrescenta:

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.” A ênfase que Oiticica confere ao tempo nos textos dessa época, sugere-nos que ao falar da “cor pura como ação” Oiticica esteja se referindo a suas leituras de textos de Henri Bergson, e conferindo à cor uma “duração” (e não apenas uma “extensão” no plano do quadro). Essa é a cor-tempo⁹².

Conforme Hélio Oiticica, trabalhando com as cores que ele considerava mais receptivas à luz (branco, amarelo e vermelho luminoso), ele estava criando a “cor-

⁹⁰ OITICICA, Hélio. *Cor Tempo*, s/d. Doc. nº 0017/59. CR-PHO.

⁹¹ BRAGA, Paula. Op. cit, p. 49.

⁹² Ibid.

tempo”, ou a fusão de luz e cor. Para isso, o artista precisou chegar a pintar com uma cor em diferentes qualidades (dois brancos puros diferentes) ou mudar a direção das pinceladas em duas áreas diferentes (uma vertical e outra horizontal, por exemplo), para que uma mesma cor tomasse dois aspectos. Segundo ele, isso também é diferença qualitativa⁹³. O seu objetivo “não é a diluição da estrutura numa pintura tonal, pois que isto seria abstrair a estrutura. A cor-luz ativa, pelo contrário, volta às origens da estrutura mesma para ativá-la, para ativar o seu próprio cerne puro ativo”⁹⁴.

Em outro texto, mais tarde, ele amplia o seu conceito: “o branco é a cor-luz ideal, a síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo, assim, à duração silenciosa, densa, metafísica”⁹⁵. No processo de dotar a cor com a sua própria autonomia estrutural – isto é, seu corpo –, Hélio dispensaria o plano bidimensional, aniquilando, assim, a própria pintura. Branco – entendido como cor ou a ausência de cor – foi a escolha adequada para iniciar esse processo (Fig. 35).

Essa problemática o preocupava obsessivamente e, para buscar soluções, previa uma necessidade de revisão dos problemas da cor no desenvolvimento artístico do momento. Hélio Oiticica, então, toma como referência as experiências de Robert Delaunay, para o qual a pintura não devia mais ser vinculada à descrição da natureza, mas ser orquestrada no sentido de culminar numa nova forma de expressão em pintura, na *pintura pura*. Segundo Hélio Oiticica, esse artista, “em toda

⁹³ O tom é a luz; a diferença entre dois brancos, amarelos ou vermelhos é qualidade.

⁹⁴ OITICICA, Hélio. **Cor Tempo**, s/d. Doc. nº 0017/59. CR-PHO.

⁹⁵ OITICICA, Hélio. **Cor, tempo e estrutura**, 1960. Doc. nº 0015/60. CR-PHO.

Esses dois textos (“Cor tempo” e “Cor, tempo e estrutura”) sugerem que, pelo tempo que Hélio Oiticica começou a trabalhar na Série Branca, ele já havia assimilado conceitos fundamentais sobre o valor formal e simbólico da cor a partir da teoria do “não-objeto” e também dos escritos de Kandinsky, Malevich e Delaunay. Por causa de suas cores simultâneas, o último foi considerado por Oiticica o criador da “cor-tempo”, embora não induza à exterioridade da cor que Hélio Oiticica busca. A escolha específica do branco, por sua vez, não se baseou somente na hierarquia de valores pictóricos de Kandinsky, com base no princípio da “necessidade interior” (OITICICA, Hélio. **Robert Delaunay e Paul Klee**. Doc. nº 0182.59. CR-PHO), mas também foi uma clara referência à dissolução da pintura em luz, que caracteriza a utópica visão suprematista de Malevich (Andrei Nakov, 1996, p. 179 apud RAMÍREZ, 2007 p. 44). Assim, com essas pinturas em branco sobre branco, Hélio Oiticica deu um passo semelhante ao realizado 40 anos antes por Malevich, redefinindo o seu trabalho a um grau zero, a fim de começar de novo. A tentativa de investigar profundamente essa função da luz em relação à cor levaria Oiticica a um novo território definido pelos conceitos relacionados de “cor-luz”, “cor-tempo” e “estrutura-cor” (RAMÍREZ, 2007, p. 44).

a sua atribuladíssima jornada de pintor, legou à pintura um novo sentido através da independência da cor, adquirida gradativamente”⁹⁶.



Fig. 35: Exposição com *Série Branca* (nas paredes) e *Bilaterias* (pendurados no teto).

Em sua experiência, na busca de uma expansão da exterioridade, Hélio Oiticica chega, pela cor, à modificação da estrutura. Foi um processo necessário, pois, para o artista, esta não é mais um apoio para a cor, e sim um elemento tão ativo quanto ela, já que as duas, cor e estrutura, nascem em simultaneidade, e a forma é o resultado depois de terminado o processo de feitura da obra. Não há, pois, função para a moldura, uma vez que a estrutura do quadro foi consumida pela cor. Esse “não-objeto”⁹⁷, antes colado à parede, sai agora para o espaço. A estrutura é

⁹⁶ OITICICA, Hélio. Doc. nº 0121/60. CR-PHO.

⁹⁷ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: GULLAR, Ferreira. **Abstração geométrica 1: Concretismo e Neoconcretismo**. (Projeto Arte Brasileira). Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1987, p. 14. A teoria do não-objeto, formulada por Gullar, surgiu em 1960 com a função de explicar as propostas artísticas realizadas nesse período pelos neoconcretos, que não mais se enquadravam nas definições de pintura e escultura tradicionais e que propunham uma nova maneira de percepção artística, que envolvesse experiências multissensoriais. Seriam aquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de “deslimite” como a intenção fundamental de seu aparecimento. O não-objeto não é, para Gullar, um anti-objeto, mas sim um objeto especial, um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico e que não representa nada, mas apenas se apresenta. O espectador é solicitado a usar o não-objeto, passando 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 a sua significação. A relação de participação do espectador implicava a possibilidade dele tocar as obras, interferindo em sua forma.

consumida pela cor, e a tendência é a expansão para fora do retângulo tradicional da pintura⁹⁸.

Ocorre, então, conforme continua o raciocínio do artista, a quebra desse retângulo. Este, que, mesmo enquanto ainda se mantinha colado à parede, já era quebrado, virtualmente, pela ausência da moldura e da entrada dos planos pintados pelas extremidades. “Era já o não-objeto levantando seu vôo para o espaço, onde ele é pendurado e é visto todo em volta”. No entanto, a ideia de superfície, característica da pintura, ainda permanece e também mostra a origem desse não-objeto vindo da pintura. O retângulo é também usado virtualmente, e os diferentes tons (qualidades) entram de fora da superfície como antes, fazendo com que sejam virtuais. “A estrutura, portanto, desenvolve-se paralelamente à cor, radicalmente no sentido criativo”⁹⁹.

Relacionado a essa pesquisa sobre “cor-tempo”, o artista formula também o conceito de “dentro para fora”, germinado nos entre-espços dos *Metaesquemas*, e fornece agora os meios de interpretação dessa noção cromática em sua obra, aplicada a uma pintura transformada em tempo, referendada tanto pelo Manifesto Neoconcreto (1959)¹⁰⁰, quanto pelo pensamento do filósofo francês Henri Bergson e Merleau-Ponty, entre outros. Este último forneceu a base para a tentativa do grupo distanciar-se do cientificismo tecnológico que vislumbrara quando assumira o impulso original do construtivismo humanista. A postura antiarte neoconcreta afirma veementemente a “integração absoluta das noções de tempo, espaço, forma e cor pela simples razão de que eles não pré-existiam, como noções, à obra de arte”¹⁰¹.

⁹⁸ OITICICA, Hélio. *Cor Tempo*, op. cit.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ GULLAR, Ferreira, et. al. *Manifesto Neoconcreto*. SDJB, 22 de Março de 1959. In: BRITO, op. cit., p. 10-11. A literatura disponível sobre a arte Neoconcreta tende a atribuir as origens dessa noção de duração às teorias fenomenológicas de Merleau-Ponty, que foram, de fato, as principais fontes para o programa Neoconcreto. No entanto, até 1965, as referências a Merleau-Ponty nos escritos de Oitica desse período são escassos.

¹⁰¹ Essa atitude do grupo lembra a leitura bergsoniana da Teoria da Relatividade de Einstein (1905), que, por meio de dois conceitos-chave, duração e simultaneidade, afirma “a impossibilidade de medir o tempo se não for convertido para o espaço”. Tal consciência implica “um todo integral tomado a cargo da experiência completa, e como plenitude de nossa experiência, significa duração” (BÉRGSON apud RAMÍREZ, op. cit., p. 43). Vale ressaltar que a palavra “duração” aparece em todos os primeiros manuscritos de Oitica.

O Neoconcretismo se apresenta como sequência do movimento Concreto, diferenciando-se por perspectivas humanistas e experimentais em relação às matrizes construtivas, estabelecendo-se em torno das linguagens visual e literária e representa, inevitavelmente, o fim de um ciclo – “o sonho construtivo brasileiro, como estratégia cultural organizada”¹⁰².

Desenvolve-se no Rio de Janeiro sob a tutela de Ferreira Gullar e, essencialmente, em termos de linguagem visual, seu embasamento filosófico estava para Merleau-Ponty assim como o concretismo estava para a teoria da Gestalt. No entanto, diverge em seus pressupostos teóricos e metodológicos em arte e percepção, pois repensa a colocação do homem como ser no mundo, buscando pensá-lo em sua totalidade não apenas pela fenomenologia, mas, até certo ponto, pelo existencialismo.

No entanto, foi pelo Humanismo que o grupo Neoconcreto encontrou a saída para o reducionismo tecnicista, em duas vertentes: através da “sensibilização” e da “dramatização”¹⁰³. A primeira, sob a forma de um trabalho de arte que buscava conservar a sua especificidade na ala que aspirava a representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsoltti, Aluísio Carvão e, até certo ponto, Amilcar de Castro) e a segunda, na ala que, de forma consciente ou não, buscava romper os postulados construtivos, atuando no sentido de transformar suas funções e colocar em cheque o estatuto da arte vigente (Hélio Oiticica, Lygia Clarck e Lygia Pape).

Outro fator diferenciador era o âmbito de atuação do Neoconcretismo. Ele não se engajava numa participação da arte na produção industrial, permanecendo no “terreno especulativo, da arte enquanto prática experimental e autônoma”. Devido ao nível de exigência estética do movimento, não havia a possibilidade de exercer seus postulados numa área social mais ampla, ocorrendo aí um paradoxo típico do subdesenvolvimento:

¹⁰² BRITO, op. cit., p. 55.

¹⁰³ Ibid., p. 58.

uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo geral quase marginal. [...] o quadro histórico em que se movia o neoconcretismo era o do saber, isolado praticamente de suas relações políticas com o conjunto da sociedade: arte, ciência e filosofia eram os pontos de referência exclusivos. Tratava-se de ter uma produção pertinente nesse sentido¹⁰⁴.

O contexto que envolve o norte de nossa pesquisa parte exatamente desses pressupostos: experimentação, autonomia e elaboração de trabalhos a partir de uma dinâmica de laboratório que não se submete às imposições do mercado. Hélio Oiticica destaca-se entre esses artistas que se permitiam tal perspectiva de ação, em sua maioria, pela necessidade de um maior envolvimento com o sujeito a partir de uma reformulação das linguagens geométricas – “estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante”¹⁰⁵.

Similares em certo aspecto à teoria da percepção de Merleau-Ponty e Suzanne Langer, os neoconcretos foram contaminados por um idealismo que possibilitava a manipulação das formas transcendendo as suas propriedades físicas e mecânicas. Além disso, pautando-se em conceitos como expressão e organicidade, dentro dos limites da arte e do homem, “a questão neoconcreta, é impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, repropô-las como manifestações expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológico”¹⁰⁶.

O tempo toma no Neoconcretismo um sentido construtivo muito pouco ortodoxo. À ideia concreta do tempo como movimento mecânico ele opôs o tempo como duração e virtualidade. Volta-se à polêmica entre o racionalismo positivista e o idealismo fenomenológico, em torno dos quais se construíam as posições concretas e neoconcretas. Convém lembrar, porém, que “no âmbito de um movimento comprometido com a leitura construtiva da arte pós-cubista, chegar a introduzir Bergson – com sua doutrina intuicionista e sua idéia de tempo como duração – é quase um escândalo”. E, no entanto, era de alguma maneira pertinente ao projeto neoconcreto: servia e estava associado à proposta de “ativar” o relacionamento do

¹⁰⁴ BRITO, op. cit., p. 61 e 62.

¹⁰⁵ Ibid, p. 70.

¹⁰⁶ Ibid., p. 76.

sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades da leitura, “abertas” no tempo¹⁰⁷.

Segundo Paula Braga,

para Bergson, “durar” é atravessar mudanças de estados contínuos. Tudo que tem existência psicológica tem duração, isto é, transforma-se continuamente, num “escoamento sem fim” que em nada se assemelha a uma justaposição de estados fixos, a forma preferida com que nosso entendimento tenta compreender o movimento de mudança. A duração é um fluir, um estado desembocando no outro¹⁰⁸.

Ao ativar a relação entre o sujeito e a obra em tempo real, os neoconcretos abriram as obras para múltiplas leituras com base na experiência imediata do participante da obra. Ferreira Gullar, com a sua formulação radical do “não-objeto” proveu os fundamentos teóricos para o grupo. Em sua opinião, o “não-objeto” não é a negação de um objeto, mas “uma síntese de experiências sensoriais e mentais”. Tempo, portanto, é uma característica constitutiva dessa concepção de fazer arte. “Na verdade, o que provoca a ação é a própria obra de arte”¹⁰⁹.

Neste contexto, Hélio Oiticica procurou combinar suas ideias sobre cor com a abordagem neoconcreta de temporalidade e a noção de “não-objeto”. Contudo, embora essas influências o acompanhassem, suas anotações mostram que ele não só perseguiu metodicamente suas próprias investigações sobre o tempo via Bergson (*durée*), mas através delas também chegou as suas próprias conclusões, que, mais tarde, integraram suas experiências cromáticas. A pesquisa de Oiticica não apenas resultou em uma abordagem estimulante para a experiência da cor *vis-à-vis* com o tempo e o espaço, mas também em uma significativa contribuição para os debates intelectuais e artísticos da época no Brasil – mais especificamente à noção de uma “vivência”, como aplicada por ele à cor.

¹⁰⁷ BRITO, op. cit., p. 77-78.

¹⁰⁸ BRAGA, Paula. **A trama da Terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese de doutorado. PPGF-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP. São Paulo, 2007, p.49. Ainda conforme a autora, Bergson ressalta que o ser humano é dotado não só de intelecto, mas também de intuição, capacidade que temos para compreender que a duração é o “próprio tecido de que a realidade é feita”. A duração, para Bergson, pode ser atribuída também a existências às quais o intelecto geralmente não associa uma consciência: “O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 2005 apud BRAGA, 2007 p. 49-50).

¹⁰⁹ GULLAR, Ferreira. Op. cit, p. 14.

2.1.1 SÉRIE BRANCA (1958-1959): “Cor-luz”

Após os *Metaesquemas* (1957-1958), Hélio Oiticica produziu uma série de pequenas pinturas brancas em guache sobre papelão¹¹⁰, provavelmente familiarizado com as famosas pinturas brancas de Malevich¹¹¹. Até o final de 1958, essa série evoluiu para composições em preto e branco (Fig. 36), azul e branco (Fig. 37), vermelho e branco e branco e branco, em que quadrados, retângulos e até mesmo a grade foram eliminadas. A série de pinturas branco sobre branco representa tanto o fim de uma etapa da investigação cromática quanto um novo começo para o artista. É quando ele produziu pinturas brancas maiores, conhecidas como a série *Branca* (1958-1959), com a qual experimentou os meios da pintura, texturas e tintas diversas (óleo e resina sintética), em dois diferentes suportes: tela e madeira industrializada (MDF). Aqui, Hélio Oiticica explorou maneiras diferentes de produzir tons de branco a partir da utilização de emulsão de caseína com tinta a óleo, a fim de controlar a densidade do pigmento, e experimentou técnicas com camadas de pinceladas direcionais para maximizar o efeito da luz sobre a cor.

¹¹⁰ Nas composições livres nos *Metaesquemas*, Hélio Oiticica procurou dissolver o plano da imagem bidimensional demolindo a sugestão de um quadro e desconstruir a estrutura da grade com uma combinação dinâmica de quadrados e retângulos em preto, vermelho, azul e branco. As peças finais dessa série eram composições abstratas brancas, o que eventualmente o levou à série de pinturas branco sobre branco, de 1958-1959.

¹¹¹ É à cor branca e ao branco sobre branco de Malevich que Hélio Oiticica associa o seu estado de invenção. Segundo nosso artista, “o branco não é só um quadro do Malevich, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção” (OITICICA, Hélio. Entrevista a Ivan Cardoso. Depoimento especial para o filme HO, em janeiro de 1979. In: OITICICA, Hélio. **Encontros**: Hélio Oiticica, 2009, p. 240). Paula Braga ressalta que o branco sobre branco aponta um caminho para percorrer a obra de Oiticica, desde a pesquisa sobre a cor da virada da década de 50 para 60 (branco-luz) até a relação do artista com tóxicos (branco-coca). A referência a Malevich é também particularmente importante para evidenciar, no pensamento de Oiticica, a negação da arte do passado, a transmutação da arte. Para Oiticica, importava, acima de tudo, que a arte incitasse uma transformação ético-comportamental. Pode-se dizer que, para Oiticica, a atitude política das vanguardas dos anos 60 no Brasil traça “uma imagem da arte como atividade em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas (...). A posição crítica e a atuação cultural requeridas pelo momento faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade; a participação social e o deslocamento da arte” (FAVARETTO, apud BRAGA, 2007, p. 43)

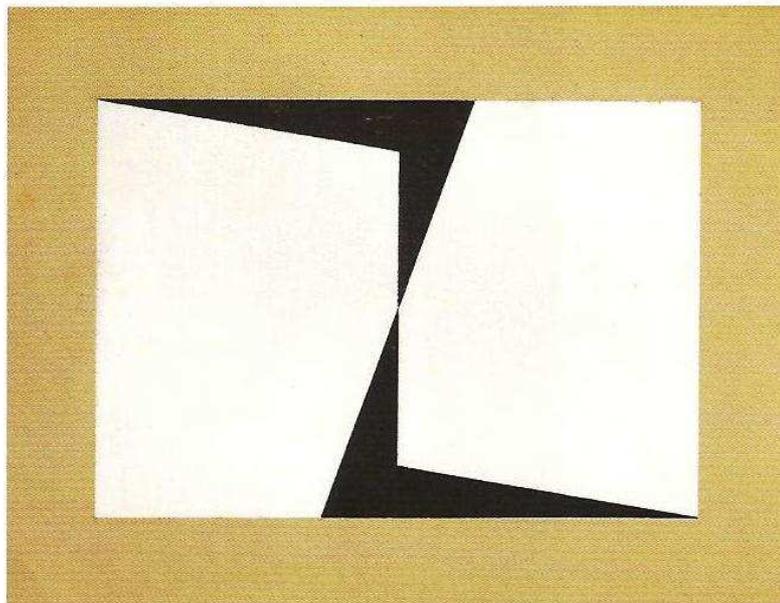


Fig. 36: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

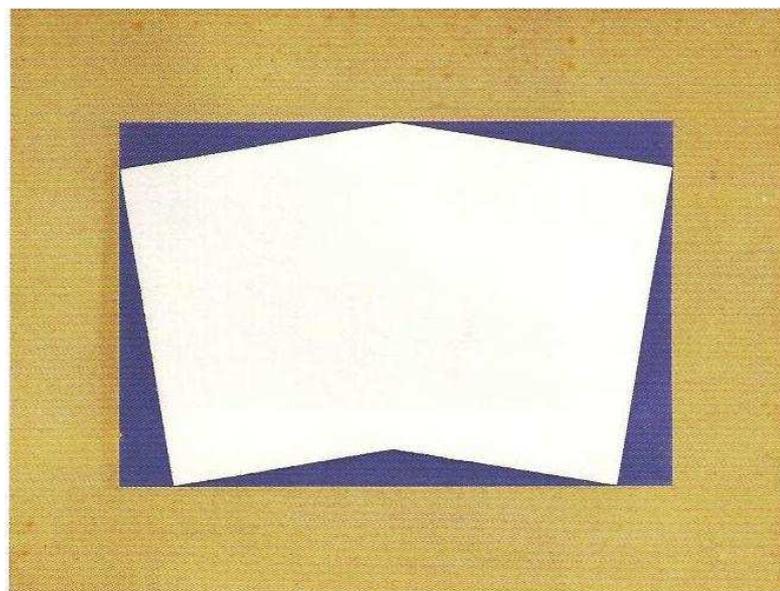


Fig. 37: Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.

Hélio Oiticica foi bem sucedido em manipular os meios para produzir diferentes tons de branco. Latas rotuladas de Ypiranga e Wanda eram marcas de uma nova classe de tintas, alquídicas, resinas modificadas e tinta a óleo, usados na indústria para pintura de residências e automóveis. Talvez o artista selecionasse essas tintas porque elas tinham a fama de não amarelar. Além disso, as superfícies foscas que elas produziram levam a uma aparência semelhante ao guache, usado na maioria

de suas obras anteriores. Há indícios de que na pintura de duas obras dessa série Hélio Oiticica usou emulsão de óleo de caseína como tinta¹¹².

Algumas das pinturas *Sem título, Série Branca* (1958-1959) apresenta desenho linear em preto (Fig. 38). A pintura é processada em tela de linho grosseiro com textura pronunciada e pontos irregulares da fibra, no avesso. No entanto, a textura da tela grossa não transpassa para a superfície pintada porque é mascarada pela espessa camada de preparação lisa, produzida por um dos *primers* comerciais. A tinta branca espessa aplicada gera a linha preta levemente em relevo na superfície¹¹³.

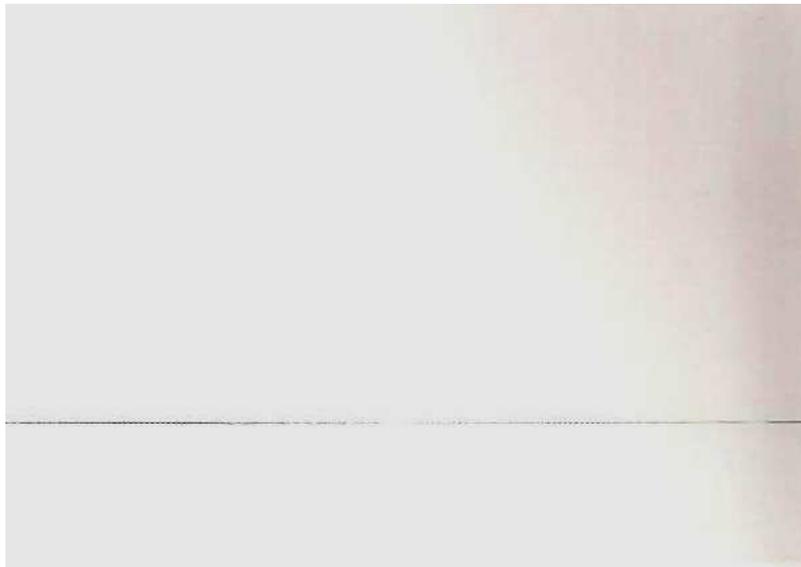


Fig. 38: Hélio Oiticica. *Sem título*, Série Branca, 1958-59.

¹¹² PHELAN, P. Wynne. **To a Bestow a Sense of Light**: Hélio Oiticica's Experimental Process [Para dar um Sentido de Luz: Processo Experimental Hélio Oiticica]. In. RAMÍREZ, op. cit., p. 76. Catálogo da exposição realizada no Museu de Belas Artes, Houston, 10-12-2006 a 01-04-2007, e na Tate Modern, 06-06 a 23-09-2007 (Tradução nossa).

¹¹³ PHELAN, op. cit., p. 77.

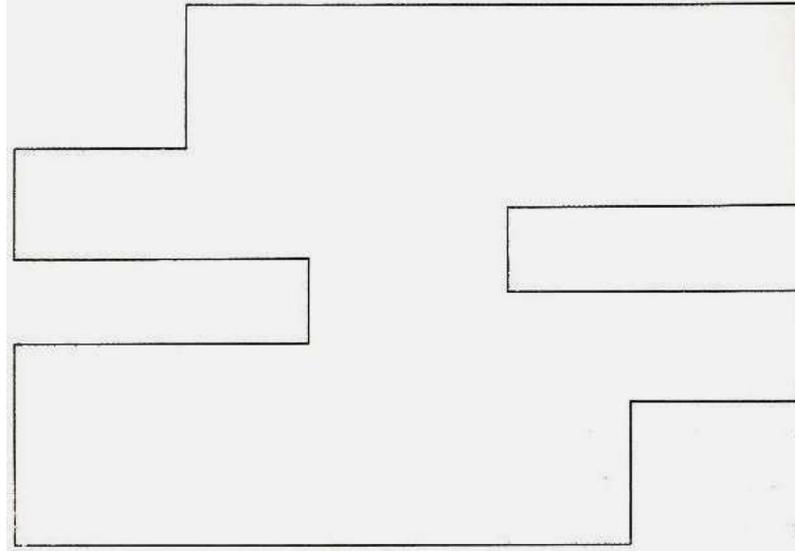


Fig. 39: Hélio Oiticica. *Sem título*, Série Branca, 1958-59.

Embora Mondrian fosse inspiração ao longo da vida de Hélio Oiticica, Lygia Clark provavelmente exerceu grande influência sobre as metas artísticas desse artista para a *Série Branca*. Em suas anotações, ele registrou a admiração pelos *Espaços modulados* e *Unidades* (Fig. 40), séries de pinturas de Lygia Clark de 1958:

A alternância entre as linhas brancas e os espaços pretos cria tais virtualidades que dá à superfície uma dimensão infinita [...] Lygia chega aqui ao cume de suas experiências de “superfície”, adquirindo uma transcendência raramente vista e vivenciada pelos pintores ditos “geométricos”. Na verdade o que importa aqui não é o “geometrismo”, nem a “forma”, mas os espaços que se contrapõem criando o tempo de si mesmos. Essa experiência permanecerá válida como uma das mais surpreendentes na criação do sentido espaciotemporal da pintura, sendo que o preto não funciona como uma “cor gráfica” ao lado do branco, mas como uma cor não-cor elementar, o limite em que a luz (branco) e a sombra (preto) se encontram e se vitalizam pela contraposição espaço-tempo¹¹⁴.

Em suas obras, Oiticica reverteu o processo de Clark, usando a linha preta recuada para elevar opticamente os retângulos brancos nas arestas da composição, rompendo os limites do plano pictórico (Fig. 39). Em outras duas pinturas de branco sobre branco, as superfícies são do mesmo branco fosco, sem pinceladas visíveis, visto na pintura com o desenho em preto linear. No entanto, nessas pinturas foi permitido que a textura grosseira da tela se tornasse superfície. Em ambas as pinturas, Hélio Oiticica usou uma caneta na elaboração, para criar uma sutil, mas

¹¹⁴ OITICICA, Hélio. 1961. Doc. nº 0182/61. CR-PHO.

focal, linha horizontal em baixo-relevo¹¹⁵. Essas linhas em relevo representam novas experiências com o conceito de “fio no espaço” de Lygia Clark¹¹⁶. Em *Unidades*, a artista colocou uma linha branca na borda de uma pintura preta para dissolvê-la na pintura e mesclá-la com o espaço. Em comparação, a linha em relevo de Hélio Oiticica sugere a borda de um plano de interseção que atravessa o plano do quadro (Fig. 41).



Fig. 40: Fotografia de Lygia Clark na I Exposição Neoconcreta, 1959, em frente às suas obras *Unidades (n.1 – n.7)*, de 1958.

¹¹⁵ PHELAN, op. cit., p. 78.

¹¹⁶ Ibid.

Embora, tanto Lygia Clark quanto Hélio Oiticica estivessem interessados na ilusão de dissolver a estrutura, suas visões diferentes para atingir esse objetivo refletem na escolha dos materiais e técnicas. A pintura industrial que essa artista escolheu para suas obras é de verniz de nitrocelulose, tinta de acabamento usado para carros, que tem um brilho definido – um material muito diferente do que a pintura fosca utilizada por Hélio Oiticica. Lygia Clark experimentou valor com contraste vibrante para efeitos ópticos, enquanto Oiticica manipulou a tinta, pinceladas e camadas suaves de esmaltes para atingir diferenças de tons. Sua experimentação técnica levou-o a encontrar maneiras de aproveitar a luz para definir as diferenças de cor tonal. A *Série Branca* representa a investigação de Hélio Oiticica da gama de cor-luz da cor branca, uma exploração dos diferentes valores do branco, do branco brilhante ao cinza (PHELAN, p. 80).



Fig. 41: Hélio Oiticica. *Sem título*, Série Branca, 1959.

Hélio Oiticica produziu também pinturas com mais de um tom de branco. Essas pinturas, que são as mais numerosas na *Série Branca*, representam a experimentação do artista com o ajuste na mistura da tinta. Hélio Oiticica descobriu que diluindo ou enriquecendo a mistura de tinta acrescentando mais óleo, alteraria as propriedades ópticas e o índice de refração da tinta. A manipulação da tinta dessa maneira resulta em pinturas com tons bem diferentes do branco em áreas de pinceladas que se encontram em ângulos retos (Fig. 42). As áreas brancas brilhantes são uniformes, com pinceladas verticais, e as áreas de brancos mais escuros têm pinceladas horizontais¹¹⁷. O artista percebeu a importância da textura como um elemento temporal na pintura por sua capacidade de aumentar a interação – transmitidas a partir do suporte ou manifestadas em pinceladas direcionais, tornou-se uma característica importante em seus trabalhos posteriores.

¹¹⁷ PHELAN, op. cit., p. 78.



Fig. 42: Hélio Oiticica. *Sem título*, Série Branca, 1959.

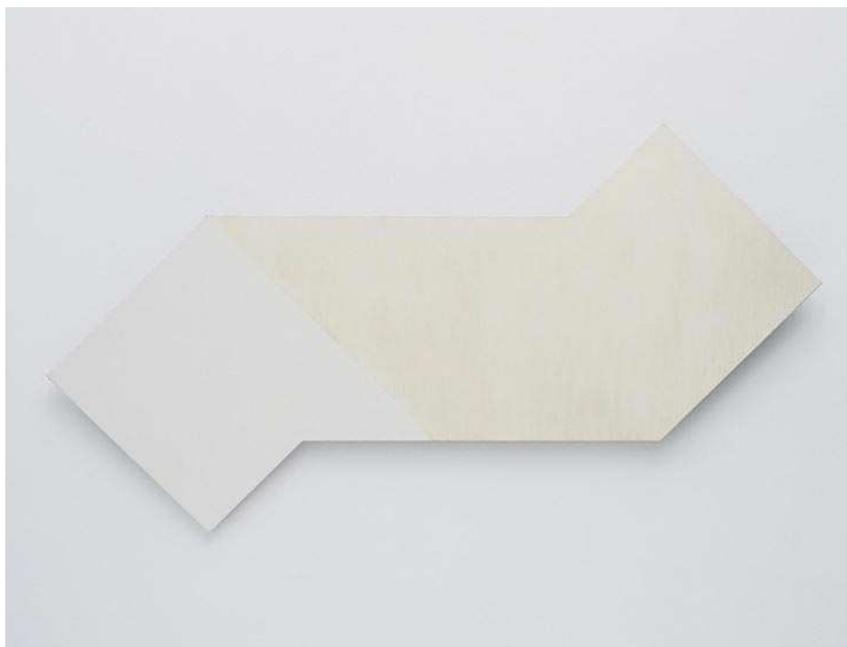


Fig. 43: Hélio Oiticica. *Sem título*, Série Branca, 1959.

Há ainda duas séries de obras amarelo e vermelho luminoso, as duas outras cores que Hélio Oiticica considerou mais receptivas à luz, cores “cor-luz”, em seu estudo da cor monocromática¹¹⁸.

Segundo Luciano Guimarães,

as cores-luz atuam com muito mais intensidade que as cores-pigmento, saturam mais rápido e solicitam dinamismo na troca de cores; a impureza é muito mais presente na obtenção de pigmentos, o que resulta em queda de luminosidade e de cromaticidade¹¹⁹.

As séries *Branca*, *Amarela* e *Vermelha* (Fig. 44-45) representam as investigações do artista sobre a interação da cor com a luz para criar a cor tonal. Mais adiante, ele acrescentou a cor laranja a sua lista de cores “cor-luz”¹²⁰. Estas se tornariam as principais cores em suas pinturas.

Nos monocromáticos, o plano torna-se elemento ativo. Anunciam, através de sua dinâmica estrutural, uma tendência ao espaço tridimensional e representam a transição da pintura na tela para a fase em que a cor, confundindo-se com a própria estrutura, passa a agir livremente no ambiente. “A utilização da monocromia enfatiza e isola a cor em um momento único de ação”. A luminosidade e a vibração de suas

¹¹⁸ OITICICA, Hélio. **Cor, tempo e estrutura**, 1960. Doc. nº 0015/60. CR-PHO.

¹¹⁹ GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000, p. 75.

Ainda de acordo com o autor, para minimizar esse problema, a indústria gráfica utiliza uma quarta cor de impressão, o preto, para a melhora do contraste das imagens. Teoricamente, a mistura máxima de ciano, magenta e amarelo produziria o preto, mas, na realidade, é para compensar as impurezas dos pigmentos industrializados que o preto se torna uma cor elementar.

¹²⁰ OITICICA, Hélio. **Cor, tempo e estrutura**, op. cit.

Se para o artista o branco é a cor luz ideal, síntese de todas as cores, a mais estática, favorecendo a duração silenciosa, densa, metafísica, “o amarelo, ao contrário, é a menos estática, possuindo forte pulsação ótica e tendendo ao espaço real, a se desprender da estrutura material e a se expandir. Sua tendência é ao signo, num sentido mais profundo e sinal ótico mais superficial. O amarelo também se assemelha, ao contrário do branco, a uma luz mais física, mais aparentada à luz terrestre. O importante aqui é o sentido luz temporal da cor, de outra maneira seria ainda uma representação da luz. O laranja é a cor mediana por excelência, não só em relação ao amarelo e ao vermelho como no espectro de cores: seu espectro é cinza. Possui características próprias que o diferencia do amarelo escuro gema e do vermelho luz. Suas possibilidades ainda restam a ser exploradas dentro desta experiência. O vermelho luz diferencia-se do vermelho sangue, mais escuro e possui características especiais dentro do vermelho. Não é nem vermelho claro nem vermelho vibrante, sanguíneo, mas um vermelho mais purificado, luminoso, sem chegar ao laranja por possuir qualidades de vermelho. Por isso mesmo no espectro está no campo das cores escuras, mas pigmentariamente é aberta à luz e quente. Possui um sentido cavernoso, grave, de luz densa. As outras cores, derivadas e primárias: azul, verde, violeta, púrpura e cinza, podem ser intensificadas até a luz, mas são cores de natureza opaca, fechadas à luz, salvo o cinza que se caracteriza pela sua neutralidade em relação à luz.” Na ocasião, o artista não chegou a explorar as relações complexas dessas cores. Segundo ele, “até o momento foi somente vista a relação de cor com cor, de mesma qualidade, no sentido luz. Evidentemente que a cor luz de várias qualidades não foi explorada no conjunto; isso dependerá não só de um lento desenvolvimento da cor como da estrutura” (Idem).

ondas constituem a sua temporalidade. Por isso, Hélio Oiticica deu preferência a cores mais abertas à luz, como branco, amarelo, laranja e vermelho.

Nesse período o artista também começou a variar as formas geométricas das pinturas monocromáticas e usar pinceladas direcionais em posições contrárias para dividir as superfícies monocromáticas. Em um trabalho *Sem título* da *Série Branca* (1959) (Fig. 46), um triângulo equilátero branco apresenta uma linha divisória formada por dois distintos padrões de pinceladas: uma diagonal e outra hachurada. Em outro trabalho *Sem título* dessa série, de forma geométrica mais irregular é um painel horizontal estreito, cujo plano é atravessado por uma linha quebrada (Fig. 47). Essa linha transforma a superfície em dois “retângulos quebrados”, como os denomina Hélio Oiticica, “pois os planos que [antes] se encontravam, passam a deslizar organicamente”¹²¹. Essa importante evolução estrutural nas pinturas monocromáticas, mais tarde levou a mudanças formais que ocorreriam na série seguinte, os *Bilaterais*.



Fig. 44: Hélio Oiticica, *Olimpico* - Série Amarela, 1959.

¹²¹ OITICICA, Hélio. Doc. nº 2025/sd e 0015/60. CR-PHO.

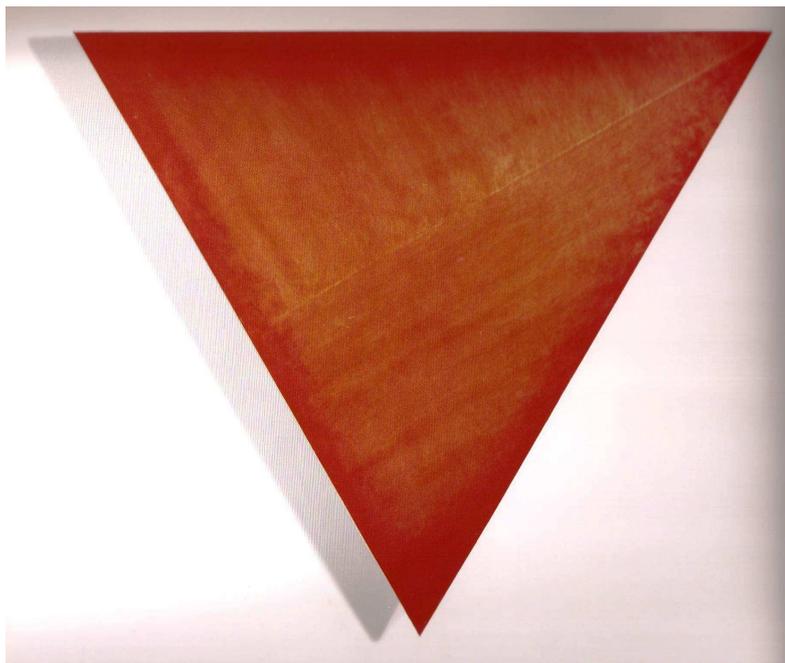


Fig. 45: Hélio Oiticica, *Sem título* - Série Vermelha, 1959.

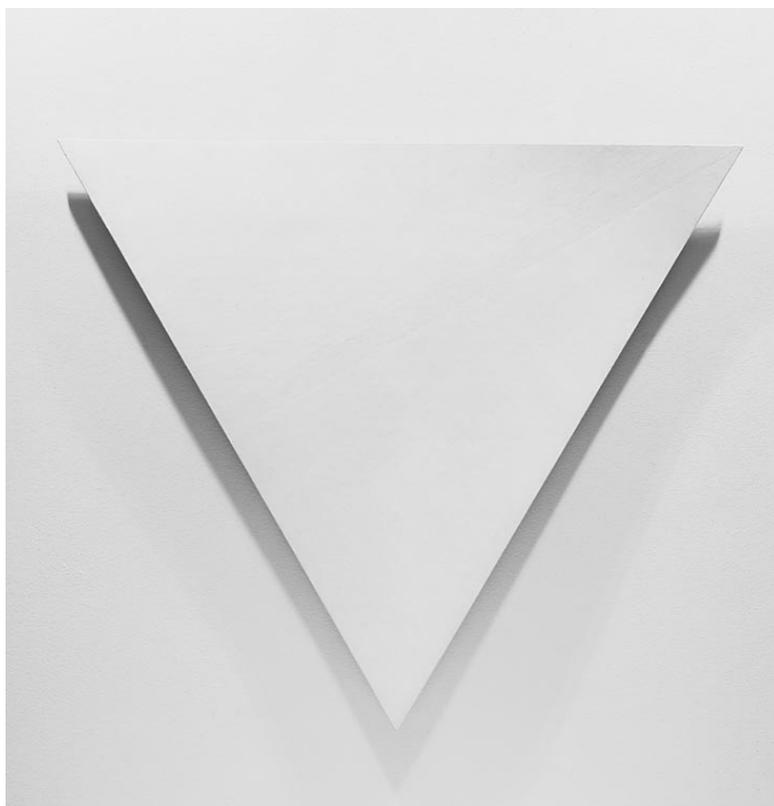


Fig. 46: Hélio Oiticica, *Sem título* - Série Branca, 1959.

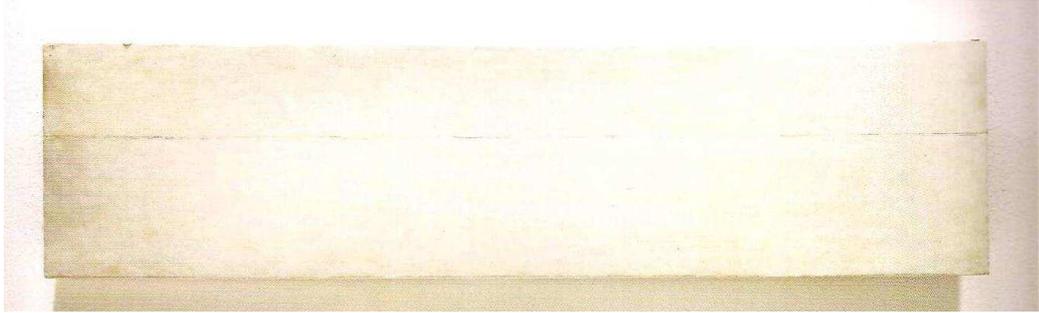


Fig. 47: Hélio Oiticica, *Sem título* - Série Branca, 1959.

2.1.2 BILATERAIS (1959)

A abordagem altamente subjetiva dos legados do Construtivismo e do Neoplasticismo e, por sua vez, a leitura iconoclasta desses movimentos de vanguarda também resultaram, além do intrigante grupo de pintura em branco sobre branco da *Série Branca*, nas pinturas de duas faces que Hélio Oiticica intitulou *Bilaterais*, “inspiradas nas experiências cromáticas em branco sobre branco de Kazimir Malevich que incidiu sobre a noção de gravidade zero e infinito”¹²². A pintura atingiu um limite na série anterior e, nesta, a tentativa de deixar espaço na obra ou abri-lo para seu entorno produziu uma nova forma suspensa na demarcação entre a arquitetura e a pintura.

São superfícies monocromáticas que pintam a estrutura-cor no espaço, mas sem o avesso do quadro: são estruturas espaciais, chapas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon presos no teto, designados a “compor um espaço extra-quadro, não mais renovar o espaço pictórico”¹²³. Essas estruturas lançam a pintura no espaço, a “estrutura-cor” no espaço temporalizado (é a primeira série no espaço). Resumem e estendem no espaço as experiências de *Metaesquemas* e *Invenções*.

¹²² RAMÍRES, op. cit., p. 20.

¹²³ FAVARETTO, op. cit., p. 59.

De acordo com Favaretto,

Há diluição da estrutura neoplástica daqueles [Metaesquemas] e afirmação da concepção de cor destas [Invenções]. Suspensos no espaço, pendurados no teto, eliminam o avesso do quadro, constituindo-se como objetos de dupla superfície (bilaterais) e, mesmo, de várias superfícies (pois os perfis também se oferecem à experiência do espectador). Este é compelido a caminhar em torno das placas, despertando para uma atitude não-contemplativa na apreensão da cor¹²⁴.

Como muitas obras da *Série Branca*, a maioria dos *Bilaterais* é composta de dois tons de branco, intensificados pelas pinceladas multidirecionais. Geralmente, os campos tonais contrários são alinhados uns aos outros em paralelo ou em um ângulo pela borda do suporte. Outras vezes, as pinceladas são executadas em uma única direção, como nas estruturas com contornos angulares mais complexos. Como o nome denota, os *Bilaterais* são uma experiência que funciona com duas faces. Seus contornos são derivados de sequências lineares que se amalgamam, formas geométricas angulares.

Ao serem pendurados no espaço, esses quadros seduzem o espectador a passear entre eles a fim de percebê-los. Hélio Oiticica provavelmente chegou ao conceito de *Bilaterais* em 1959, depois de ter produzido uma série de pinturas amarelas e vermelhas, assim como os três primeiros trabalhos da série *Invenções*. Dois desses trabalhos monocromáticos eram triângulos apoiados por placas de madeira, fazendo com que ficassem afastados da parede, o que já sugere a extensão da pintura para o espaço.

Dentro da ideia da extensão da pintura para o espaço¹²⁵, Hélio Oiticica apresentou uma peça paradigmática: o *Bilateral Equali* (1959) (Fig. 48), o primeiro trabalho dessa categoria – composto por cinco quadrados com dimensões iguais ou “telas” ritmicamente dispostas no espaço¹²⁶. Esses quadrados são divididos em dois tons

¹²⁴ Ibid, p. 60.

¹²⁵ Nesse contexto, o espaço apresenta-se desvinculado do esquema figura-fundo e do caráter representacional metafórico pré-cubista, pois os artistas vão em direção a sua mobilização total em torno de uma concepção fenomenológica e contrária à apreensão rígida. Fazia-se uma experimentação desse espaço no sentido de vivenciá-lo, no “desejo de imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico”. Essa postura batia de frente com a passividade e o convencionalismo da fruição “normal” e tendia para o extrapolar dos seus limites tradicionais e para o rompimento do estatuto vigente da arte libertando o artista para o campo exploratório e experimental efetivo (BRITO, 1999, p. 81).

de áreas brancas que sugerem cubos virtuais, cuja relação entre os componentes da peça, segundo o artista, não foi “escultural”, mas sim arquitetural, ou até mesmo musical. Por essa razão, ele considerou mais adequado referir-se a eles como pintura(s) no espaço, apesar das conotações simplistas do termo¹²⁷.

São obras cujas estruturas são lançadas no espaço, convidando ao movimento, ainda que não atinjam toda da dimensão interativa encontrada depois, nos *Relevos Espaciais* (1960).

Segundo Phelan,

Embora o artista afirmasse que ele concebeu o trabalho para girar sobre si mesmo a 180 graus, as composições tonais diferem de frente para trás. A estrutura deste trabalho é apenas um pouco tridimensional. Tiras embutidas de madeira, acopladas nas laterais do lado inverso, separam os painéis em um centímetro de distância, formando uma linha escura no espaço negativo entre eles¹²⁸.

Conduzem a uma tranquila apreensão interna do tempo que está mais perto da metafísica do que da arte. Para o artista, a posição da arte século XX tende totalmente para o Metafísico, sendo inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas manifestações poderão variar de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o Metafísico, pois ela é esse Metafísico. Até então, o silêncio só foi alcançado misturado com o não-silêncio, o exterior que ascendia à duração, atingindo-a. A duração, tempo interior aparece agora em silêncio, de dentro para fora¹²⁹.

Ao caminhar ao redor da estrutura dos *Bilaterais* (Fig. 49-51), o espectador não vê apenas um lado (na contemplação), mas tende para a ação, girando em torno dela, completando sua órbita, em uma percepção multidimensional do trabalho. Esse é um passo definitivo para o encontro de sua temporalidade com a da cor. A partir daqui, a evolução ocorre no sentido de apreciar o trabalho de todas as perspectivas e investigar suas dimensões: cor, estrutura, espaço e tempo. A duração da observação acrescenta à dimensão temporal da cor, o fenômeno da “cor-tempo”.

¹²⁶ OITICICA, Hélio. Doc. nº 2025/sd. CR-PHO

¹²⁷ OITICICA, Hélio. **Cor, Tempo e Estrutura**, 1960.

¹²⁸ PHELAN, op. cit., p. 82.

¹²⁹ OITICICA, Hélio. 1959. Doc. nº 0182/59. CR-PHO

Então, nesses *Bilaterais*, a cor metafísica será plenamente atingida, pois a estrutura não se separa mais da cor, reencontrada pelo espaço através da sua integração com o tempo. Ou seja, a cor e o tempo estendem-se ao espaço, como dimensões de um mesmo fenômeno.



Fig. 48: Hélio oitica. *Bilateral Equali*, 1959.

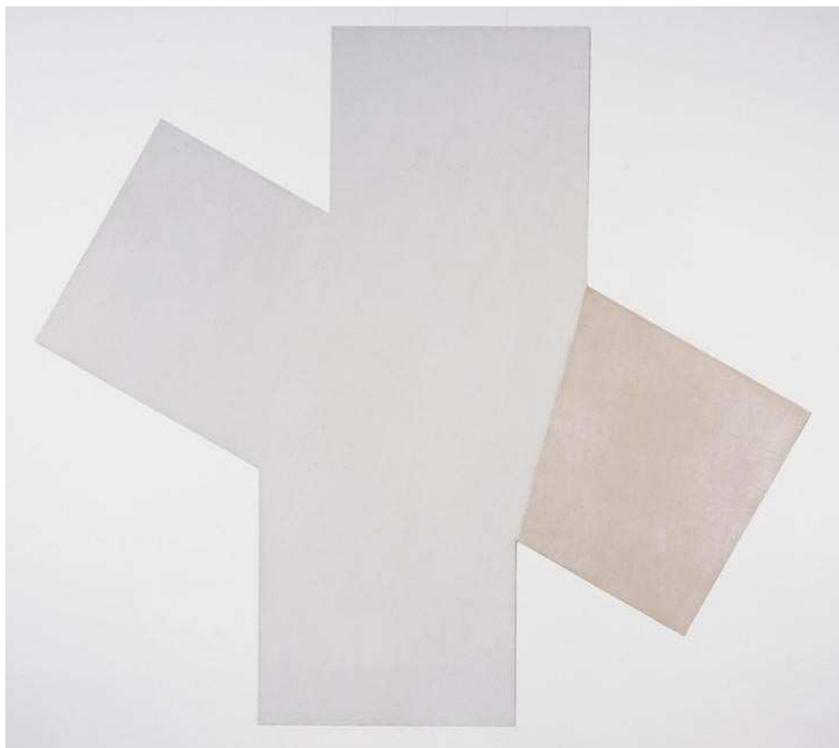


Fig. 49: Hélio Oiticica, *Bilateral Teman*, 1959.



Fig. 50: Hélio Oiticica. *Bilateral Clássico*, 1959.

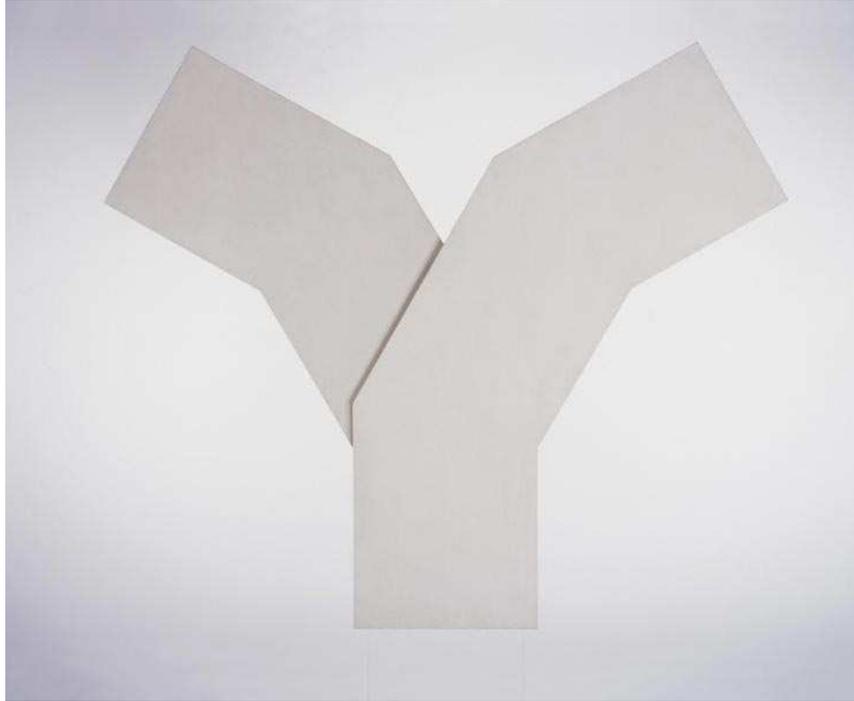


Fig. 51: Hélio Oiticica. *Bilateral*, 1959.

O comportamento contemplativo da experiência estética é substituído e implica ao observador uma posição de participação, uma vontade de conhecimento e apreensão. A obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. Baseado no conceito de tempo e de ativação do espaço, Hélio Oiticica levou a cor a assumir uma posição semelhante a uma entidade viva em seu trabalho. Segundo ele “é preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior”¹³⁰. No início dos anos de 1960, a tentativa de libertar a cor, nesses termos, levaria o artista a criar *Relevos Espaciais*, considerada a realização mais radical no seu trabalho até então, como veremos no próximo capítulo.

2.1.3 INVENÇÕES (1959-1962)

Hélio Oiticica iniciou essa série de pinturas monocromáticas, posteriormente nomeadas *Invenções*, pouco antes dos *Bilaterais*, produzindo-as em paralelo com os *Relevos Espaciais* e os *Núcleos*, até 1962. São placas quadradas, com 30cm de lado, que aderem à parede e incluem um componente estrutural importante: pequenos pedaços de madeira são unidos à parte traseira central do painel. Essas

¹³⁰ OITICICA, Hélio. *Maio de 1960*. AAGL, 1986, p. 18.

plataformas invisíveis elevam a pintura levemente, cerca de um centímetro de distância da parede, formando uma linha de sombra nesse espaço entre a parede e a pintura. Esta estratégia dissolve as bordas da forma dos painéis e lança as cores para o espaço. De perfil, essas obras apresentam uma borda fina de cor, acentuada pelo espaço negativo escuro.

Segundo o artista,

a cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente¹³¹.

Essa série de obras pode representar tanto uma abordagem livre para a experiência completa da cor, “a liberação das obrigações pictóricas”¹³², quanto, nos trabalhos individuais, revelar a tentativa de produzir “estruturas pintadas”, que seriam completamente “possuídas e consumidas” pela cor. “São invenções, porque elas contêm a carga total da pintura: porque elas antecipam possibilidades além pintura”¹³³. Contêm o cerne da técnica especial que Hélio desenvolveu para aplicar a cor nos *Núcleos*, *Bólides* e na série dos *Parangolés*.

Nesse sentido, *Invenções* viria a ser um laboratório cromático para as cores e sua aplicação material para além da pintura. Nas palavras de Hélio Oiticica, a cor é sobreposta em camadas verticais (de um ou dois tons) tão perto da tonalidade que são simultaneamente percebidas tanto como um ou como vários tons. Portanto, a série *Invenções* representa “a verticalidade da cor no espaço e na estruturação de sua superposição”¹³⁴. A chave para o entendimento dessa série, no entanto, reside no fato de que, quando colocada contra a luz, a camada superior conduz o olhar a

¹³¹ OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. In: *AAGL*, p. 50.

¹³² OITICICA, Hélio. **Metaesquemas 57/58**. Doc. Nº 0439/68. CR-PHO.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ OITICICA, Hélio. Doc. nº 0004, p1-4. CR-PHO.

perceber as camadas cromáticas subjacentes. Segundo Hélio, as Invenções “foram sempre luminosas”¹³⁵.

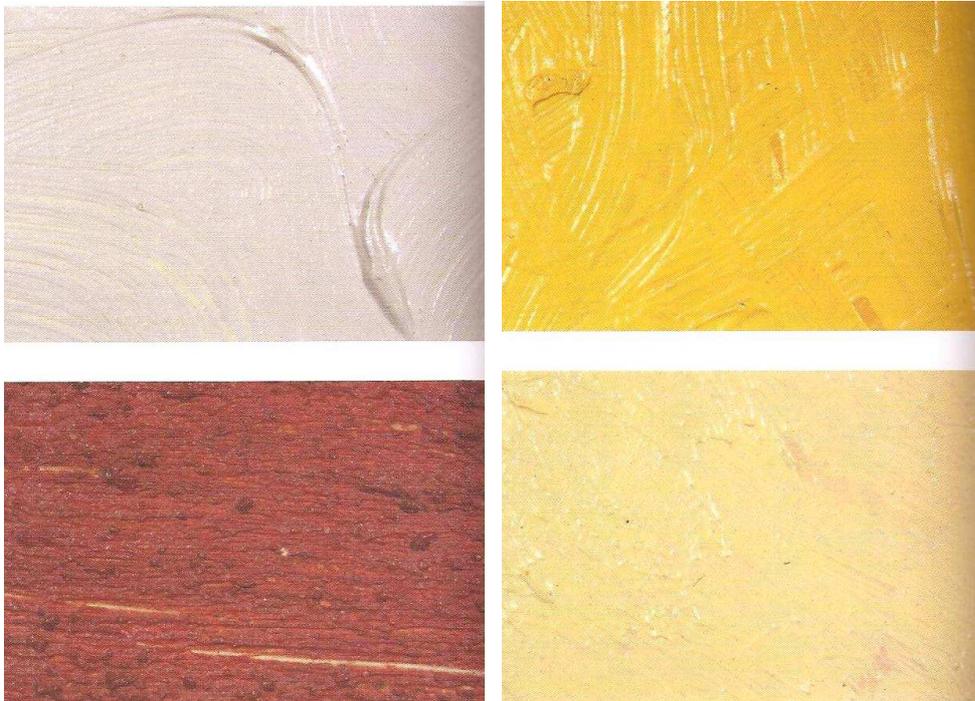


Fig. 52: Detalhe (imagem aumentada 5 x) das superfícies das *Invenções n. 15 e 12* (acima) e *n. 40 e 10* (abaixo).

Na verdade, a descoberta do potencial da técnica das camadas direcionais, como aplicado às *Invenções* foi usada em última instância para ativar tecnicamente a superfície bidimensional – não para sua dissolução, mas para sugerir a profundidade através da luz. Articulada nesses termos de Hélio Oiticica, há nesses trabalhos uma depuração da pintura e a “tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí o conceito de tempo”¹³⁶.

¹³⁵ OITICICA, Hélio. 1979. Entrevista a Ivan Cardoso. In: OITICICA, Hélio. **A pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler edições de arte, 2008, p. 32.

¹³⁶ OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. In: AAGL, p. 50.

De acordo com Celso Favaretto,

As Invenções explicitam a ‘crise da pintura’: fechamento do ‘programa dentro da pintura’, do ato ou gesto de pintar, que supõe método conceptual e controle pictórico; denotam, também, os fundamentos do procedimento plástico conseqüente, pois horizonte das pesquisas neoconcretas: a realização das estruturas-cor no espaço e no tempo. É a emergência de uma atitude que articula ‘o conceitual e o fenômeno vivo’ pela invenção de objetos (‘não-objetos’) significativos, que expressam, na materialidade da cor, significados produzidos por artistas e executantes. A integração de técnica e expressão significa que o ‘sentido tácito’ não surge mais de uma experiência em que o olhar se aprofunda no quadro, mas da exploração das relações de cor e estrutura, pelo corpo¹³⁷.

A partir das *Invenções* torna-se evidente a transição do quadro para o espaço. É o momento em que ocorre a ruptura com o conceito tradicional de quadro, onde “o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo”¹³⁸, deixando de ser um elemento passivo de construção na pintura. Nesse processo, ocorre o deslocamento do espaço pictórico bidimensional-representativo para o espaço tridimensional. Nesses monocromáticos, a cor foi isolada em “um momento único de ação”, o que lhe confere um caráter de independência, reforçado também pelo fato de a obra não ter suporte. Nessas placas separadas, realiza-se a tendência do artista para a eliminação do suporte e “apresentar apenas uma massa de cor, ultrapassando, assim, a questão figura-fundo. O fundo da obra já seria o próprio ambiente em que ela está localizada ou o próprio ‘universo, o infinito’”¹³⁹.

A série *Invenções* abrange o período de tempo da produção dos *Núcleos* (1960-1963) *NC 1*, *NC 3*, *NC 4* e *PN 1*. As obras dessa série exploram duas opções técnicas para atingir a cor luminosa a partir dos tons de “cor-luz” do artista: adicionando branco e adicionando transparência. Para todas essas obras, o artista planejou um complexo sistema de camada de cores, composto por três ou quatro camadas de tinta. Além disso, todas têm uma camada de preparação branca do tipo

¹³⁷ FAVARETTO, 2000, op. cit., p.58-59.

¹³⁸ OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. In: *AAGL*, p. 50.

¹³⁹ MATESCO, 1988 apud CATALANO, 2004. In: CATALANO, Ana Rosa Saraiva. **O lugar do espectador-visitante na obra de Lygia Clarck e Hélio Oiticica**. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RIO, Departamento de História, 2004, p. 60.

Branco Nivelite¹⁴⁰. Abordaremos a seguir algumas características técnicas da fatura das *Invenções*, a partir do estudo de Winne H. Phelan¹⁴¹, importantes para a nossa compreensão do alto grau de comprometimento de Hélio Oiticica em tratar a materialidade da cor.

As superfícies amarelas das duas primeiras invenções parecem uma sutil variação da superfície de *Sem Título, Série Amarela* (1959). A *Invenção n. 01* (Fig. 53) data da série de 1959-1962¹⁴². Nesse período, Hélio Oiticica escreveu:

Na fase imediatamente anterior ao lançamento de estruturas no espaço, cheguei a 'Invenções' (como as chamo hoje), em que trabalhava com a *luminosidade da cor*, reduzida aí ao seu estado primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromias¹⁴³.

As duas primeiras *Invenções* são pintadas em tons de amarelo com uma pitada de vermelho, que são muito próximos um do outro. O tom vermelho é fortalecido ligeiramente em *Invenção n.02* (Fig. 53). A sequência de tons levemente diferentes de amarelo inspirou o seu sistema de camadas e tons sutis justapostos da mesma cor vistos na série *Núcleos*.

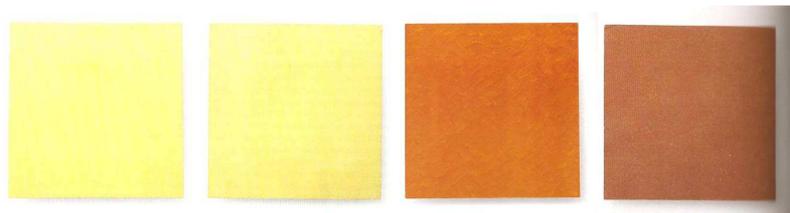


Fig. 53: Hélio Oiticica. *Invenções n. 01, 02, 04 e 05*, 1959-62.

¹⁴⁰ PHELAN, p. 94.

Segundo esse autor, essas tintas também têm Nipagin, um inibidor de mofo misturado com a camada final, e, na verdade, esses quadros não apresentam [em 2007] nenhum traço dos danos observados na *Série Branca* ou nos painéis dos *Núcleos*. O "Estudo de Pigmentos" (BONTSÉ s.d. apud PHELAN, 2007) de Oiticica dá sinais do interesse do artista em pigmentos modernos fabricados, cádmio amarelo, por exemplo, que foram produzidos após a Revolução Industrial. Esses pigmentos têm duas propriedades importantes que os distinguem dos mais antigos, pigmentos minerais naturais: eles mantêm a sua intensidade, ou chroma, quando misturado com branco ou outras cores, ou meios de pintura, e exibem um maior grau de transparência quando misturado ou em camadas com outros pigmentos.

¹⁴¹ PHELAN, op. cit, p.75-103.

¹⁴² PHELAN, Ibid., p. 81.

¹⁴³ OITICICA, Hélio. **Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor**, 1961. Doc. nº 0187/61. CR-PHO.



Fig. 54: Hélio Oiticica. *Invenções n. 06, 07, 09* (“Classicus”), *10* (“Bizet”), *11 e 12*, 1959-62.

A anotação técnica para *Invenção n. 12* (Fig. 54) afirma que a camada de tinta final é uma mistura de branco zinco, violeta médio e amarelo cromado escuro e que o substrato era composto da mesma mistura mais vermelho luminoso. A amostra de pintura dessa obra é amarelo pálido com estrias claramente visíveis de violeta, a mistura de tinta utilizada para a camada superior da pintura. Da mesma forma, as descrições técnicas nas anotações de Hélio Oiticica registram os ingredientes para *Invenções n. 37 a 40* (Fig. 59), indicando que essas pinturas teriam muitas texturas na camada final. A superfície das pinturas com os números 37 a 40 escritos a lápis na parte de trás coincidiu com os dados nas anotações técnicas, e os números nessas inscrições acabaram por ser a correta identificação de cada uma das *Invenções*. Cada pintura pode ser correlacionada com a sua informação técnica e identifica a ordem de produção.

Com exceção de *Invenção n. 08*, as *Invenções n. 04 a 21* (Fig. 53-56) fazem parte da primeira fase do experimento com as camadas de pintura e luminosidade que Hélio Oiticica iniciou nas *Invenções n. 01 e 02*. São experimentos com misturas do branco com outras duas cores “cor-luz” de Hélio Oiticica, o amarelo e o vermelho. Da *Invenção n.04* (Fig. 53) até a *Invenção n. 09 “Classicus”* (Fig. 54) são experimentos nos quais Hélio Oiticica adicionou quantidades crescentes de branco zinco para as camadas de vermelho e misturas amarelo-cromo muito escuro para produzir tons progressivamente mais pálidos de laranja. Apenas *Invenção n. 05* (Fig. 53) contém a tinta amarela *amarelo Mellila Coral*, o mesmo amarelo utilizado em *Invenção n. 01*.

Hélio Oiticica incluiu laranja-cromo na *Invenção n. 08*, o único pigmento laranja na série. Na *Invenção n.10 “Bizet”* (Fig. 54) ele introduziu “violeta médio” (meio tom de violeta), pintura que marca o início de sua experimentação com os pigmentos mais transparentes. Essa é a única pintura sem pigmento vermelho na série.

A próxima fase do experimento com as *Invenções* é focada na mistura de branco com os pigmentos mais transparentes. As *Invenções n. 10 a 15* (Fig. 54-55), pinturas laranja e rosa que se tornam progressivamente mais pálida, são compostas por misturas de amarelo-cromo escuro, vermelho luminoso e branco zinco. Na *Invenção n. 15 “Natalensis”*, Hélio Oiticica introduziu violeta-cobalto escuro e uma nova tinta vermelha, *vermillion Matsuda*. Como o violeta-cobalto é conhecido pela sua transparência, *Invenção n. 15 “Natalensis”* é uma pintura brilhante. As camadas de violeta muito pálido sobre amarelo-cromo lembra as superfícies de branco-lavanda claro de *NC 4*, que são também camadas sobre amarelo.

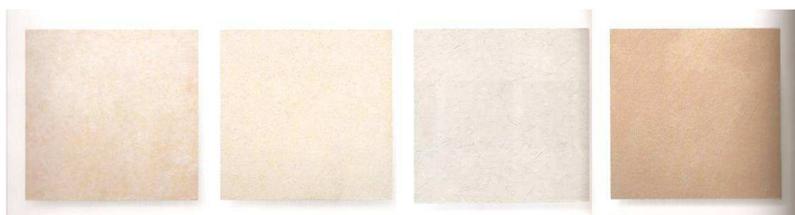


Fig. 55: Hélio Oiticica. *Invenções n. 13, 14, 15 (“Natalensis”) e 16*, 1959-62.

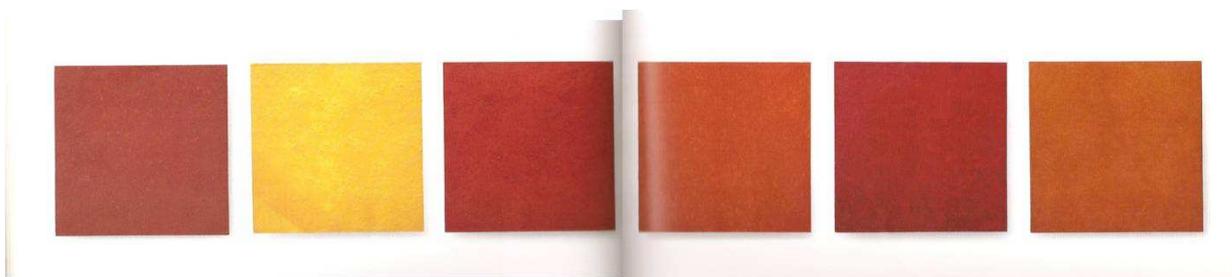


Fig. 56: Hélio Oiticica. *Invenções n. 17 (“Lorca”), 18, 19 (“Mozart”), 20 (“Agnus Dei”), 21 (“Vivaldi”) e 22*, 1959-62.

Nas *Invenções n. 16 a 19* (Fig. 55-56), Hélio Oiticica experimentou vermelho translúcido, do mais claro ao mais escuro. Na *Invenção n. 17 “Lorca”*, uma subcamada amarelo-alaranjado pálido aumenta o brilho da superfície translúcida vermelha. para alcançar o que parece ser a pintura vermelho-luminosa (*vermillion*) por excelência. Todos os vermelhos usados nessa pintura parecem *vermillion*, com exceção de dois dos pigmentos: vermelho de cádmio e a tonalidade *vermillion Matsuda*. Em *Invenção n. 40* (Fig. 59), sua pintura final, o pigmento de tijolo moído

foi combinado com Zarcão, um inibidor de ferrugem, feito com um pigmento vermelho-chumbo, imitando a cor vermelho-alaranjada do *vermillion*.



Fig. 57: Hélio Oiticica. *Invenções n. 23, 24, 25, 26, 27, 28*, 1959-62.



Fig. 58: Hélio Oiticica. *Invenções n. 29, 30, 31, 32, 33, 34*, 1959-62.

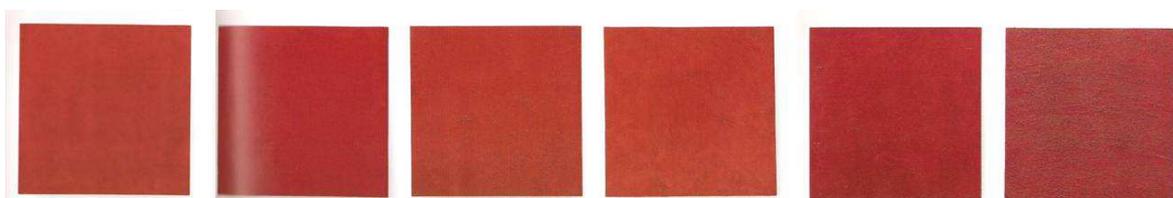


Fig. 59: Hélio Oiticica. *Invenções n. 35, 36, 37, 38, 39, 40*, 1959-62.

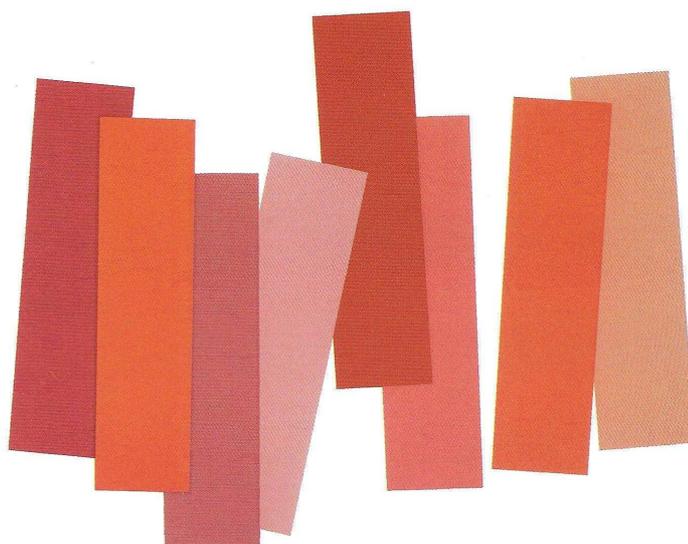


Fig. 60: Josef Albers. V-3. Estudo da intensidade das cores.

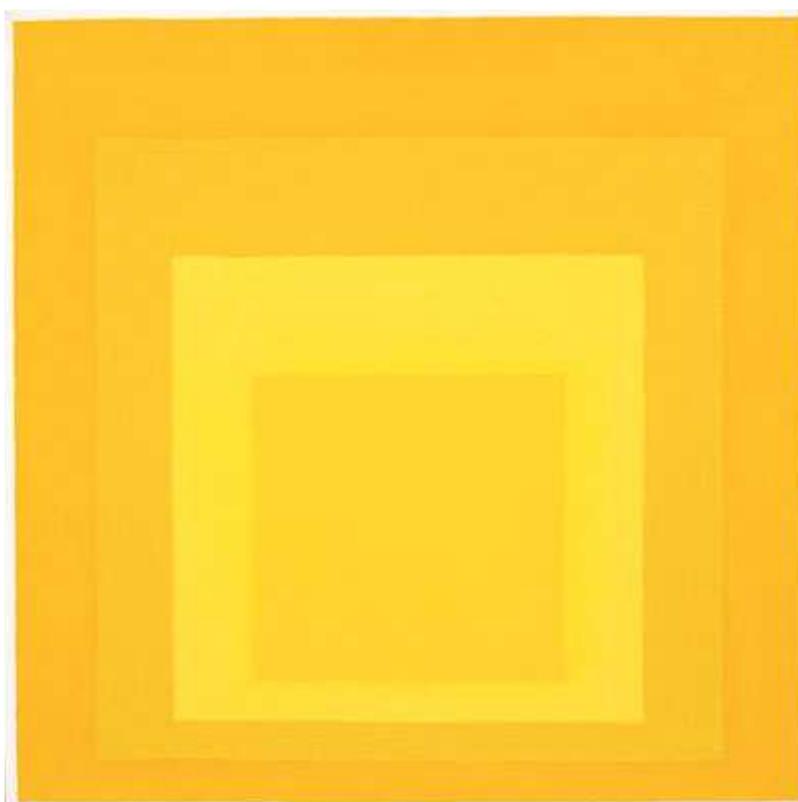


Fig. 61: Josef Albers. *Homenagem ao quadrado*, 1964.

As *Invenções* não são apenas experimentos com pigmentos diferentes, são experiências com o meio rico em tintas, com o intuito do artista de fazer a pintura

mais transparente¹⁴⁴. Ao contrário das amostras de tinta dos *Núcleos*, o estudo dos pigmentos mostrou que as amostras de tinta do *Penetrável PN 1* (1961) permaneceram maleáveis, mas não tão fluidas como as das *Invenções*. A pintura translúcida dos painéis *PN 1* e a pintura luminosa nos painéis *NC 4* são as obras que mais se assemelham à técnica de pintura das *Invenções*. Ao utilizar esse meio enriquecido em combinação com os pigmentos translúcidos, Oiticica foi capaz de continuar a sua experimentação com a cor ajustando os índices de refração de tinta, uma prática que começou com a *Série Branca*.

¹⁴⁴ Testes e retestes – justapondo, alternando e substituindo as cores – são a única forma de avaliação eficaz na experimentação com as cores. Essa é uma das abordagens de Josef Albers sobre a sua investigação artística da pintura, com especial atenção ao efeito óptico das cores. A abordagem ou metodologia principal do artista era sobre a relatividade das cores: a noção de interatividade cromática (“cor fisiológica”), segundo a qual “o exercício de intensidade cromática consiste em isolar todos os matizes e nuances possíveis encontradas em uma mesma tonalidade” (ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Jefferson Luiz Camargo (Trad). São Paulo: WMF Martins fontes, 2009, p. 24). Para o estudo da intensidade ou do brilho das cores, o artista seleciona, por exemplo, dentre oito meios-tons ou nuances, a tonalidade mais típica de cada matiz, e a apresenta como tal por meio da ênfase em seu ordenamento (Fig.60). Josef Albers (1888-1976) foi professor, escritor, pintor e teórico da cor; atualmente mais conhecido pela série *Homenagens ao Quadrado* (1950 e 1976) (Fig. 61) e pela publicação do inovador livro *Interaction of Color*, de 1963. Nesta série, o tamanho da tela, matematicamente padronizado, assim como as dimensões da composição bidimensional determinadas pela divisão geométrica do campo visual em múltiplos de dez partes (simétricas na horizontal e assimétricas na vertical), conferem áreas paralelas aos limites exteriores do campo, configurando formas quadradas em seu interior. Essa precisão permite ao artista a demonstração do fenômeno cromático visual que, segundo as características dos contrastes entre as cores utilizadas nas pinturas, vai gerar o movimento visual percebido pelo espectador. A intensidade, a luminosidade, a tonalidade entre os contrastes dos matizes empregados nas obras ou mesmo a presença de um único matiz de cor proporcionam o efeito de profundidade em gradações distintas, ou seja, a noção de campos instáveis de profundidade que discursam com a luminosidade do ambiente exterior no qual a obra é exposta. A característica construtivista desses trabalhos dialoga com as obras de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que têm na postura investigativa de Albers um ponto de partida para a abordagem da forma, em Lygia, e da cor, em Oiticica, revolucionando o campo artístico com os desdobramentos de suas obras e a reflexão sobre a arte no Brasil. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/01.pdf>>. Para Kandinsky, “a relatividade das cores quando contrastadas entre si (em razão do fenômeno de ilusão de ótica) era um fator que merecia ser sempre explorado pelos artistas, pois oferecia possibilidades ilimitadas para a composição plástica”. Mais tarde, a interatividade cromática será a questão central da didática de Joseph Albers, em cujas obras “há inúmeras aplicações do conceito de relatividade da cor advogado por Kandinsky, como a alternância de temperatura de cor (exemplo: um rosa frio, parecendo mais quente próximo a um violeta-azulado), ilusões de espaciais criadas pelos efeitos cromáticos nas composições, enfatizando os efeitos múltiplos e contraditórios que podem ser alcançados etc. “É a partir da relatividade que significados ilimitados e inexoráveis riquezas surgem na pintura” [Kandinsky] (BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006, p. 182-183).

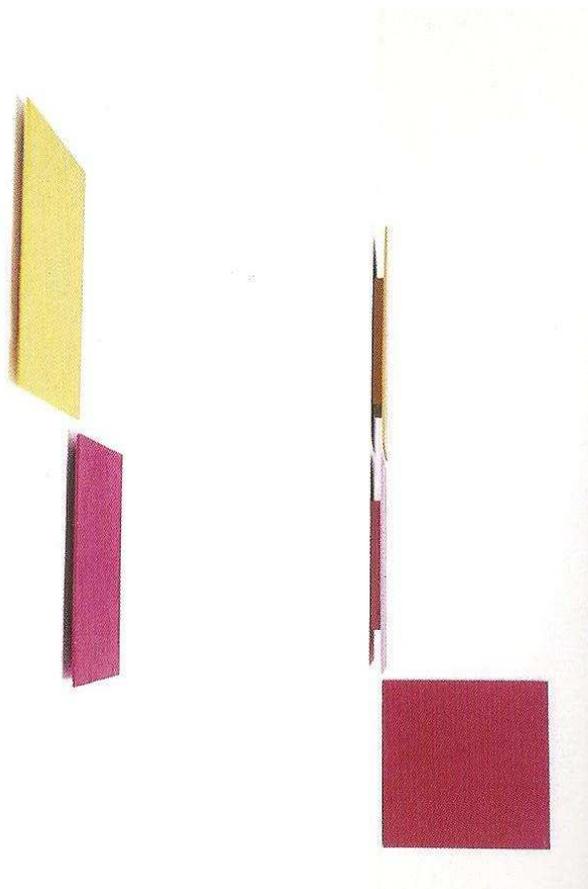


Fig. 62: Hélio Oiticica. *Invenções em exposição (na parede)*, 1959-62.

Nessas obras (Fig. 60), ocorre uma radical transformação da pintura pela exaustão de suas possibilidades e a ativação do espaço como elemento que, junto à estrutura, subordinam-se à vontade da cor e a sua necessidade de incorporação.

A cor é matéria, ela vibra com as pinceladas, e ela é pulsação luminosa, criando um campo de ação que se expande no espaço. Esta dimensão de matéria da cor, sua densidade pigmentar e seus matizes de luz surgem pelo movimento e espessura das pinceladas¹⁴⁵.

A cor é temporalizada pela luminosidade obtida por variações do mesmo tom e é exercitada de tal maneira que tende a anulação do suporte, pois cor e suporte tornam-se incompatíveis: a cor torna-se “corpo” e o suporte torna-se o “corpo da cor”. A técnica aplicada nas *Invenções* surtiu efeitos positivos para o artista em relação à exuberância das cores e superfícies destas pinturas:

¹⁴⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **As cores e os lugares em Hélio Oiticica**: uma leitura depois de Houston. *Arte em Circulação* - 19/03/2007. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001174.html>>. Acesso em: 2 mar. 2009.

Aqui, creio que descobri para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será mais importante no que se segue. Vem então o princípio: “Toda a arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isto não é algo artificial que ‘aprende’ e é adaptado a uma determinada expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma”. É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas qualidades físicas, passa ao campo do sensível pela interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo ou chamo de “uma grande ordem da cor”, não é a sua formulação em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e ideias, para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão¹⁴⁶.

A vigência do conceito de expressão, segundo Ronaldo Brito, “é índice da impregnação do idealismo clássico da ideologia no movimento neoconcreto”¹⁴⁷. No entanto, a polêmica com o concretismo teve algo de positivo, isto é, significou a manutenção de um espaço experimental aberto contra o reducionismo racionalista. A partir desse conceito é que o Neoconcretismo pôde se estabelecer nos limites das tendências construtivas, na medida em que obteve uma distância crítica diante do programa dessas tendências que chegaram até o Concretismo brasileiro. Ao negarem a manutenção da tradição construtiva e optarem pelo caráter expressivo da arte, os neoconcretos deslocam-se do eixo formalista ao redor do qual giravam aquelas tendências. É nesse contexto que Hélio Oiticica dá sequência à experiência geradora dos *Bilaterais* e, paralelo às *Invenções*, continuou a avançar com o seu objetivo de conceber estruturas inovadoras para a cor. Uma evolução conceitual, a partir da qual, com os *Relevos Espaciais*, o artista adicionou um novo ponto de vista e dimensão para outro componente de seu quadro teórico: “estrutura-cor”, como veremos a seguir.

¹⁴⁶ OITICICA, Hélio. s/d. Doc. nº 0004/sd p. 1-4. CR-PHO [Texto de HO sobre monocromáticos (Invenções)].

¹⁴⁷ BRITO, op. cit, p. 75.

3. ESTRUTURAS-COR

3.1 RELEVOS ESPACIAIS (1960)

Os *Relevos Espaciais* são o resultado do rompimento com a bidimensionalidade tradicional do quadro, partindo para o espaço. Neles, a participação do espectador ocorre pela vivência visual da cor, e o plano torna-se elemento ativo em uma dinâmica estrutural, lançando-se no espaço tridimensional. São placas de madeira (planos sobrepostos) que dão a impressão de dobradiças gigantes pintadas em acrílico e presas ao teto por fios de nylon. O jogo entre a cor, o vazio (fendas que mostram os planos internos em diferentes angulações) e sua expansão configuram um espaço autônomo. Segundo Hélio Oiticica, foram

as primeiras coisas feitas no espaço, onde a cor entrava por dentro e tinha uma porção de vazados. A cor entrava e saía de dentro. Feitos de madeira suspensos no espaço, e você podia caminhar em volta [Fig. 63]. Se projetam mais no espaço do que os Bilaterais que eram planos¹⁴⁸.

O espectador deve vivenciar a obra, girando e movimentando-se a sua volta, ou melhor, circulando por debaixo delas. É a vivência da cor. Através dessa experiência, Hélio Oiticica desenvolve uma nova compreensão da arte, fundando a obra na própria relação com o sujeito, em um autorreconhecimento do sensível. A utilização de cores-luz – amarelo, vermelho e branco – faz com que a “cor-luz” se manifeste e determine a própria estrutura. É o que o artista chama de “o corpo da cor”, onde a estrutura se lança, totalmente, sem a contradição de figura e fundo¹⁴⁹.

¹⁴⁸ OITICICA, Hélio. **A última entrevista**. Por Jorge Guinle Filho. Interview, abril de 1980. In: OITICICA, 2009, p. 264-65.

¹⁴⁹ Para Hélio Oiticica, a cor constitui um elemento inalienável da pintura. Apoiando-se em Ernst Cassirer (Filosofia das formas simbólicas), a fim de fornecer subsídios na sua percepção da cor. A cor não é simples atributo das coisas, mas é, sobretudo, estrutura: tem um caráter vivencial (OITICICA, Hélio. **O Nascimento da Estrutura**. 17 de março de 1964. Doc. nº 0012/64 p. 1-4. CR-PHO).



Fig. 63: *Relevos Espaciais* e *Bólides*. Instalação *Brazil Projects*, PS1, New York, 1988.

Nos *Relevos Espaciais* ocorre um procedimento similar aos *Bilaterias* em relação à mudança de comportamento do espectador, porém, mais complexo e com efeito potencializado. A forma e os elementos da superfície (quadrados, retângulos, losangos), que antes eram facilmente decifráveis, “perdem a linearidade: como setores de um molde, dobram-se, desdobram-se, como variações espaciais. A cor entra e sai pelas aberturas, explorando o efeito de cheio e vazio; (...) há uma intensificação das relações entre cor e espaço”¹⁵⁰. Como explicou Hélio Oiticica, os *Relevos Espaciais*,

(...) são uma tentativa de estruturar a cor em novas bases, pela própria necessidade a que cheguei dentro da minha pintura. Não resultaram em uma “troca” de suportes, do quadro para objetos criados no espaço, mas foi uma evolução da própria estrutura do quadro, conduzida pela relação intrínseca e inseparável com a da cor, que me levou a buscar essa nova estruturação. É preciso acentuar, pelo contato desses relevos, o caráter de totalidade que já se cria entre a cor e a estrutura, entre o espaço e o tempo (...) através principalmente da presença da cor, que de modo algum podemos separar dos elementos estruturais, ergue-se aqui a pura significação expressiva da obra¹⁵¹.

¹⁵⁰ FAVARETTO, op. cit., p. 61.

¹⁵¹ OITICICA, Hélio. **Para catálogo**. 15 de fevereiro de 1964. Doc. 0009/64. CR-PHO.

A relação entre cor, espaço e tempo fica ainda mais evidente do que nos *Bilaterais*, pois, nos *Relevos Espaciais* a luminosidade do ambiente provoca um dinamismo espacial da estrutura, apesar da sua estaticidade. Esse dinamismo se dá pela relação dos *Relevos* com o espaço, sendo que a direção e a intensidade da iluminação tornam possível múltiplas leituras, seja pela relação que se estabelece entre cheio e vazio, seja pela alteração da prática do lugar. A estrutura-cor é solta no espaço temporalizado. São construções mais complexas, placas de madeira cortadas em formas geométricas e coladas em grupos de duas ou mais. A estrutura resultante é toda pintada de uma única cor; dobraduras que se cruzam, sobrepõem-se ou dobram uma sobre a outra em ângulo oblíquo, deixando espaços (na verdade, espaços negativos), através dos quais a luz pode passar. Além disso, o fato de serem pintados ou em amarelo ou em tons de vermelhos luminosos lhes confere materialidade concreta diante do espaço circundante.

Ao serem pendurados no teto, permitem que possam ser vistos por inteiro. É preciso dar a volta em torno da obra para vê-la como um todo. Esses trabalhos são apresentados em placas de cor chapada e brilhante, aberta à luz, flutuando sem nenhum fundo sequer. A forma dá lugar à autonomia da cor em planos de madeira acoplados, como que dobrados uns sobre os outros, propondo-se a desdobrar para liberar o espaço interno. Parece que o artista brinca com as sombras da própria cor, proporcionando um dinamismo espacial integrando luz, espaço interior e exterior. Os vermelhos e amarelos parecem pulsar, querendo se desprender das dobras que, estáticas em suas estruturas, os limitam para o mundo.

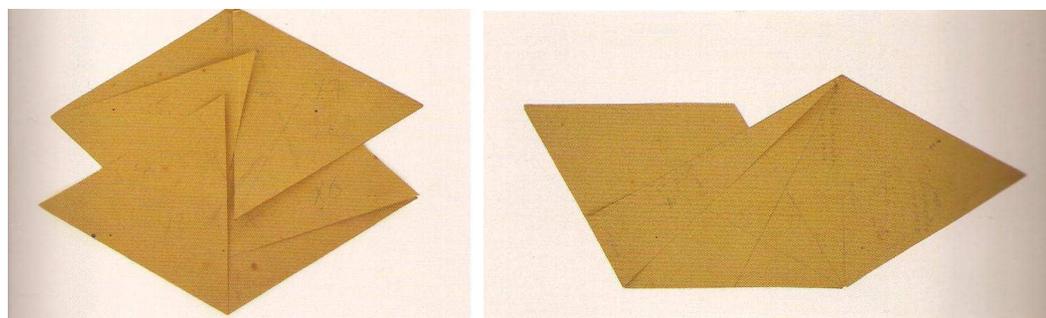


Fig. 64: Hélio Oiticica. Maquetes para *Relevos Espaciais*, 1960.

A forma complexa e aerodinâmica dos *Relevos Espaciais*, especialmente os vermelhos, é uma característica marcante da série. Hélio Oiticica começou essa série em 1960, com um extenso processo de planejamento focado na inovação dessas estruturas. Ele fabricou 32 maquetes de papelão e sete modelos de papel Kraft (Fig. 64), cujas dificuldades inerentes a sua construção, especialmente as junções entre os planos oblíquos em ângulos, podem ser responsáveis pelo fato de algumas dessas obras não terem sido concluídas. “Embora as maquetes projetassem o aspecto das obras em grande escala, o *Relevo Espacial* amarelo vertical (Fig. 67) é um dos poucos em que a maquete é quase realizada.” Os modelos de papel Kraft também servem como inspiração, e não como modelos para as obras concluídas. “O modelo que está intimamente relacionado com o *Relevo Espacial* amarelo horizontal é um exemplo dessa relação. Na maioria dos casos, os *Relevos Espaciais* têm uma forma mais complexa em relação a suas maquetes.”¹⁵²

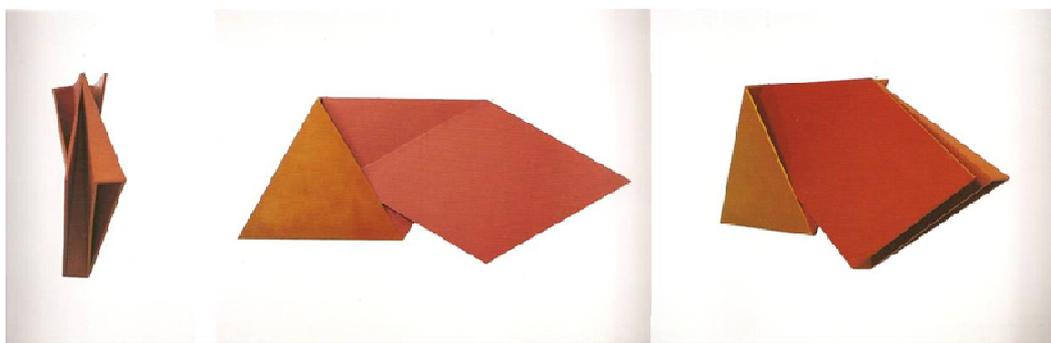


Fig. 65: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Vermelho*, 1960.

¹⁵² PHELAN, p. 83-84.

A pintura do *Relevo Espacial* amarelo foi aplicada com pincel, evidente nas marcas visíveis na superfície. O vertical tem uma superfície fosca, similar à emulsão de tinta de óleo de caseína vista nas superfícies das primeiras *Invenções* e em uma das grandes pinturas da *Série Amarela* (1959). O *Relevo Espacial* amarelo horizontal parece ser envernizado, como é a grande pintura amarela *Olimpico*, *Série Amarela* (1959). Uma inscrição do artista no verso da pintura confirma que é vinil sobre o óleo, uma pintura a óleo envernizada com acetato de polivinila. É provável que o *Relevo Espacial* amarelo horizontal fosse executado com os mesmos materiais. Nos *Relevos Espaciais* vermelhos, as bordas do compensado foram pintadas com um pincel, mas as superfícies planas facetadas exibem padrões de spray. Hélio Oiticica fazia a sua própria tinta utilizando resina de acetato de polivinila como um aglutinante e aplicou-a com uma pistola. Ele foi capaz de controlar o brilho em superfícies diferentes, ajustando a mistura de resina e, talvez, a distância do spray (PHELAN, p. 84-85).

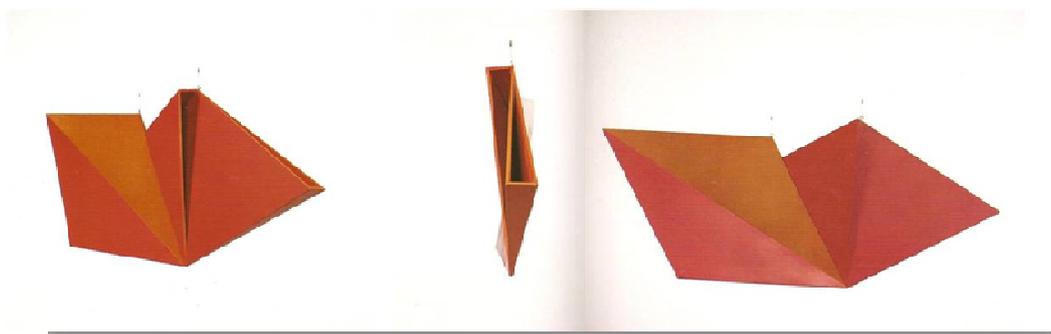


Fig. 66: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Vermelho*, 1960.

Os *Relevos Espaciais* vermelhos (Fig. 65-66) exploraram uma das cores preferidas de Hélio de Oiticica, o vermelho luminoso. “Nestes trabalhos, ele usa um vermelho-alaranjado forte, com algumas passagens mais profundas do vermelho encontrado em sua *Série Vermelha*”. Em sua descrição do *Octeto vermelho* (1960), uma obra perdida, o artista escreveu sobre a gama de cores que produziu no trabalho, a aplicação do sistema de cores e as nuances encontrado nos *Relevos Espaciais* vermelhos: “o vermelho é o tom geral, desde o vermelho mais escuro (mas ainda luminoso) para o laranja próximo”¹⁵³. O jogo de luz refletida nas superfícies facetadas brilhantes dos *Relevos Espaciais* vermelhos, no entanto, faz com que seja difícil perceber esses sutis ajustes de cores.

Segundo Phelan,

Nos Relevos Espaciais vermelhos os tons vibrantes nas finas bordas dos painéis têm a maior intensidade de cor. Os vazios escuros abertos nas extremidades das obras acentuam as bordas amarelo e laranja, transformando-os em penetrantes faixas de cores. Estas cavidades são versões angulares expandidas da linha escura dos espaços negativos encontrados nas bordas das primeiras *Invenções* e dos *Bilaterais*. Assim como a luz incidente sobre a superfície planar perturba a percepção das cores, o sistema de cores de Oiticica subverte a percepção da forma estrutural. As superfícies salientes, pintados em cores mais escuras, parecem recuar, e as superfícies escondidas, pintadas em cores brilhantes, projetam-se opticamente. Hélio manipulou a percepção da profundidade ao aplicar ocasionalmente um revestimento altamente reflexivo e brilhante para elevar visualmente o plano mais recuado da estrutura, tornando difícil para o espectador perceber as relações entre os planos¹⁵⁴.

¹⁵³ OITICICA, 1960, apud PHELAN, p. 85.

¹⁵⁴ PHELAN, p. 84.

Hélio Oiticica usou o termo Munsell “chroma”, do sistema de cores Munsell, segundo o qual a cor tem três dimensões, e usa um sistema numérico para medir o matiz (família de cores), o valor (claro/escuro) e o cromatismo.

Tratam-se de obras que aumentam as possibilidades espaciais, conjugando espaço real e tempo. As placas surgem como coisas relativamente livres, flutuando no espaço e dando oportunidade ao espectador de caminhar entre elas. Elas podem ser tocadas, sentidas e afastadas, provocando, dessa forma, o ambiente.

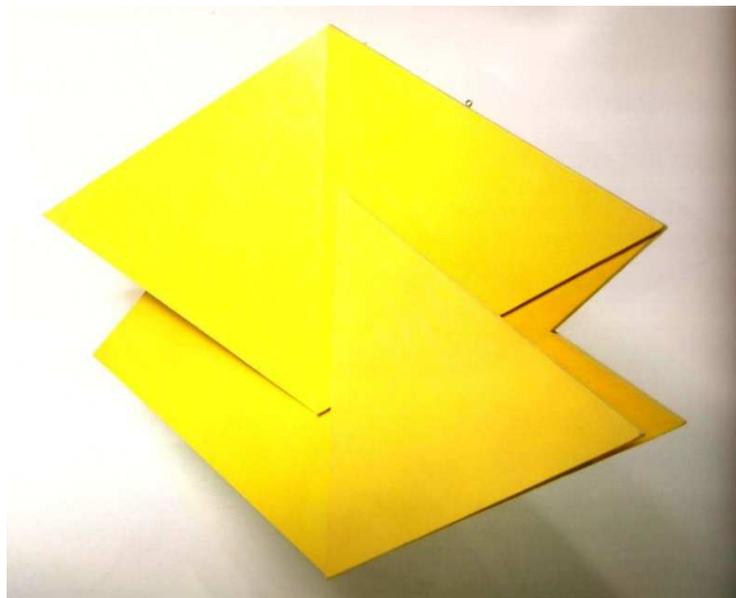


Fig. 67: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Amarelo*, 1960.

Embora os *Relevos* sejam compostos como dobraduras, a participação não é, ainda, plena, devido o repouso das estruturas. No entanto, “trabalham um espaço interior, virtual, questionam os limites de nossa percepção habitual, torcem os nossos modelos de vivência estética”¹⁵⁵. A participação do espectador, quando caminha ao redor das estruturas suspensas, gera uma experiência que se dá ainda guiada pelo olhar. “O percurso possível, para a experimentação da cor entre as frestas das dobras da madeira pintada, é feita pelo olho. Assim, o espectador é coautor da obra, mas de maneira especulativa”¹⁵⁶, já que se exige dele um novo posicionamento

(intensidade) de determinada cor. Essa medida é feita em termos de saturação: as cores mais saturadas ou vivas têm uma maior designação numérica de chroma. De acordo com esse sistema, algumas cores, como amarelo, laranja e vermelho, têm mais potencial do que outras para uma notação de alto chroma. O vermelho forte (vermelhão) tem a mais alta classificação de chroma, e o branco tem o maior índice de valor. O sistema de cores Munsell pode ter tido um papel importante na seleção que Hélio Oiticica fez das cores luminosas ao explorá-las para conseguir “cor-luz”. Sistema de cores Munsell: MUNSELL, A. H. **A Color Notation**. Introd. Royal B. Farnum (Baltimore: The Munsell Color Company, 1945).

¹⁵⁵ BRITO, op. cit., p. 90.

¹⁵⁶ MATTEDI, Raquel Baelles Pimentel. **Convite ao caminhar**: lugar de encontro de Hélio Oiticica e Heidegger. Dissertação (mestrado). Vitória: UFES-CAR-PPGA, 2009, p. 54.

corporal e perceptivo e anuncia um novo período: inicia a inclusão da obra no tempo vivido, no tempo ativo e na experiência – é o envolvimento do espectador.



Fig. 68: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial A13*, 1959/2002.

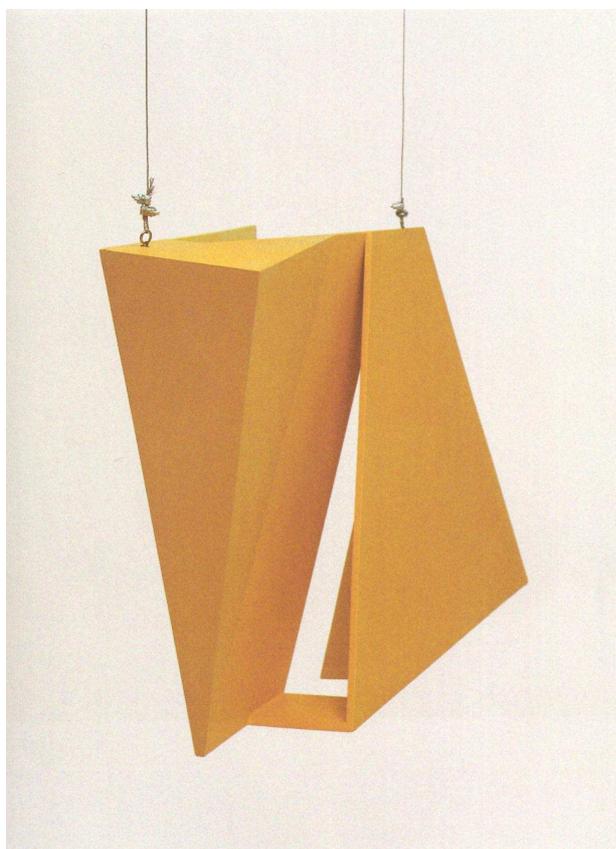


Fig. 69: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial A13*, 1959/2002 (outro ponto de vista).

Os *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica podem ser comparados com as inovadoras construções suspensas de Tatlin conhecidas como *Contra-relevos* (1910-1915), embora “não façam justiça à ambição, sofisticação e complexidade das invenções cromáticas do brasileiro”. Nesse sentido, “essas obras dizem respeito mais à escultura do que à pintura e, a partir deste ponto de vista, podem até ser consideradas como predecessoras da *assemblage*”¹⁵⁷.

Esse fato é relevante, visto que nas construções de Tatlin, como em *Relevo de canto* (1915) (Fig. 70), o espaço arquitetônico entre os dois planos de paredes foi utilizado como suporte, eliminando a base e assimilando o espaço real à escultura. Esse relevo de Tatlin assimilava tudo o que estava na arquitetura, por apresentar uma continuidade em relação ao espaço no mundo e dele depender para existir, mas ainda impedia a observação da estrutura autônoma a partir de seu espaço circundante. Retomando o contexto artístico do final dos anos 40 e 50, quando alguns artistas neoconstrutivistas¹⁵⁸ adotaram a tendência de pintura em relevo como o seu modo de expressão, apesar da complexidade que alcançaram nessa categoria, nenhum deles conseguiu se desligar completamente da parede.



Fig. 70: Wladimir Tatlin. *Relevo de canto*, (1915).

¹⁵⁷ RAMÍRES, op. cit., p. 48.

¹⁵⁸ O principal deles foi o grupo inglês que se juntou em torno da *Structure* (1958) e *The structurist* (1960). Ver FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al concepto de arte**. Epílogo Sobre la sensibilidad “pós-moderna”, 6 . ed. (1. ed 1972;. Madrid; Akal Ediciones, 1986), 86-89. Indicação de Ramírez, p. 48.

Mais próxima dos *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica está a série dos *Contra-Relevos* (1958-1960), de Lygia Clark, “nos quais a dobra interna do plano aparece para anunciar - como na própria concepção dos *Relevos Espaciais* de Helio Oiticica - o surgimento de um organismo vivo”¹⁵⁹.

Com a ruptura do plano como suporte para a representação bidimensional, a possibilidade de articulação da superfície nos trabalhos de Lygia Clark é eminente, perceptível já nos seus *Contra-Relevos* (Fig. 71). Da denominação construtiva de seus *Contra Relevos* aos *Casulos* (1959) (Fig. 72) – placas de metal que se dobras sobre si mesmas – o conceito de organicidade da obra apresenta-se também nas superfícies que procuram soltar-se para o espaço tridimensional. Deles nascem os *Bichos* (1960-1964) (Fig. 73-74) – estruturas em alumínio articuladas por dobradiças que, quando manipuladas, reequilibram-se no espaço com um movimento inusitado, obras abertas à participação do espectador¹⁶⁰.

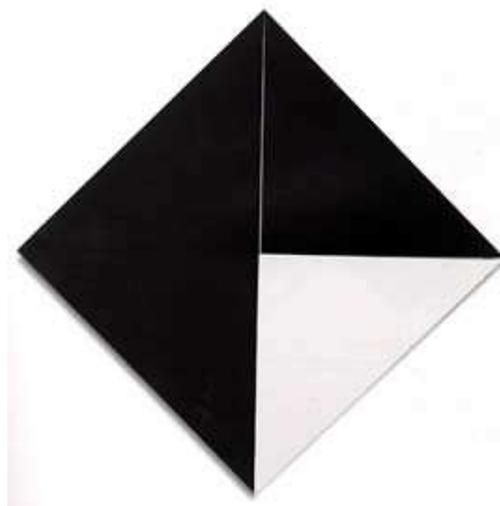


Fig. 71: Lygia Clark. *Contra-relevo*, 1959.

¹⁵⁹ RAMÍREZ, p. 48.

¹⁶⁰ O problema da participação do espectador em relação à obra sempre foi uma constante também no trabalho de Lygia Clark. Das superfícies dos espaços modulados (*Superfícies Moduladas*, 1955-1958) a artista passou a construir relevos penetrados pelo espaço real até chegar aos *Bichos* (1960), cujas características são fundamentalmente orgânicas. Para a artista, “é um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte, nem da parte dele (Diários de Lygia Clark, 1960. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>>). Para Hélio Oiticica, essa artista contribuiu decisivamente para a transformação do quadro, principalmente quando ela descobre o que chamou “vazio pleno”; cria a estrutura transformável (*Bichos*) pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abriu um novo campo na escultura como fundou uma nova forma de expressão, ou seja, aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores. (OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. In: *AAGL*, 1986, p. 56).

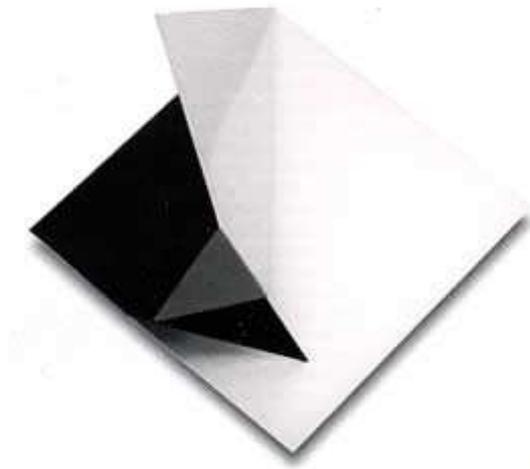


Fig. 72: Lygia Clark. *Casulo*, 1959.



Fig. 73: Lygia Clark. *Bicho Si*, 1962.

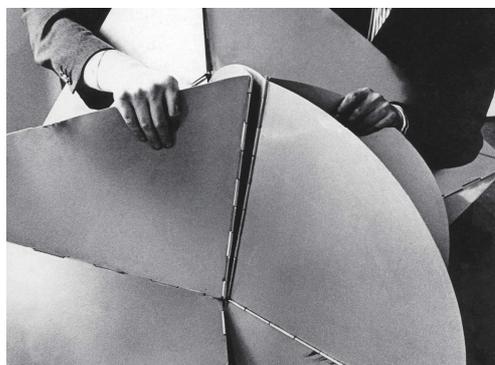


Fig. 74: Lygia Clark. *Bichos*, 1959.

Por ocasião da mostra neoconcreta no MAM de São Paulo, em 1961, Hélio Oiticica explica que, após um ano e meio de experiências, chegou à conclusão de que o quadro não satisfaz de forma alguma as necessidades de expressão de seu tempo. A eliminação do quadro é a continuação, de certo modo, da eliminação da figura. Isso porque o quadro é um espaço *a priori* – um retângulo, um suporte para a contemplação de cuja composição decorre necessariamente uma figuração. Assim, dado o quadro, tem-se o suporte para a figuração. Além disso, no quadro, o sentido de espaço está limitado ao retângulo, suporte passivo da expressão, e a pintura é condicionada a esse limite. O espaço era de ficção, pois a pintura não influi na forma do quadro (o artista não toma pintura por sinônimo de quadro). O artista toma como exemplo os quadros recortados de Lygia Clark, quebrando virtualmente a estrutura. “Apesar de usar a forma retangular, o quadro estava rompido, pois as suas formas componentes vinham de fora pra dentro. As placas eram postas sobre o quadro”¹⁶¹.

A organização das estruturas dos relevos de Hélio Oiticica, a partir da organização das superfícies com variações tonais, propiciou o seu desenvolvimento com a cor, transformada em “cor-luz”, que, encontrando o seu próprio tempo, desvelou o seu núcleo. Desse modo, a cor ressalta a forma e afirma o seu corpo autônomo no espaço. De acordo com Ferreira Gullar,

a estrutura só é válida se for considerada como um veículo cromático - [é] o meio pelo qual a cor invade o espaço, posiciona-se dentro e modula-o. Não estamos mais lidando com cores alusivas, nem à cor local e nem à cor simbólica, mas com a cor-estrutural, o significado emocional que emerge a partir da forma em que ele ocorre¹⁶².

Comprometida, inicialmente, com a renovação da pintura e, em seguida, com a transformação do espaço plástico, a concepção de cor de Hélio Oiticica – a que

¹⁶¹ OITICICA, Hélio. **A transformação dialética da pintura**. Por Vera Martins. SDJB, 21-05-1961. In: OITICICA, 2009, p. 24-25.

Hélio Oiticica cita outros artistas que sentiram essa mesma necessidade de destruição do quadro – uma tendência da época –, cada um a sua maneira. Fontana, ao fazer incisões sobre a superfície da tela, cria com a gilete sulcos que destroem essa superfície. Para esse pintor, o quadro nada mais era que um conceito espacial, e o seu gesto refletia, para o nosso artista, o que Ferreira Gullar chamou de “o drama do fim do quadro”. Pollock, usava o retângulo como suporte de sua criação, esticando a tela no chão e caminhando sobre ela, envolvendo-se intimamente, participando do quadro, o que significava que a passividade do suporte não lhe satisfazia. Burri não se limita a criar um espaço ficcional, e sim o penetra, ao costurar o espaço e amontoar objetos sobre a superfície bidimensional. Já os pintores da chamada arte Madi recortavam os lados do retângulo sem, no entanto, atingir a estrutura, pois continuavam a tratar essa forma de que dispunham como suporte para a composição. Isso ocorreu, segundo Hélio Oiticica, porque não descobriram o sentido de tempo como elemento estético. O tempo mecânico ainda intervém como um dos elementos principais da pintura.

¹⁶² GULLAR, 1960 apud RAMÍREZ, 2007, p. 50.

resulta da pesquisa da “estrutura-cor” e da “cor-tempo”: a experiência das “estruturas-cor no espaço e no tempo” – abre, também, um campo de pesquisas que faz emergir “novas ordens”, *Bólides* e *Parangolés*, nas quais ele conquista o seu “estado de invenção”. Continuando as experimentações, que, na busca da cor pura, transformam a superfície cromática em matéria cromática, Hélio Oiticica vislumbra uma “grande ordem da cor”, gerada pela expansão da cor no espaço, no qual dura “corporificada”¹⁶³.

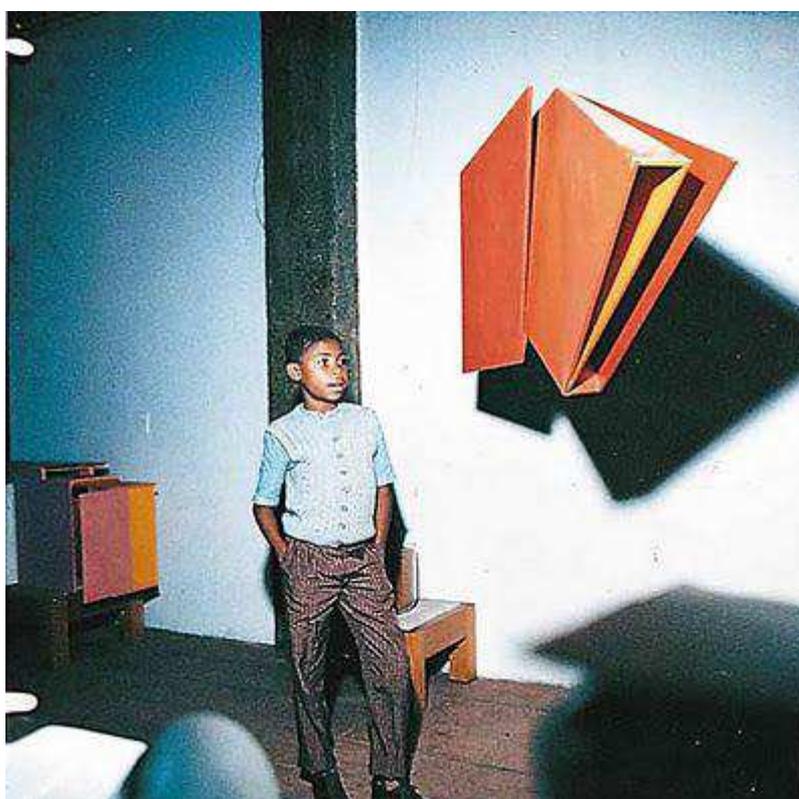


Fig. 75: Criança observando *Relevo espacial vermelho*.

Sendo assim, a sobreposição dos planos nos *Relevos Espaciais* de Oiticica não surge aleatória, e sim calculada para criar uma simetria geométrica nessas esculturas. Para esse fim, parece que Hélio Oiticica utiliza não somente termos matemáticos, mas sua intuição. No final, os complexos esquemas e os instigantes pedaços de madeiras recortados, coloridos e suspensos no ar, podem ser sentidos como um prelúdio para o engajamento do artista na criação de suas obras

¹⁶³ FAVARETTO, op. cit., p. 76-77.

sensoriais, como os *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, produções que o artista definiu como a “antiarte” por excelência.



Fig. 76: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial Amarelo*, 1960.

3.2 NÚCLEOS (1960-63)

Ao final de 1960, Hélio Oiticica chegou a uma síntese de suas experiências com a cor até o momento. Ele se referiu a essa integração da cor como “a grande ordem, a mesma grande ordem dos espaços arquitetônicos. A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural”¹⁶⁴.

Tal noção manifesta-se em sua obra na tendência pela arquiteturalização da cor e pela noção de duração, embasando as experiências de cada de cor individual e sua projeção no espaço envolvente ou ambiente, buscando o que o artista chamou de uma arquitetura da pintura. Tal desdobramento cromático tanto em termos de espaço, quanto de tempo manifestou-se em dois conceitos interrelacionados, cada um correspondendo a uma série específica: “*cor nuclear*”, consubstanciado nos

¹⁶⁴ OITICICA, Hélio. 30 de dezembro de 1960. Doc. nº 0121/60 p. 36

Núcleos e nos Penetráveis, e “totalidade-cor”, que foi a base para os Bóides e os Parangolés.

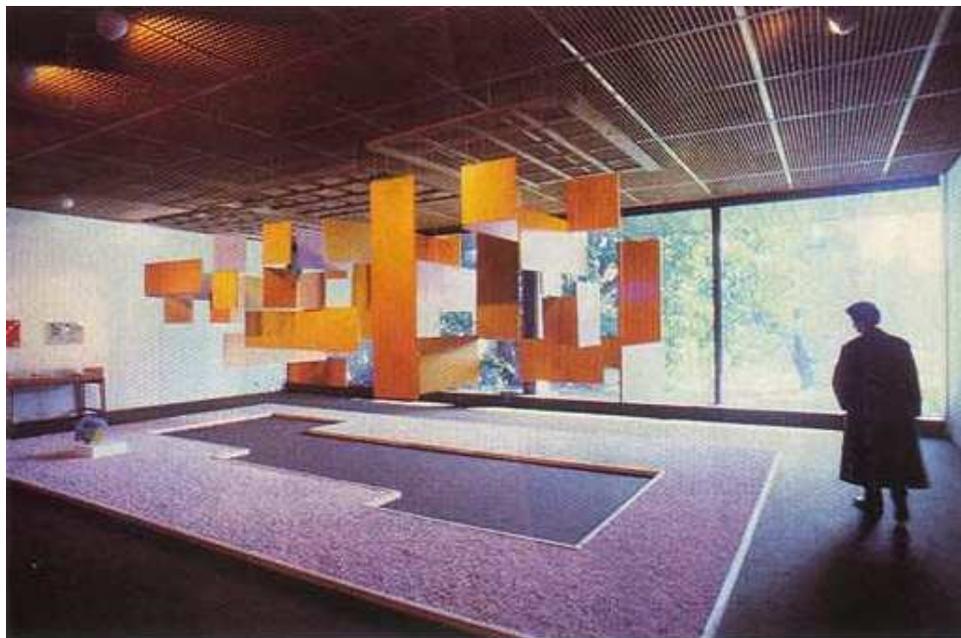


Fig. 77: *Grande Núcleo*, 1960.

A série *Núcleos* (1960-1966) foi a primeira a condensar essa nova ordem cromática. Os *Núcleos* são painéis de madeira quadrados e retangulares, de tamanhos variados, pintados de ambos os lados em cores quentes ou cores-luz (laranja, amarelo e vermelho luminoso), pendurados a um teto ripado arranjados na forma de um labirinto ortogonal, permitindo que o espectador passe por eles e experiencie a cor, diretamente. As placas têm posições marcadas e numeradas, como em uma planta para construção arquitetônica, em diversos níveis que obedecem a ortogonalidade. Hélio Oiticica começou a projetar esses trabalhos em maquetes de pequena escala em papelão, além de um programa de cores, diagramas e anotações, que desencadearam possibilidades para a cor e a sua perfeita integração estrutural no espaço e no tempo.

Para o artista, os *Núcleos*

constituem a consequência da pintura-quadro transformada em pintura no espaço, organizando-se aqui em núcleos, sugerindo mesmo a idéia de uma “pintura nuclear”. Não cabe também aqui a explicação teórico-estética da idéia. Acho, porém, que são uma inovação importantíssima na integração da cor em novo contexto estético que não o “quadro”, para mim ultrapassado, constituindo ainda um “suporte” para o desenvolvimento da cor. É, na verdade, a integração dos elementos cor, tempo, espaço numa nova estrutura¹⁶⁵.

O conceito de construção dos *Núcleos* evoluiu a partir das primeiras experiências do artista com a pintura no espaço – *Bilateral Equali* e os *Relevos Espaciais*, já citados. Embora a estrutura seja um componente importante e complexo dos *Núcleos*, para o artista, a evolução da estrutura dos núcleos foi ditada pela evolução do “suporte, sobre o qual vem diretamente a cor que, portanto, deixa de ser um ‘suporte’”¹⁶⁶.

Hélio Oiticica compreende que a necessidade da transformação e absorção do suporte não nasce de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas de uma aspiração interior irresistível. Isso quer dizer que, para ele, o problema do suporte é complexo e, na verdade, ambíguo, ora existente na ordem dos desenvolvimentos, ora oculto, ora inquietante e, por vezes, inexistente. Na figuração, por exemplo, há certa passividade em relação ao problema, ao passo que da pintura mural para o quadro e deste para o espaço, aparece o problema do espaço-suporte da expressão, elemento intrínseco entre o espaço e a estrutura. Sendo assim, uma arte baseada nas transformações estruturais está sempre em oposição ao estado passivo do suporte. Afirma ainda que há o intermediário entre o sentido de espaço e estrutura e o espectador que recebe a ideia e, além disso, o artista criador precisa dos meios com que se expressa, mas estes terão que ser diretos, quanto mais estrutural e abstrata for a expressão¹⁶⁷.

¹⁶⁵ OITICICA, Hélio. **Projeto Cães de Caça e pintura nuclear**. Depoimento para o MAM-RJ, em novembro de 1961. In: OITICICA, 2009, p. 32.

¹⁶⁶ OITICICA, Hélio. 1960. Doc.0187. p. 29-31CR-PHO.

O processo experimental do artista começou com um documento no qual ele expôs os planos para oito núcleos, seis dos quais foram realizados. Ele ilustrou o seu programa de cor para os projetos dos Núcleos NC 1, NC 3, NC 4, e NC 6 com faixas coloridas pintadas em guache. A documentação dos planejamentos registra a intenção de Hélio Oiticica de fazer a sua própria mistura para cada um dos projetos dos *Núcleos*. O artista então adaptou essas misturas para seus diferentes programas de cor e de interação da luz (PHELAN, p. 86).

¹⁶⁷ OITICICA, Hélio. **Suporte**. 6 de fevereiro de 1962. AAGL, 1986, p.38.

Para o artista,

No 'núcleo' a apreensão [da obra] se dá à medida em que o espectador, ao deslocar-se, absorve a estrutura-cor que se dá em faces tonais crescentes e decrescentes, aos poucos colocadas segundo um deslocamento no espaço ambiental. No 'penetrável', essa estrutura total do 'núcleo' como que gira sobre si mesma, e o desenvolvimento nuclear já assume um caráter de 'bloco desenvolvido' de cor. Dialeticamente porém, ainda se situa no âmbito desse desenvolvimento nuclear de caráter analítico dentro da expressão da obra¹⁶⁸.

Helio Oiticica projetou três tipos de *Núcleos*, que ele classificou com os termos "pequeno" (5,20x3,70x3,70 m), "médio" e "grande" (6,70x9,75 m). Entre 1960 e 1963, ele produziu um pequeno e três médios. Embora tenha concebido a versão "grande" em 1960, ele não a produziu até 1966, quando combinou os três *Núcleos* médios – *NC 3*, *NC 4*, *NC 6* – em um grande ambiente: o *Grande Núcleo* (Fig. 77) ou *Manifestação Ambiental n. 1* (1960-1966)¹⁶⁹. Como ficará evidente mais adiante, esses *Núcleos* não se diferenciavam pelo tamanho, mas pela densidade do agrupamento dos elementos individuais. Nesse grupo, a intensidade de seu arranjo cromático é trazida à tona.

¹⁶⁸ OITICICA, Hélio. 1959. Doc. 0182. CR-PHO.

¹⁶⁹ **Cronologia**. In: RAMÍREZ, op. cit., p. 380.



Fig. 78: Hélio Oiticica. *Núcleo NC1*, 1960.

O primeiro *Núcleo*, *NC 1 Pequeno Núcleo n. 01* (5 peças) (1960) (Fig. 78), ao contrário dos outros, é uma peça independente, que pode ser considerada um protótipo para o resto da série. Além disso, Hélio Oiticica introduziu pela primeira vez um dispositivo que, a partir de então, reapareceu com frequência em sua obra: um espelho. Esses espelhos fornecem uma fonte de luz adicional e permitem ao espectador ver a obra de baixo. Esse dispositivo aumenta a luminosidade da cor e revela os espectadores a si mesmos como participantes ativos no trabalho. Utilizando tanto a luz incidente, quanto a luz refletida, *NC 1* exibe um estudo da interação da luz e da cor que estão presentes em todos os *Núcleos*. Colocado no chão, os efeitos reflexivos do espelho preencheram diversas finalidades. Primeiro, ele permitia que os espectadores vissem a cromática complicada da parte inferior do núcleo em suspensão (caso contrário, não visíveis ao olho); segundo, intensificou a interação da luz nas superfícies dos painéis, e, mais importante, através da autorreflexão, incorporou a presença ativa do espectador-participante na obra.

As complexas e angulares formas de *NC 1* retomam os *Relevos Espaciais*, mas o formato é mais aberto e tridimensional. Os pequenos *Núcleos* já se separam, e a

abertura é mais ampla do que nas peças individuais. As formas de *NC 1* voltam-se sobre si mesmas, criando vários sombreados fortes, espaços recuados, bem como superfícies planas de luz, que expõem as cores ricas, texturas e brilho. A cor agora se desenvolve já em um sentido mais nuclear, persistindo ainda o corte de uma para outra, formando uma linha abstrata. *NC 1* tem superfícies de cores vibrantes tanto no interior, quanto nos recuos e nos planos do exterior¹⁷⁰.

Hélio Oiticica produziu três *Núcleos* médios: *NC 3* (1960-1961), *NC 4* (1960-1962) e *NC 6* (1960-1963). “Cada uma destas obras contém formulações de tintas diferentes e persuade novas interações com a luz através de camadas de cores, textura, pincelada, e revestimento de superfície.” Suas estruturas de suporte são simples painéis retangulares, semelhantes à construção dos painéis da *Série Branca*, exceto pelo fato de serem dupla face. A organização estrutural dos *Núcleos* se mantém complexa, com os painéis individuais organizados como um labirinto através do qual o espectador pode andar.

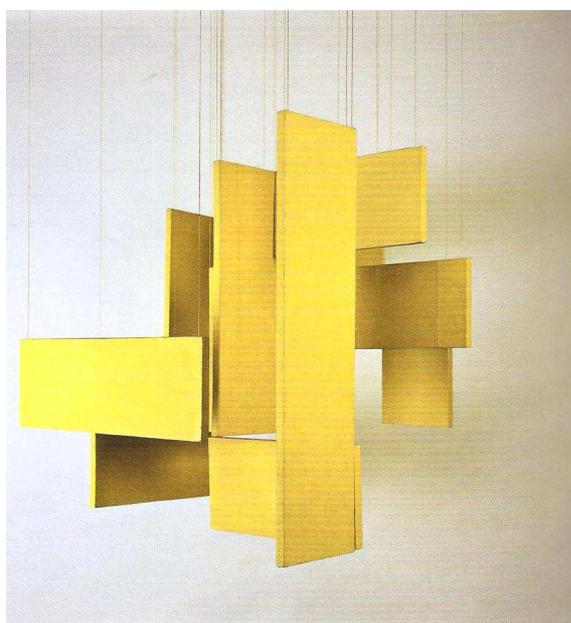


Fig. 79: Hélio Oiticica. *NC2 Pequeno núcleo N.2*, (inacabado), 1960.

¹⁷⁰ As superfícies de *NC 1* exibem um sistema de mistura de cores e camadas em que a tonalidade do substrato influencia a cor final. O seu revestimento feito com emulsão de acetato de polivinila é usado para produzir uma variedade de texturas e brilho. Aparecem ainda outras texturas, variando a aplicação das técnicas de tinta: pintura lisa, fina, sem marcas de pincel, pinceladas direcionais, pinceladas empastadas e pinceladas muito empastadas, algumas das quais são postas diretamente (PHELAN, p. 88).

De uma forma que lembra o jogo de espaços negativos e positivos da série *Metaesquemas*, as aberturas entre os painéis ortogonais assumem tanta importância, quanto o jogo compositivo de planos geométricos que os estrutura, formando um ritmo que potencializa a cor.¹⁷¹ Isso é particularmente evidente no *NC 3* (o primeiro dos *Núcleos* médios, composto por 12 painéis), no qual as três camadas de painéis ortogonais e seus correspondentes espaços vazios não se cruzam quando projetados sobre uma superfície plana¹⁷². Hélio Oiticica considera esse trabalho um grande avanço em seu desenvolvimento, cuja importância justifica-se pelo fato de que, nesse caso, o espaço tornou-se completamente incorporado como signo¹⁷³.

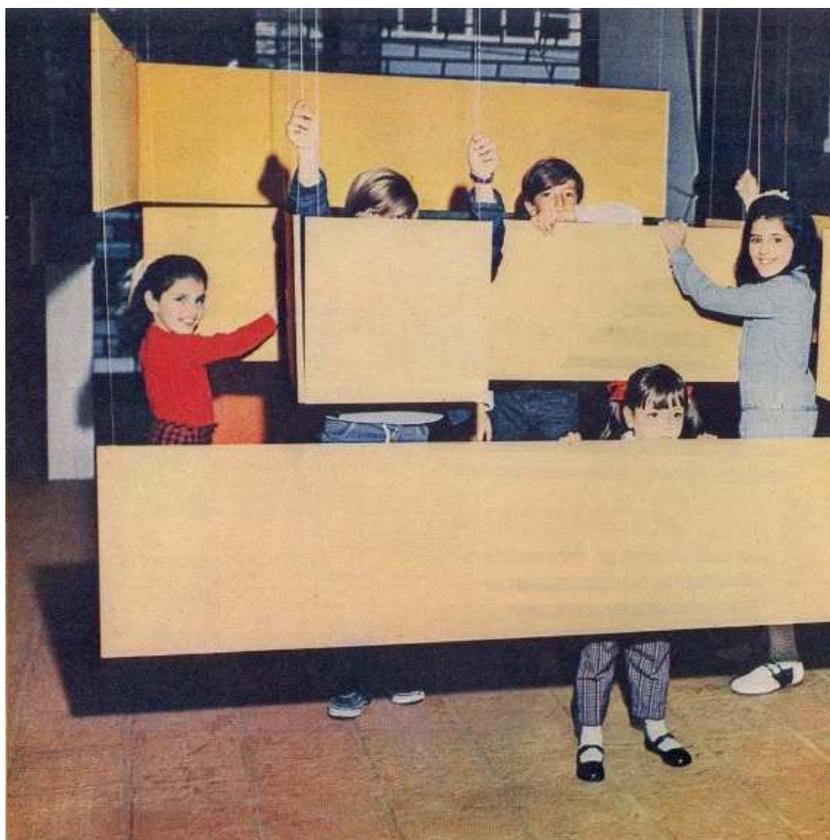


Fig. 80: Hélio Oiticica. *NC 3*, 1960-61.

¹⁷¹ Hélio Oiticica considera duas direções paralelas que se completam na obra: uma de sentido arquitetônico e outra de sentido musical nas suas relações. O primeiro aparece mais acentuado nas maquetes e nas grandes pinturas, e o segundo nos *Equali* e nos *Núcleos*. “A relação predominante aqui é a musical, não porque as peças criem eurrítmia, semelhante à música ou que possuam relações dessa mesma espécie com ela, como também a musicalidade não é emprestada à obra, e sim nasce da sua essência. Na verdade está muito próximo da essência da música” (AAGL, 1986, p. 48).

¹⁷² OITICICA, Hélio. 1960. Doc. 0187 p. 29-31CR-PHO.

¹⁷³ Ibid.

A pintura sobre essas superfícies dos painéis (uma emulsão de óleo de caseína) é aplicada com pinceladas verticais. As marcas de pincel criam estrias na camada superior de pintura, que permitem que a cor da demão anterior seja transmitida para a superfície. O revestimento de resina (acetato de polivinila) dá à superfície um brilho, ainda que seja levemente perturbado por alguma substância inerte (areia fina ou serragem) misturada no revestimento, o que acrescenta à textura uma ligeira refração de luz¹⁷⁴.

Nos *Núcleos*, Hélio Oiticica foi capaz de elaborar a dimensão arquitetônica da cor que esteve presente desde as suas propostas iniciais. No entanto, a noção de arquitetura agora se modifica, pois a estrutura dos *Núcleos* está estreitamente relacionada com a construção de um labirinto espacial, através do qual o espectador pode andar. Tal cenário, “corporificado” de cor, portanto, serve para “construir” e “delimitar” múltiplos caminhos para a interação do espectador. Além disso, os painéis ortogonais se unem em ângulos de 90 graus, que se deslocam de acordo com o impacto do ar e da luz. A instabilidade produzida por esse jogo sutil de fatores ambientais, por sua vez, confere um aspecto dinâmico ao espaço global, provocando a participação do espectador.

¹⁷⁴ PHELAN, op. cit., p. 89.

Todos os painéis de *NC 3* têm uma camada muito grossa de preparação branca e, pelo menos, duas camadas de tinta. O esquema de cores de amarelo e duas diferentes misturas de vermelho segue as diretrizes do documento de planejamento. Os painéis quadrados têm um lado claro e um mais sombrio, embora a diferença de cor seja apenas detectável no painel 5. As bordas do *NC 3* não servem como veículos para a pontuação de cor, como em *NC 1* e os *Relevos Espaciais* vermelhos. Oiticica escreveu que “esta divisão abstrata [linha] entre uma cor e outra é abolida”, indicando que a cor das bordas ficou intencionalmente imperceptível (banal) nos *Núcleos* posteriores. Em vez disso, as bordas contam com iluminação para destacar e transformá-las em linhas de cor.

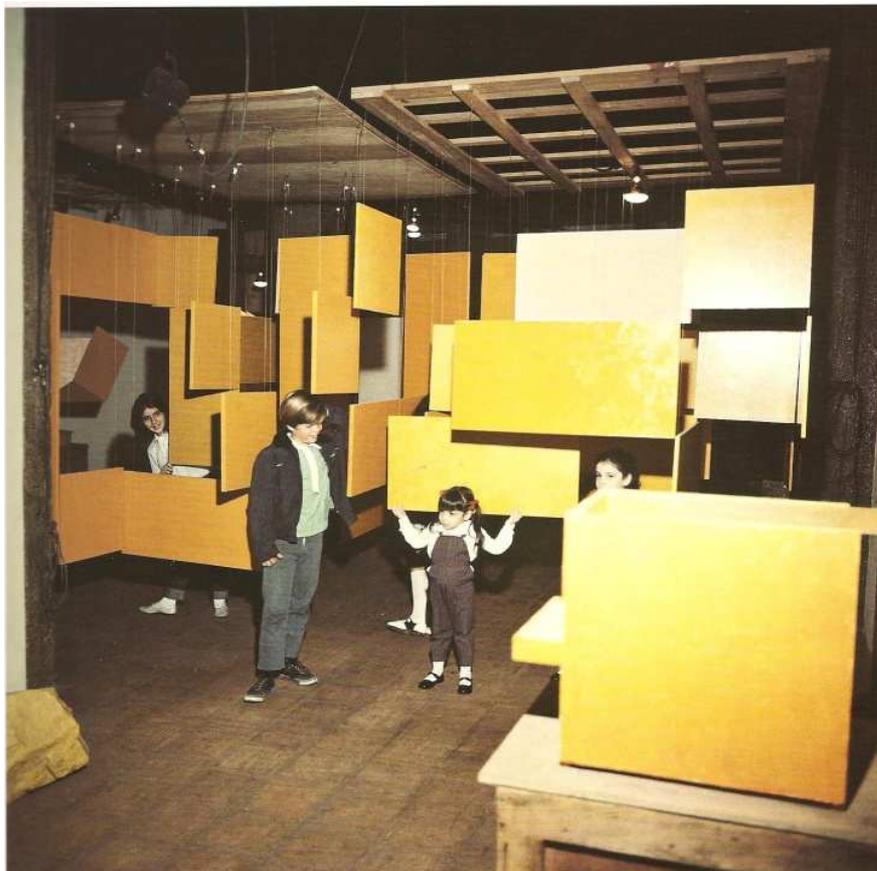


Fig. 81: NC3, NC4, Núcleo Médio N.1, N.2 em *Manifestação Ambiental N.1*, Galeria G4, Rio de Janeiro, 1966.

No *Grande Núcleo* (Fig. 82-83), Helio Oiticica configura um núcleo cromático – corporificado em *NC 4* – composto de painéis ascendentes em tons de violeta, que vão do leve ao mais intenso, a partir dos quais emerge uma gama incrivelmente rica, mas sutil, de amarelos luminosos. Como elas se expandem em direção às margens esquerda e direita da peça, composta por *NC 6* e *NC 3*, respectivamente, os amarelos crescem em matizes progressivamente mais densos e escuros¹⁷⁵.

Em todas as instalações dos *Núcleos*, os painéis com as cores mais claras são encontrados próximos ao centro na disposição da planta. Em *NC 3*, o sistema de dispersão de cor se move em um padrão regular de claro para escuro, de fora para o

¹⁷⁵ RAMÍREZ, op. cit., p. 55.

A tinta brilhante de resina em *NC 4* é densamente aplicada e pouco se sobrepõe nas bordas dos painéis. A pincelada é aberta e circular, muitas vezes revelando a penúltima camada de tinta. A experiência de Oiticica com a adição de resinas na tinta permite fazer com que os pigmentos mais transparentes e exuberantes melhorem a transmissão da cor do substrato até a superfície. A cor parece irradiar de dentro da pintura. Os redemoinhos de empasto criam um padrão deslumbrante sob a superfície lisa de verniz brilhante. *Penetrável PN 1* (1961) tem padrões de pinceladas e tinta translúcida semelhante ao *NC 4*. *PN 1* data do mesmo ano e poderia ter sido pintado próximo ao mesmo tempo que *NC 4* (PHELAN, p. 91).

interior do perímetro. *NC 4* é ligeiramente menos regular nessa progressão. Alguns painéis um pouco mais escuros são intercalados com os mais claros, permitindo que a cor seja transmitida a partir da superfície de um painel para outro, permitindo o aumento da reverberação da luz refletida entre eles.



Fig. 82: Hélio Oiticica. *Grande Núcleo (Vista do NC 6 para o NC 3)*, 1960 .



Fig. 83: Hélio Oiticica. *Grande Núcleo* composto por: *NC 3*, *NC 4* e *NC 6*, 1960. 670x975 cm.

Através desse amplo desdobramento da cor, Hélio Oiticica perseguiu certas direções, como se fossem pontos de fuga da cor em relação a si própria, bem como o seu próprio método aplicativo, consistindo de uma intensidade crescente ou decrescente, um movimento de vai-e-vem. Além disso, o artista produziu efeitos de textura com a aplicação de várias camadas de cor e brilho, o que aumentou a luminosidade da superfície, permitindo o salto da luz no espaço¹⁷⁶. O objetivo de Hélio Oiticica foi, então, “mover virtualmente a cor, em sua própria estrutura”. Ele amplia a experiência temporal dos *Relevos Espaciais*, proporcionando, em vez de um objeto em torno do qual o espectador pudesse se mover, um caminho cromático que permitiria ao espectador mover-se dentro e através da experiência espacial da cor. Desse ponto de vista, enquanto *Relevos Espaciais* representam a corporificação material da cor, *Núcleos* promulgam um salto completo para uma “vivência” luminosa no espaço. Como uma explosão completa de experiência vivida, a cor não era algo para ver ou experimentar através do movimento, mas a luz que é refletida nos painéis cromáticos, fisicamente impactando o espectador-participante, que agora toma o lugar central nas experiências cromáticas de Oiticica.

A série *Núcleos* representa uma experiência com formulação de tintas manipuladas, novas técnicas de aplicação e novos programas de tratamento da superfície. As obras dessa série são experiências de Oiticica com a “cor-luz”, cujo layout complexo e estrutural oferece uma oportunidade para orquestrar a interação da cor com a luz refletida, transmitida e refratada.

Essa pesquisa da “estrutura-cor” se desenrola no que Hélio Oiticica intitula de “desenvolvimento nuclear da cor”. Este, diz Oiticica,

¹⁷⁶ *NC 6* tem 16 painéis. O seu plano de cor inclui seis cores: verde limão, três tons de amarelo e dois tons de laranja. Pequenas áreas de perda do *NC 6* exibem uma estrutura de camadas semelhante a *NC 3*: uma camada de preparação branca, pelo menos duas camadas de tinta e uma camada de verniz. O foco do artista parece ter sido centrado na criação de uma superfície de reflexão e refração da luz. A tinta foi aplicada com um pincel carregado – pinceladas transversais para dar à superfície uma textura uniformemente áspera, que refrata a luz incidente. A camada de verniz não substitui a textura dessa superfície, torna-a altamente texturizada com maior capacidade de refletir a luz. Obs: Hélio Oiticica pode ter usado o verde-limão nessa obra talvez porque seja uma cor análoga (vizinhas no círculo de cores) ao amarelo, isto é, há nelas a mesma cor básica – amarelo (PHELAN, p. 91). *NC 6* é o único *Núcleo* que tem painéis verticais que se estendem por várias alturas de suspensão, designadas como alta, média e baixa. As alturas para pendurar são prescritas com aumento de 0,45 metros, a largura de todos os painéis. Os painéis “baixos” são para serem pendurados a uma altura de 0,45 metros, os “médios” a 0,90 metros e “o alto” a 1,35 metros (PHELAN, p. 92-94).

pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até o outro, sem pulos, a passagem de um tom para o outro se dá de uma maneira muito sutil e em nuances. (...) O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de “amenizar” os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor em sua estrutura mesma. (...) O desenvolvimento nuclear, antes de ser “dinamização da cor”, é a sua duração no espaço e no tempo

¹⁷⁷.

O que parece interessar ao artista, a partir dos núcleos, é a própria vivência cíclica da cor. O espectador circula na arquitetura labiríntica, gira a sua volta, penetra no seu campo de ação, pois a visão estática da obra, de um só ponto, não a revelará em sua totalidade. Ele pode movimentar as placas e modificar sua posição, proporcionando-lhe uma visão da cor no sentido completo: “físico, psíquico e espiritual; se desenrola como um complexo fio (desenvolvimento nuclear da cor), cheio de virtualidades”¹⁷⁸.

A possibilidade de penetrar e caminhar por dentro das estruturas labirínticas é proposta pelo artista pela maneira como ele a projetou. “Elas tinham um teto, e o teto delas tinha marcado onde pendurar a placa, todo numerado, como se fosse uma planta”¹⁷⁹. O que são os labirintos de Hélio? “São âmbitos que ele constrói, nos quais encontra um habitat natural às suas invenções particulares”¹⁸⁰.

Do campo de ação dos *Núcleos* o espectador passa, nos *Penetráveis*, a ter uma integração completa com a “estrutura-cor”, pois o observador é colocado no centro da obra, e a visão que no *Núcleo* se dava como cíclica, no *Penetrável* se dá como esférica ou global, pois a cor se desenvolve em todos os planos (chão, teto e “paredes”), e o espectador-participante torna-se descobridor da obra. Ele é instigado a entrar na estrutura-cor, mover suas partes e se irradiar de cor por todos os lados.

¹⁷⁷ OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. In: AAGL, p. 52.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ OITICICA, Hélio. **A última entrevista**. Por Jorge Guinle Filho. Interview, abril de 1980. In: OITICICA, 2009, p.267.

¹⁸⁰ CAMPOS, 1987 apud JACQUES, 2003, p.83.

3.3 PENETRÁVEIS (1960)

A série *Penetráveis* é composta de obras criadas por Hélio Oiticica a partir de 1960. Tratam-se de espaços em forma de labirinto nos quais o espectador é convidado a entrar e vivenciar experiências sensoriais. São construídos de madeira e pintados com cores-luz ou de outros tipos de materiais diversos. Abordaremos aqui somente os principais, que consideramos pertencer à grande ordem da cor: *Penetrável PN1* (1960), *Projeto Cães de Caça* (1961) e *Invenção da cor* (1977): *Penetrável "Magic Square" "De Luxe" N.5*, 1978.

Até então, no decorrer deste estudo sobre os trabalhos de Hélio Oiticica envolvendo a grande ordem da cor, percebe-se que a sua pesquisa é predominantemente visual e permanece no âmbito da percepção, não desenvolvendo ainda, como vimos, até os *Núcleos*, a sensorialidade. No *Penetrável*,

decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente ele é colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como visão global ou esférica, pois que a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto¹⁸¹.

Então, nessa grande ordem, o ponto culminante do conceito de *Núcleo* é o *Penetrável* (1960).

¹⁸¹ OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. In: *AAGL*, p. 52.

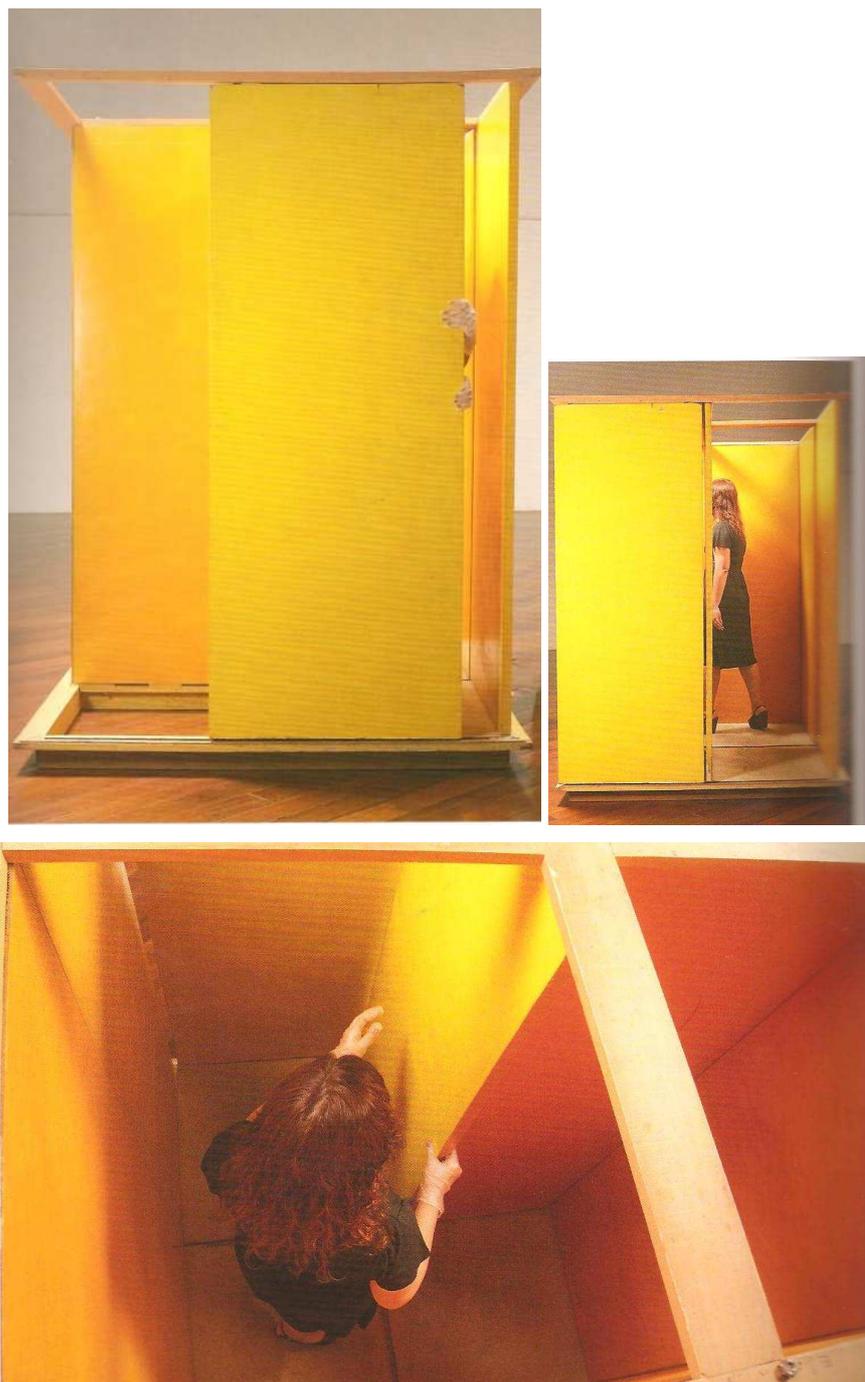


Fig. 84: Hélio Oiticica. *Penetrável PN1*, 1960 (três vistas).

O primeiro *Penetrável*, *PN1* (1960) (Fig. 84), produzido pelo artista, corresponde à investigação de formas não-contemplativas, ou seja, exigem um interlocutor mais ativo. Inicialmente, *Penetrável* traduz a vontade de ampliação da pintura para o espaço. É uma estrutura fixa a ser desvendada pela incursão do indivíduo. Sem essa vivência temporal do público dentro do *Penetrável*, este seria tão “gratuito” ou “morto” quanto uma escultura convencional ou um monumento construído no espaço

público. Trata-se de transformar o espectador em participante, no momento em que ele entra e sai nesses trabalhos, penetrando e vivendo a cor. Entra-se na estrutura, na construção, como se entrasse em uma casa e, apesar da vibração das cores no interior estreito, sente-se a calma da fruição permitida. Mover as paredes é interferir na disposição da estrutura e dos espaços, percursos de cores. Sentem-se, então, as cores, a vibração, a ansiedade, as mil passagens, citações de teóricos e críticos, os escritos do artista, induzindo a conferir sensações de terceiros ao mesmo tempo em que se percebem as suas próprias¹⁸².

Hélio Oiticica atribui ao *Bicho*, de Lygia Clark, o patamar conceitual imprescindível para formular seu *Penetrável*, afirmando que as pesquisas em curso eram tributárias da possibilidade aberta com aquelas placas articuladas por dobradiças, que davam ao conjunto uma configuração sempre mutante pela ação participativa do público. Embora o *Penetrável* não seja transformável como o são as *Capas* ou os *Bichos* de Lygia Clark, mas sim o lugar de um percurso – onde não só o lado visual importa, mas também o tátil, o corporal, mais que aos sentidos –, a estrutura da obra é dirigida para a criação de vivências subjetivas da cor.

Ao contrário do labirinto de painéis pendurados representados pelos *Grandes Núcleos*, o *Penetrável* – nessa fase inicial da sua obra – consiste de uma cabine labiríntica fechada, corporificada em painéis cromáticos unidos entre si, texturas e ângulos deslocados. A cor aqui é abordada como uma “totalidade expressiva” que envolve e proporciona abrigo para o espectador. O termo penetrável, introduzido por Hélio Oiticica em 1960, com seu *PN1*, está relacionado à possibilidade de propor ambientes que podem ser atravessados pelo espectador.

¹⁸² Visita à galeria Nara Roesler, em São Paulo, 2006, por ocasião da exposição Hélio Oiticica: *Penetrável*. Estava exposto, entre outras obras, o *Penetrável PN1* logo na entrada da galeria e, por isso, já instigava a participação à primeira vista, o que, felizmente, foi possível. A princípio, uma mistura de curiosidade e surpresa, uma noção real, palpável – podia-se entrar tocar, mover, fruir. O que tantas vezes fora visto em fotografias e impossibilitada a experiência em outros momentos, nessa exposição mostrou-se como uma feliz realização. Outras pessoas à espera na fila apressam a saída. Um turbilhão de pensamentos buscam as leituras dos escritos de Hélio Oiticica (anotações, explicações e conceituações) acerca da estrutura-cor, do espaço, do tempo e do sentido de construtividade; a obra como um espaço de vivência da cor: o encontro com o artista e com a obra na medida em que o espectador interage dentro dela experimentando o que foi programado (conceitos, projetos, cores, espaço, temporalidade/duração, vivência).

Quando realiza o *Penetrável PN1*, a estrutura de cor que convida o espectador a entrar em seu interior e através dele, Hélio Oiticica chegara muito precisamente a um resumo de suas realizações anteriores, produzidas entre 1955 e 1959, que podem ser consideradas como estruturas proto-ambientais, que notadamente marcava um preâmbulo para a invenção do *Penetrável*.

Se nos *Relevos Espaciais*, o espectador podia caminhar em torno da forma livre e suspensa no espaço, marcando assim a passagem da cor da superfície do quadro para o espaço, no *Penetrável* ele é estimulado a entrar de corpo inteiro no interior da obra, a explorar outras possibilidades de vivência da cor e do espaço. O espectador, agora tornado participante, pode atuar na cabine modulada de painéis de madeira pintados em tonalidades altas e saturadas de amarelos e laranjas, deslocando as placas de cor em sentido ortogonal e sentindo-as vibrar umas contra as outras no seu interior, permanecendo livre para agir distante do olhar externo, permanecendo meio enclausurado. Fechado na cabine, quase sem campo perspectivo, ele vive experiências de “banhos” de cor, interrompido apenas nas arestas de planos adjacentes, onde fios da luz vinda do espaço exterior abrem frestas ou intervalos entre os painéis monocromáticos para resgatá-lo do abismo cromático da cabine. Os painéis deslizantes ampliam as condições para o deslocamento total da visão. Ou seja, a visão já não é só dinâmica, mas concentra-se em um “sistema total” que depende do movimento do espectador-participante e a conseqüente dissolução da estrutura-cor no espaço-tempo real.



Fig. 85: Hélio Oiticica. *Penetrável PN1*, 1960 (ao fundo, *Pequeno Núcleo n. 1*).

Nos *Penetráveis*, Hélio Oiticica sentiu que “a sensação de envolvimento do espectador atinge o seu ápice e sua justificação”. Ao desvendar os seus cômodos moventes pelo deslocamento das paredes da cabine, todos os recantos de *Penetráveis* é valorizado, inclusive o que é pisado pelo espectador, que se torna “o descobridor da obra”, descobrindo-a parte por parte. A mobilidade das placas de cor nesse caso é, então, mais complexa do que no núcleo móvel.



Fig. 86: Hélio Oiticica. Maquete para o *Projeto Cães de Caça*, 1961.

As realizações dos *Núcleos* concomitantes e somados à criação do *PN1* conduzem Hélio Oiticica, em 1961, à maquete do seu *Projeto Cães de Caça* (1961) (Fig. 86), um conjunto de cinco penetráveis (modelos de labirintos com portas móveis) em escala monumental como forma de grande jardim (1,06x1,60 m), vislumbrado para espaço público. O *Projeto Cães de Caça*, além de nova descoberta espacial, representou a síntese de algumas novidades do Neoconcretismo, ao incluir trabalhos de outros artistas, como o *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, e o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim. Hélio Oiticica concebe essa integração de elementos, no caso do *Poema Enterrado*, como se fosse uma necessidade de fundar um lugar arquitetônico para a palavra, levado a um extremo de solução, sendo, ao mesmo tempo, como que o enterro da poesia tradicional e o plantar de um novo tipo de expressão, inesperada, pura e nobre, pelo seu caráter temporal e altamente expressivo.

Já o *Teatro Integral*, o artista compreende-o como uma fusão de elementos do teatro e do cinema, entre participação e mecanicidade, ambas tornadas expressivas e estéticas numa linguagem autêntica. Para o artista, é uma concepção cheia de

possibilidades e rica de ideias, pois a imaginação encontra aqui um campo virgem para se expandir, característica de toda e verdadeira inovação num setor qualquer de expressão.

A grande maquete do *Projeto Cães de Caça* foi apresentada como a novidade da exposição neoconcreta de 1961. Segundo o artista,

um jardim, com o sentido inteiramente diverso do habitual, pelo fato de incluir inteiramente obras com sentido estético e por certo “caráter mágico” que existe em sua estrutura. Aqui, a intenção é totalmente desligada de qualquer preocupação com a natureza e consiste em procurar elevar o espectador a uma participação estética integral. A cor é um dos elementos mais importantes, predominando tons amarelo e branco na parte exterior, e, na parte interior, de outros tons, mas sempre luminosos. Ao se entrar por qualquer uma das três entradas, os tons exteriores de amarelo e branco serão mais suaves, intensificando-se na medida em que se chega ao centro do grande labirinto, sendo mais intenso ainda no interior das maquetes, principalmente nas minhas, em que a cor atua como elemento fundamental. O indivíduo aqui se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estética, como se fosse algo mágico, capaz de levá-lo a outro plano que não o do cotidiano. Cada uma dessas sete obras componentes do projeto só pode ser penetrada por uma pessoa de cada vez enquanto que o labirinto pode conter muitas pessoas em seu liame. É esse caráter de penetração individual e o próprio sentido intrínseco das obras que justifica a relação entre esses meus *Penetráveis* e o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar e o *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim. Esse projeto não possui os sentidos acessórios de monumento ou templo, sendo destinado unicamente à participação e à contemplação estética. (...) O labirinto, que constitui o liame entre as obras pode conter muita gente em seu perímetro, mas as outras obras componentes do projeto, não. É esse caráter de “penetração individual” e o próprio sentido intrínseco das obras que justifica a relação entre elas¹⁸³.

¹⁸³ OITICICA, Hélio. **A exposição neoconcreta** [sem crédito] JB, 21-04-1961. In: OITICICA, 2009, p. 14-17.

O projeto é previsto para ser todo em construções e sem nenhuma vegetação. O único elemento da natureza previsto é a areia. O material previsto para a construção é o concreto e alvenaria. O piso das três entradas prevê o uso de mármore, para criar uma ligação entre a parte construída e a areia.

Funcionamento do *Poema*: para ser possível a penetração, levanta-se a um alçapão, desce-se um pequeno lance de escada (dois metros de altura), abre-se logo após uma porta de correr, penetra-se então na sala, um grande cubo de dois metros de aresta todo preto, com teto, paredes, chão. No seu centro está um cubo vermelho, do qual, tirando-se a tampa, revela-se um outro cubo verde; levantado-se este, revela-se outro cubo menor, branco; tirando-se o branco, está a palavra.

Funcionamento do *Teatro*: entra-se em uma arquitetura cúbica e ao centro está uma cadeira fixada ao chão e rodante sobre um eixo central. O espectador, pois, pode rodar 180° para apreciar o que se passa a sua volta. À volta, num painel de vidro, passa-se a “cena”, que seria constituída de dispositivos eletrônicos e “peças” (poderiam ser escritas várias por autores diferentes), em que não só a palavra, como a luz, a cor, o som e mesmo os aromas constituiriam os seus elementos fundamentais. A cena começa após ter sido acionada pelo próprio espectador. Os *Penetráveis* do projeto são estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe as estruturas. Nos dois primeiros, a concepção é um verdadeiro labirinto, onde espaços, vazamentos e placas de cor se sucedem uma após outra, até chegar a um centro, que é o ápice do labirinto. Ao voltar, o espectador vê faces que talvez não tenha visto ao entrar, pois está fazendo um movimento inverso. Seria como se fossem grandes afrescos, de várias faces, onde também a cor do chão é elemento componente. O espectador, pois, literalmente, penetra na obra, desenvolvendo-se numa vivência da mesma. Não possuem teto. Já os outros três *Penetráveis* são menos “labirintos” e mais “caixas”, providas de placas rodantes (rodam num eixo central). O espectador empurra e roda essas placas de cor à medida que penetra nas “caixas”, sendo, portanto, em relação aos primeiros labirintos, estruturas mais móveis.

Nesses modelos em escala, Hélio Oiticica focou na criação de ambientes propícios para a percepção completa da cor como um fenômeno de energia pulsante a ser vivenciado no momento. Para conseguir isso, ele pintou não só as paredes dessas estruturas em tons vivos de laranja, amarelo e branco, mas também o chão, criando uma “estrutura polimorfa dos painéis”. Mais uma vez, o espectador-participante assume um papel ativo nessas obras, porque ele precisa interagir com a estrutura, a fim de “enfrentar as cores, sentir o reflexo das cores, pisar as cores, viver as cores”¹⁸⁴.

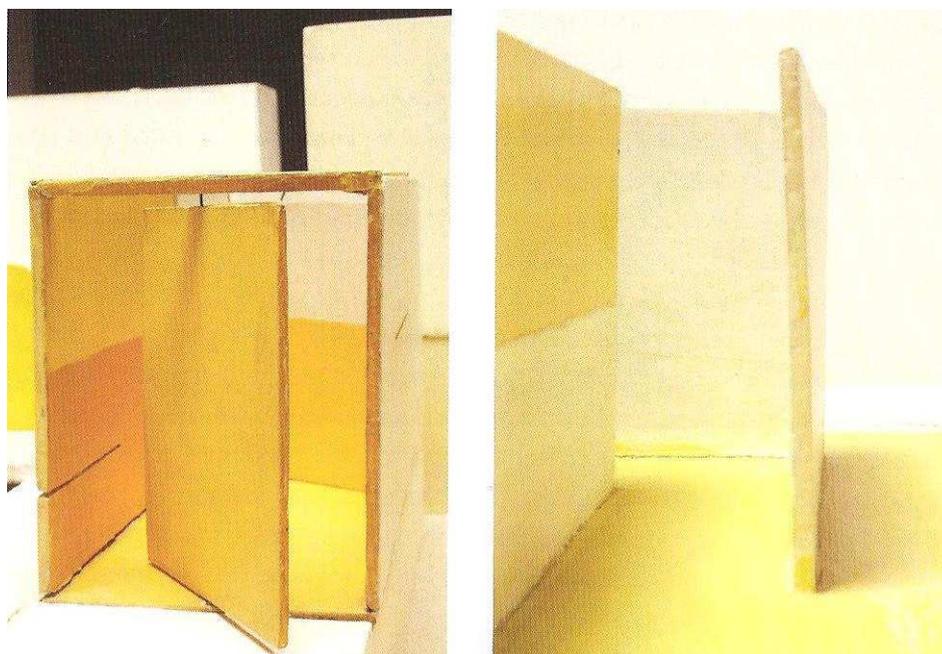


Fig. 87: Detalhe da porta corrediça do Projeto Cães de Caça, 1961.

Ao permitir que alguns desses painéis deslizem, Hélio Oiticica expandiu as possibilidades espaciais e temporais da cor. Como no caso dos *Relevos Espaciais* e dos *Núcleos*, a estrutura do *Penetrável* “só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente”¹⁸⁵.

(OITICICA, Hélio. **Projeto Cães de Caça e pintura nuclear**. Depoimento para o MAM-RJ. Nov.-1961. In: OITICICA, 2009, p. 29).

¹⁸⁴ PEDROSA, 1961 apud JUSTINO, 1998, p. 30.

¹⁸⁵ OITICICA, Hélio. 1961. **Sobre o Projeto Cães de caça**. In: AAGL, 1986, p.35-36.

É preciso ressaltar que a experiência da cor que o participante experimenta vai além da travessia física: é também psíquica, virtual, espiritual, sensorial e permite um passeio entre o real e o imaginário, dando origem a um novo campo de ação. Já está presente nesse *Penetrável* um ambiente no qual o espaço, ampliando-se, envolve o participante e o penetra, da mesma forma que o participante atua sobre ele. É a ponte para a transcendência, pois

abre campo para uma região completamente inexplorada da arte e da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato¹⁸⁶.

Nessa nova condição conquistada da cor, seria previsível que Hélio Oiticica desse ao *Penetrável*, sua recém-descoberta, uma sequência formal ou serial. No entanto, e logo aí, “faz uma espécie de precioso e desconcertante entrave que, por vezes, escapa aos que estudam sua obra: a dinâmica e mobilidade conceitual de descoberta anti-retiniana”, que lhe possibilitará, logo a seguir, a criação de *Bólides* e *Parangolés* como variantes poderosas da ideia da “cor sem perspectiva”, incluindo aí a participação do espectador, numa espécie de vai-vem conceitual – criações que davam lugar ao surgimento de outras e mantendo assim a sua ideia de obra como “work in progress”¹⁸⁷.

¹⁸⁶ OITICICA. **A transição da cor do quadro par ao espaço e o sentido de construtividade**. In: AAGL, p. 53.

¹⁸⁷ FIGUEIREDO, Luciano. et. al. **Hélio Oiticica: Penetráveis**. 2008, p. 2 (Catálogo de exposição).



Fig. 88-90: Hélio Oiticica. *Penetrável Filtro "Para Vergara"*, New York, 1972 (três vistas).

A chegada de Oiticica ao *Penetrável* (ex. Fig. 88-90) o afasta, sem retorno, da estética concreta, mas não o aparta do construtivo e da disciplina. Da vivência da cor, passando pela cor-luz e pela cor-temporal, experimentando através do contato físico com as placas soltas e móveis no espaço,

o participante caminha sobre a areia, sente pigmentos, entrelaça linguagens, busca o escondido e propõe alternativas, isto é, inventa. O artista tem menos a ensinar e mais um clima a estabelecer. Começa então um trabalho de apropriações, tanto da parte do artista quanto do espectador¹⁸⁸.

¹⁸⁸ JUSTINO, 1998, p. 32.

3.4 *INVENÇÃO DA COR* (1977): PENETRÁVEL “MAGIC SQUARE” “DE LUXE” Nº5, 1978

Na tentativa de acompanhar sistematicamente o desenrolar da cor como uma entidade autônoma na obra de Hélio Oiticica, assim como nas séries iniciais já citadas, faz sentido apresentarmos esta série final, *Invenção da cor. Topológica Ready-mades*, na qual, “depois de um silêncio de vários anos, a cor emerge como um tema dominante”¹⁸⁹.

A despeito de uma possível compreensão dessa volta ao uso da cor como um processo de retomada, o artista é enfático ao justificar sua negação:

(...) de repente eu cheguei a conclusão de que tudo o que eu fiz antes era um prólogo para o que está aparecendo agora. As coisas escritas, todas são uma espécie de amadurecimento e são importantíssimas. (...) Agora o problema da cor. Senti a necessidade de usar a cor e isso é a descoberta da cor, e não tem nada de com uma volta à cor (...). Eu sei de certas referências: por exemplo, sei da descoberta da cor, da descoberta do espaço urbano, que são coisas totalmente novas, e que tudo o que veio antes, era um prólogo, era um prelúdio. (...) você só retoma aquilo que perdeu. Pois se até os locais aonde você volta nunca são retomados – você descobre tudo de novo, a cada dia, como se fosse o primeiro¹⁹⁰.

A *Invenção da cor*, para o artista não guarda relação com a pintura. “É uma utilização totalmente nova da cor, não é a utilização dos escultores nem dos arquitetos. Ela tem elementos de todas essas coisas, mas a cor vive independentemente”¹⁹¹. Essa posição é fundamentada dentro do costumeiro rigor teórico e crítico com que conceitua seu processo criativo:

¹⁸⁹ RAMÍREZ, 2007, p. 20.

¹⁹⁰ OITICICA, Hélio. **Fala, Hélio**. Por Lygia Pape, Revista de Cultura Vozes, julho de 1978. In: OITICICA, 2009, p. 99.

¹⁹¹ OITICICA, Hélio. **Um mito vadio**. Por Jary Cardoso, Jornal Folha de São Paulo, 05-11-1978. In: OITICICA, 2009, p. 205.

(...) a invenção é aquilo que está imune à diluição. A invenção propõe uma nova invenção, ela é a condição do que o Nietzsche chamava de “o Artista Trágico”. A invenção ela gera invenção. O Artista Trágico de uma consequência que ele chega, ele gera outra consequência, acima daquela e diferente daquela, ele nunca volta atrás para repensar uma consequência. Quer dizer, a invenção é a consequência do Artista Trágico nietzschiano, isso é muito importante¹⁹².

De 1977 a 1979, Hélio Oiticica prepara os “Magic Squares”¹⁹³, série de projetos nos quais pontua novamente a importância da cor e da luz, duas questões centrais em seus textos do início dos anos 60, quando a pintura se expande para os *Núcleos*. “Magic Square n. 5”, obra de Hélio Oiticica instalada no Museu do Açu¹⁹⁴, no Rio de Janeiro (Fig. 91), sintetiza a pesquisa com a cor e com o comportamento que o artista empreendeu desde o início dos anos 60.

Para Paula Braga,

entrar na “Magic Square no. 5” é como ir a uma praça de uma época futura. Envolta pela Floresta da Tijuca, que circunda o Museu do Açu, a obra tem ares de ruína. O acrílico azul transparente que cobre parte da construção, no entanto, aponta para uma tecnologia de um tempo futuro, embaralhando a noção de tempo cronológico. Esse labirinto perdido na floresta é também cenário de um jogo, espaço para o viver criativo, pois nessa obra é possível andar dentro da cor. Ou sentar, dançar, correr, respirar. Enfim, ser dentro da cor, intransitivamente. Como disse o artista, “o próprio dia-a-dia, para mim, é a construção de uma obra, o dia completo é a obra. Como também não existe mais o movimento de vanguarda: cada dia, o dia-a-dia, é a vanguarda, entende?” [...] No “Magic Square no. 5”, cada parede parece ser uma versão gigantesca dos pequenos quadrados da série “Invenções”¹⁹⁵.

¹⁹² OITICICA, Hélio. **HO**. Por Ivan Cardoso. Depoimento especial para o filme *HO*, em jan. de 1979. In: OITICICA, 2009, p. 234.

¹⁹³ Magic Square: “porque square é quadrado e é praça ao mesmo tempo. Que pudesse ser uma coisa que ficasse ali, pra uso do público” (OITICICA, Hélio. **Um mito vadio**. Por Jary Cardoso, Jornal Folha de São Paulo, 05-11-1978. In: OITICICA, 2009, p. 204.

¹⁹⁴ O Museu do Açu situa-se na cidade do Rio de Janeiro, no coração da Floresta da Tijuca, numa área de 150 mil metros quadrados. Sua sede, no estilo neocolonial, cercada pela Mata Atlântica, é a antiga residência de verão de Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), empresário e mecenas cuja coleção de obras de arte contava com aproximadamente 22 mil peças.

¹⁹⁵ BRAGA, Paula. O artista é você. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. 01/12/2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2138>>. Acesso em: 30 ago. 2010. Hélio Oiticica pretendia erguer uma das sete praças mágicas no Parque Ecológico do Tietê, área verde que também abrigaria projetos de outros artistas em seus 120 quilômetros de extensão, atravessando dez municípios da Grande São Paulo. Com lagos artificiais e paisagismo de Roberto Burle Marx, o parque teria obras “que pudessem oferecer algo mais que a simples contemplação passiva do espectador. Pensamos em obras que possibilitem eventual participação ativa do visitante”, escreveram os organizadores do projeto cultural para o parque, Aracy Amaral e Ruy Ohtake, em carta de 1978 para Oiticica. O projeto cultural para o entorno do Rio Tietê não aconteceu, e as “Magic Squares” permaneceram em forma de maquete por duas décadas. A praça hoje instalada no Museu do Açu foi feita em 2000, 20 anos depois da morte de Hélio Oiticica. Em outubro passado, uma segunda versão de “Magic Square n.5” foi inaugurada no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (hoje, Instituto Inhotim) (Fig. 92), a 60 quilômetros de Belo Horizonte. “Magic Square n.3” (Fig. 95) pertence a uma coleção particular e está construída no meio de colinas verdes de uma fazenda no Rio de

Além de deixar vários estudos sobre a obra e ter produzido maquetes com cores e disposição das paredes, Oiticica produziu registros, nos quais faz especificações gerais a respeito dos projetos.

Análise da construção¹⁹⁶: trata-se de uma obra composta por nove paredes de tamanhos iguais, cuja medida é de 4,5x4,5mx0,5m, implantadas em um terreno plano e dispostas aleatoriamente sobre uma superfície coberta por pedras e o terreno em volta da obra revestido por grama – uma área total de 15m² ocupada pela instalação. Cada uma dessas paredes, incluindo a estrutura acrílica receberia um revestimento com pintura nas cores azul, laranja, magenta, amarelo e branco, havendo repetição da cor em algumas delas. Sobre a parede azul e sobre uma das paredes brancas, estaria apoiada uma estrutura acrílica quadrada de coloração azul, seguindo as mesmas medidas das demais paredes que compõem a obra (maquete – Fig. 93).

Janeiro. Essas três instâncias dos projetos de 1978 foram executadas com supervisão do Projeto HO, instituição que preserva a obra de Hélio Oiticica, a partir de maquetes, esboços e textos deixados por Oiticica descrevendo sete praças mágicas.

¹⁹⁶ FRANÇA, Conceição et. al. Penetrável Magic Square, De Luxe, n. 5: análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea. 19º Encontro da Anpap. “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010, Cachoeira, Bahia, Brasil. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2010/pdf/cpcr/conceicao_linda_de_franca_1.pdf>. Acesso em 30 ago. 2010.



Fig. 91: Hélio Oiticica. *Invenção da Cor, Penetrável série "Magic Square" "De Luxe" N. 2*. Construção 2000, Museu do Açu, Rio de Janeiro.

No que diz respeito às camadas de tinta para serem utilizadas na montagem dessa obra, o artista determinou algumas marcas e especificações genéricas de cores. Para algumas delas, há certas medidas para cada mistura. A maioria das cores indicadas pelo artista é da marca "Liquitex Acrylic" (utilizada por ele na confecção da maquete), atualmente indisponível no mercado. Além disso, determinou quantidade de camadas, sequência e direções de aplicação com o pincel para cada cor e mesmo para o verniz. Ainda segundo Hélio, a primeira demão de tinta nas paredes de cor branca, deveria ser constituída de pigmento (branco de titânio) e cola, à maneira de uma base de preparação.

Para Marcio Doctors, curador do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açu, criado em 1999, o *Penetrável "Magic Square n. 5", "De Luxe",* de 1977:

surgindo na floresta, brotando da própria terra [...] fusão e transmutação dos laranjas, magentas, amarelos, brancos e azuis. Luzes e sombras também são cortadas por folhagens verdes. A arte de Hélio brota encoberta pela mata da tijuca [...] mergulho da “cor-luz” e natureza constituem um convite ao ambiental [...] Este trabalho é o ápice da cor que reinventa do espaço. [...] O Magic Square nº 5, De Luxe é a realização [...] de uma nova realidade plástica [...] em que arquitetura, escultura e pintura estariam fundidas e não integradas. [...] é a culminância de um processo do início do século XX, de desmonte do quadro para conservar a pintura. Só que a pintura teve que abandonar o plano da tela e buscar no espaço físico do mundo (fundindo-se como arquitetura) aquilo que a representação perseguia como imagem”¹⁹⁷.



Fig. 92: Hélio Oiticica. *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe*, 1977. Instituto Inhotim, MG, Construção 2009. Fotos: Nívia V. Santos.

A grandiosidade da construção e a cor vibrante atraem o espectador a uma aproximação por vezes lúdica com as colunas de cor que abraçam a pequenez do homem numa escala exponencial a de *PN 1*, por exemplo. Firmes e imóveis, os imensos blocos de cor se assentam na paisagem do jardim estetizado do instituto de arte contemporânea (Instituto Inhotim, MG) (Fig. 92).

¹⁹⁷ DOCTORS, Marcio. **Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude**: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000, p. 9.

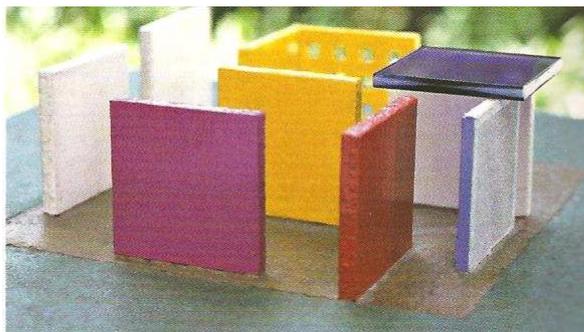


Fig. 93: Hélio Oiticica. *Invenção da Cor, Penetrável série "Magic Square" N. 2 "De Luxe"*, 1978 (maquete).

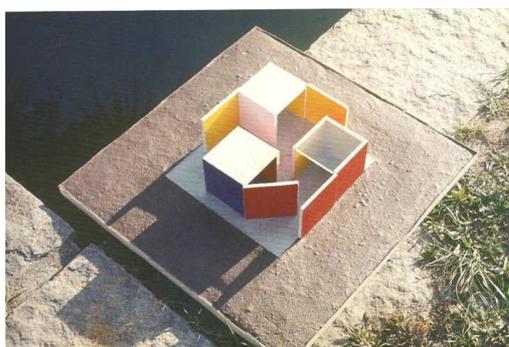


Fig. 94: Hélio Oiticica. *Penetrável série "Magic Square" N. 3*, 1978 (maquete)



Fig. 95: Hélio Oiticica. *Penetrável série "Magic Square"*. Construção Luís Antônio Almeida Braga, Itaipava, Rio de Janeiro, 2005.

4. “CORPO-COR”

4.1 *BÓLIDES* (1963-1969)

Produzidos por Hélio Oiticica entre 1963 e 1969, os *Bólides* (Fig. 96) constituem um grupo grande e heterogêneo de objetos. As primeiras peças da série – os *Bólides Caixa* – são caixas coloridas de madeira que combinam superfícies variadas, como tecido, plástico, espelhos e outros materiais. Estes foram seguidos pelos *Bólides Vidro*, que consistem em frascos de vidro ou recipientes de pigmentos, recipientes plásticos, garrafas, tela de nylon, terra, pigmentos e água pigmentada. Segundo o artista, “para cada tipo de trabalho, tudo o que há no mundo poderá ser o meu material”¹⁹⁸. Outras variações de *Bólides*¹⁹⁹ incluem ainda jornais, conchas, barro e outros elementos orgânicos.

Hélio Oiticica chega ao termo *Bólido* pela problemática da cor, da expansão da cor do quadro para o espaço, assim como nos *Núcleos*. Segundo o artista,

nessas coisas que eu chamo de invenção da cor, procuro usar a cor mais racionalmente. Na realidade elas sempre foram luminosas para consumir, era uma tentativa da estrutura na qual ela era pintada, quer dizer a parte física do objeto, ele fosse possuído pela cor, ele fosse inflamado pela cor, por isso mesmo que eu usei a palavra *Bólido* para os *Bólides*²⁰⁰.

¹⁹⁸ OITICICA, Hélio. **Entrevista para a Cigarra**. Por Maria Alvarez de Lima, Revista Cigarra, 20-06-1966. In: OITICICA, 2009, p. 40-41.

¹⁹⁹ Ao todo, incluindo o *Para-bólido* e os *Contra-bólides*, ocorrem aproximadamente 70 inscrições de *Bólides*. Até 1965 são realizados em torno de 30 peças entre *Bólides-caixa* e *Bólides-vidro* e de 1966 em diante, acrescido da experiência das manifestações ambientais e da conceituação dos termos “apropriação” e “antiarte”, o *Bólido* passa a se desdobrar em diversas outras espécies, como *Bólido-bacia*, *Bólido-pedra*, *Bólido-lata*, *Bólido-luz*, *Bólido-plástico* (VARELA, Ângela. **Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica**. São Paulo: ECA-USP, 2009, p. 18. Dissertação de mestrado.)

²⁰⁰ OITICICA, Hélio. **Entrevista a Ivan Cardoso**. In: OITICICA, 2009, p. 232.

Na entrevista, o artista ainda fala que teve essa ideia quando “eu vi um filme do Humberto Mauro, *Ganga Bruta*, em que as pessoas usavam roupas brancas que refletiam a luz. Então, ele iluminava as pessoas vestidas de branco, porque havia deficiência de luz, ou sei lá o que, então as pessoas rolavam, assim, por um gramado, vestidos de branco e pareciam *Bólides*... Aí eu pensei assim, pareciam *Bólides*... ah, na realidade o que eu estou fazendo são *Bólides*, eu quero transformar as coisas que eu estou fazendo, consumir elas de luz através da cor”. Carla Hermann fala que “a definição do substantivo *bólido* revela por si algumas associações feitas por Oiticica acerca do espaço. O artista parece assim ter batizado a série de objetos produzidos entre 1963 e 1967 para exaltar dois aspectos: sua luminosidade decorrente da cor que os preenche e a relação dos objetos com o espaço”. Busca-se no dicionário o significado do termo (*bólido* é uma “espécie de meteoro ígneo que atravessa o espaço; aerólito. Variação: *bólido*”) e compreende que “a noção de que um *bólido* é um corpo cadente e flamejante que se desloca no espaço parece ser um dos motivos para a apropriação do nome pelo artista, pois são objetos que têm presença marcante onde se situam” (HERMANN, Carla. **Sentir o avesso**: interioridade e exterioridade nos *bólides* de Hélio Oiticica. *Concinnitas* n. 17. Dez. de 2010. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos17/carlahermann.pdf>>). Segundo Ramírez, “a importância do *Bólides Caixa*, no entanto, não reside exclusivamente na sua capacidade de absorver e conter a luz ou energia, mas sim

Os *Bólides*, assim como os *Parangolés*, que estudaremos mais adiante, são identificados como os resultados, ou melhor, como “inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos *Bólides* opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura *Bólide*”²⁰¹. São indicativos da tendência ambiental advinda nas estruturas anteriores de expansão da cor no espaço e no tempo agenciadas desde as experiências neoconcretas e nos *Núcleos* e *Penetráveis*, nas quais “o corpo entra como requisito construtivo, assim como a participação do espectador”²⁰². A ação do público é tão importante quanto a proposta do artista, e nessas proposições mostra-se evidente o aumento de conceitualismo e de ênfase no processual.

Assim, conforme Favaretto,

essas ordens produzem a incorporação das virtualidades implícitas nos desenvolvimentos anteriores que culminaram na experiência da estrutura-cor nuclear: os *Bólides* ressaltam a cor-luz em situação estática e os *Parangolés*, a sua movimentação. Juntos compõem a estética do movimento e envolvimento que se delineava desde as Invenções²⁰³.

Abertos às possibilidades de ação do espectador para o toque e a incorporação pelo movimento, no grau máximo de participação tanto quanto a impregnação da proposição do artista, “objetos-penetráveis”, *Bólides* e *Parangolés* “constituem-se assim como centros nucleares de energia, que expandem a estrutura-cor no espaço e no tempo, fazendo-a fulgurar”²⁰⁴.

na forma aprofundada em que ilustram o conceito de ‘totalidade-cor’, introduzida pelo *Penetrável*. Mais importante, a experiência totalizante exemplificada pelos *Bólides* implica uma síntese de todos os elementos visuais da estética introduzida por Oiticica até então” (RAMÍREZ, p. 62). Mais do que o desdobramento analítico da estrutura das cores, os blocos (ou caixas) de cor são massas que expressam toda essa cromática. O que Hélio Oiticica procura aqui é estruturar a cor inteiramente em torno de sua capacidade expressiva primordial (HO, 11 de Maio de 1964 – CR – Doc. N° 0182).

²⁰¹ OITICICA, Hélio. **Bólides**. AAGL, p. 63.

²⁰² FAVARETTO, 2000, p. 90.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

Favaretto ressalta que nesse ponto do trajeto de Hélio Oiticica, os *Bólides* “significam a chegada a uma nova concepção plástica, em que a ‘preocupação estrutural’ supera a referência a qualquer variante da forma-cor. A singularidade desses objetos está, exatamente, na proposição de um novo princípio operante, radicalmente distinto do princípio da abstração concreta. Com *Bólides* e *Parangolés* Oiticica atinge, finalmente, a adequada



Fig. 96: *Bólidos* de Hélio Oiticica: *Bólido caixa* e *Bólido vidro* (1964).

Os *Bólidos* são caixas e vidros formados por *assemblage*, nos quais a cor é o centro imanente de energia exaltado por materiais ora continentes ora contidos; “espaços poéticos-tácteis e pigmentares de contenção”²⁰⁵. Podem ser o pigmento impregnado na textura da madeira da caixa nas cores quentes monocromáticas, a estrutura-cor manuseável como elemento próprio ou pigmentos de cor em pó ou líquido colocados para preencher os espaços dos vidros transparentes, revelando a cor a partir do interior do objeto. “São estruturas ‘contidas’ de cor [...] preparados para experiências radicais da cor-luz [...] com o objetivo de desvendar as virtualidades da cor imanente e liberar sua luminosidade intrínseca”²⁰⁶.

formulação da expressão visada pelas experiências neoconcretas. As operações abandonam o âmbito das estruturas que dialogavam diretamente com a espacialização neoplástica, [...] propõe um novo pensamento para o objeto de arte. Abre, assim, um campo de atividades, que desloca o que se designa como ‘arte’, em que vigem a disponibilidade criadora (pela participação, pelo improviso), o processo, o inacabamento e a indeterminação. *Bólidos* e *Parangolés* propõem-se, nesse campo, como ‘receptáculos abertos às significações’” (p. 90-91).

²⁰⁵ OITICICA apud FAVARETTO, 2000, p. 91.

²⁰⁶ FAVARETTO, op. cit., p. 91.

Caixas de madeira, vidro, plástico ou cimento; sacos, de pano ou de plástico; latas, bacias, que abrigam materiais como areia, terra, carvão, brita, anilina, água, conchas trituradas etc.

Caixas como se fossem a materialização do pigmento. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. Eu chamava de 'estruturas de inspeção' porque pode-se olhar por dentro e por fora. E tinha uns vidros que são coisas que tem pigmentos puros²⁰⁷.

Estão no limiar do sensorial: entre as experiências visuais, iniciadas em 1954, na arte concreta, com as pesquisas de novas linguagens e novas formas de expressão, e a fase que explora a percepção sensorial, que segue até 1980.

Segundo Celso Favaretto,

o 'sentido de construção', dirigido para a busca da 'estrutura-cor no espaço e no tempo', comanda as experiências desta [primeira] fase: nos quadros concretos, *Metaesquemas* e *Invenções* oiticica investiga as relações de cor e estrutura na superfície; nos *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos* e *Penetráveis*, as relações entre 'sentido estrutural' e 'sentido de cor' no espaço, propondo a ruptura com a bidimensionalidade e com o espaço ortogonal²⁰⁸.

A problemática da pintura dissolve-se ao haver uma destruição do que a contorna, o quadro, incorporando-o no espaço e no tempo. Para Hélio Oiticica,

o problema não é superficial (ampliação do quadro para murais), mas da integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o em não-objeto²⁰⁹.

A questão do objeto envolve uma nova concepção e um novo caminho para o desenvolvimento perceptivo e sensorial. O objeto poderia ser uma nova categoria ou uma nova proposição estética, mas "a proposição mais importante seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do

²⁰⁷ OITICICA, Hélio. **Entrevista a Jorge Guinle Filho**. In: OITICICA, 2009, p. 268.

²⁰⁸ FAVARETTO, op. cit., p. 50.

²⁰⁹ OITICICA apud JANUÁRIO, Elizete Terezinha. **Arte para o corpo**: vivenciar, perceber e sentir a arte contemporânea brasileira. Dissertação de mestrado. IA – UEC – Campinas, 2006, p. 31.

espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”²¹⁰.

O “princípio operante” dos *Bólides* é a apropriação (pode-se mexer e olhar por dentro e por fora), “procedimento fundamental da *assemblage* contemporânea. Diferenciada e estendida, no programa de Hélio Oiticica a apropriação comparece já voltada para a ‘posse do mundo ambiente’ e não como ‘posse de objetos’”²¹¹, pois são manipuláveis, ativantes, abertos à exploração sensorial do espectador, ainda que reveladores do adverso.

Segundo Carla Hermann, “o adverso se revela na participação áspera, inquieta e capaz de desestabilizar o espectador/participador, através de materiais rústicos e até mesmo ‘baixos’ [sem valor] escolhidos pelo artista”²¹², a partir da percepção de que há nos *Bólides* uma acentuada dualidade, tornada evidente através da presença desses materiais. A estrutura formal construtiva dos *Bólides* espera a manipulação contida em si mesma e ainda assim estabelece um diálogo tenso com o entorno pela materialidade e pela cor exposta como luz e pigmento. “A cor-luz ganha densidade material exposta como pigmento” tanto pela explosão das cores quentes vindas do interior das paredes pintadas dos *Bólides caixas*, quanto dos próprios pigmentos coloridos contidos nos *Bólides vidro*. “Dessa forma, a cor mostra-se como exterioridade ocupando o espaço real do mundo e da cultura por meio do jogo de mediação criado pelo artista entre os *Bólides* e o espaço, valorizando no espaço a cor”²¹³.

²¹⁰ OITICICA, Hélio. *AAGL*, p. 102.

²¹¹ FAVARETTO, op. cit., p. 92.

²¹² HERMANN, Carla Guimarães. **Da cor a pureza tátil: a materialidade e o adverso nos Bólides de Hélio Oiticica**. In: III Semana de pesquisa em Artes. 10-13/11/2009. PPGArtes-UERJ, 2009, p. 234. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/carla_hermann_233_247.pdf>.

Nesse texto, a autora busca compreender como e com quais elementos Hélio Oiticica assegura a condição operativa do adverso, trabalhando para além dessa temática, também presente no conjunto da obra desse artista através da figura do marginal, do abjeto socialmente produzido e da própria ideia de adversidade como marca cultural brasileira. Para tal, a autora ressalta a necessidade de compreender, dentro do conjunto da obra de Hélio Oiticica, quais são as suas estratégias de formalização do adverso, desvendando como a adversidade se mostra ao espectador, através do tipo de participação proposta. São analisados três *Bólides*: *B 05 Bólido Caixa 06 “Egípcio”* (1963-64) [Fig. 102], *B 12 Bólido Vidro 03 “em memória de meu pai”* (1964) [Fig. 111] e *B 32 Bólido Vidro 15* (1965-66) [Fig. 115], conforme veremos adiante.

²¹³ Ibid.

Outro fator levantado por Hermann como gerador do adverso nos *Bólides* é o posicionamento intermediário (nem pintura, nem obras ambientais) no conjunto da obra de Hélio Oiticica. Aparentemente um artifício para trazer a adversidade pela criação de “alguma tensão formal nessa natureza híbrida”²¹⁴, obras em cuja estrutura aberta à participação, o artista usa materiais do cotidiano, buscando “sucessão de momentos em que o agradável e o desagradável é que contam”²¹⁵.

É bastante significativo perceber o poder desse artista em provocar estranheza ou possibilitar expectativas insólitas através de novas sensações. Hélio Oiticica faz parte daqueles artistas para quem vivenciar a obra é fundamental para apreendê-la em toda a sua dimensão. Vê-la, por meio de fotos, é sempre empobrecedor. Nessa pesquisa, o artista faz uma exploração de contrastes simultâneos das cores, explorando também os contrastes entre texturas (a aspereza aparente da madeira sem polimento antes da pintura é incorporada pela tinta). Dessa forma, a materialidade da cor contrasta a mão do participante que agarra, sente. Nesse sentido, a experiência passa a ser completamente nova. Nesse jogo de permutações, as possibilidades experimentais aumentam.

Nuno Ramos também chama a atenção para a natureza específica da operação nos *Bólides*: “com eles, a cor, encarregada desde o início de preencher e conduzir o espectador, vai ganhar a companhia de objetos sequestrados diretamente do cotidiano”²¹⁶. Isso nos coloca diante de uma das exigências contraditórias do trabalho de Hélio Oiticica ou da ambiguidade dos próprios *Bólides*: eles “vêm para atacar o real, procurando, de um lado, manter o adiamento progressivo do mundo numa interiorização constante, mas fazendo-o agora através da inclusão paradoxal de seus elementos e conteúdos”²¹⁷. A solução para essa ameaça à autossuficiência e continuidade internas da obra, segundo Hélio Oiticica, seria a fundação do objeto –

²¹⁴ HERMANN, op. cit., p. 235.

²¹⁵ OITICICA apud HERMANN, 2009, p. 235.

Mais uma vez o artista joga intencionalmente com a materialidade dos *Bólides* em provocar ou não a estranheza do espectador em relação a estrutura e à fragilidade ou perigo nos materiais que as compõem.

²¹⁶ RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007, p. 129.

²¹⁷ Ibid.

a obra que já não é objeto, pois foi destituído de suas relações anteriores, tornando-o um novo conhecimento.

Para lidar com o estranhamento de um público intrigado, o argumento possível, segundo o artista, é a informação (algo justo e necessário):

fazer sentir, vivenciar uma obra é impossível de maneira direta, a não ser pela apresentação da mesma. Um argumento com o público seria então, o calçado na atitude de fazer vivenciar a obra, aprender intuitivamente o seu sentido profundo. Para isso precisariam jogar de lado o intelecto e mergulhar na intuição, diretamente com a obra. Os *Bólides* requerem em geral a participação do espectador, que passa então a participador.²¹⁸ Eram peças manipuláveis de cor que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes que se escondiam umas por dentro das outras²¹⁹.

Hélio Oiticica apreende a experiência com os *Bólides* ludicamente, num ato de brincar, ao descobrir suas qualidades específicas dos objetos (materiais), despindo-os de conotações anteriores até a sua pureza primitiva e acrescentados de uma nova visão de ordem estética, para, a partir daí, extrair deles novas possibilidades, o que só será possível, para o artista, “pelo fio da cor, na sua transformação em ‘forma simbólica’. É a renovação interior, de caráter estético, do nosso mundo gasto de objetos, do nosso cotidiano”.²²⁰ Uma caixa vazia de alguns *Bólides*, os planos engavetados ou os cubos de vidro transformam-se numa forma simbólica, em obra de arte, por meio da valorização espacial da cor. Há uma redescoberta das formas e “a conotação que há em relação às formas já conhecidas já não existe independente da nova visão acrescentada, colocando essa antiga conotação num plano assimilado à nova vivência do objeto”²²¹.

Desse modo, o artista vê-se na possibilidade de chamar os *Bólides* de “*transobjetos*”²²², os quais, segundo Favaretto,

²¹⁸ OITICICA, Hélio. Entrevista realizada em 1965, por ocasião da Bienal de São Paulo, para a revista Artes (sem crédito). In: OITICICA, 2009. Op. cit, p. 36.

²¹⁹ OITICICA, Hélio. HO. Por Ivan Cardoso. Depoimento especial para o filme HO, em jan. de 1979. In: OITICICA, 2009, p. 227.

²²⁰ OITICICA, Hélio. **Experiência dos Bólides**. 19-Set.-1963. CR Doc. N. 0007/63.

²²¹ Ibid.

²²² OITICICA, Hélio. **Bólides**. 29 de outubro de 1963. AAGL, p. 63-65.

acentuam o primado do conceitual, na invenção e na participação. Incorporar o objeto a uma 'ideia estética' significa valorizar a eleição como um ato que não visa ao objeto em seu estado natural, mas à sua 'estrutura implícita', isto é, ao que nele é virtual (corporificação e luminosidade da cor, ludismo)²²³.

Esses objetos incorporados a uma ideia estética, situados fora do cotidiano, e assimilados à gênese da obra tomam um caráter transcendental, sem, no entanto, perder a sua estrutura anterior, pois essa transposição se dá de maneira direta e metafórica.

Para o artista, “não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de ‘coisa’ para a de ‘elemento da obra’”²²⁴. Nesse processo, não há uma contradição entre os termos “estrutura da obra” e “estrutura do objeto” enquanto tal, mas sim identificação entre eles, integrados de tal modo a não mostrarem onde começa um e onde termina o outro. A busca pelo objeto não se dá ao acaso, mas como o “único possível à realização da ideia criativa instituída a priori” e que, ao realizar-se no espaço e no tempo, identifica a sua vontade estrutural anterior com a estrutura “aberta” do objeto já existente, “aberta, porque já predisposta a que o espírito a capte”²²⁵.

O termo “*transobjeto*” não tardaria a desaparecer do vocabulário de Hélio Oiticica. Ângela Varela registra que já nos textos de 1965 essas experiências passam a ser chamadas apenas de *Bólides*. Entretanto, em sua pesquisa, o termo “*transobjeto*” é utilizado em menção a um procedimento construtivo comum a certos *Bólides* e relaciona variações da compreensão do significado. Favaretto destaca que o termo é cunhado em vista de ressaltar o caráter operatório dos *Bólides*, suas qualidades como objetos especiais, nos quais importa o caráter de signo e não de obra-objeto: “são *transobjetos*: objetos marejados de transcendência”. Para Lisette Lagnado, o termo surge em ressonância à já mencionada “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar. Para Paula Braga, finalmente o termo é cunhado para assegurar a distinção em relação a outro termo contemporâneo: *found object*. (VARELA, p. 58). Paula Braga afirma que “os *transobjetos* resultam de uma ‘manobra de síntese’, um procedimento recorrente nas proposições do artista [HO]. A ‘síntese’, basicamente, pode ser entendida como ‘algo que soma e supera as partes’. [...] Nos *Bólides* ‘a manipulação das partes não está nem em sucessão nem em justaposição: surge a incorporação de um objeto a uma ideia, formando um *transobjeto*’. As partes que os integram se prestam ‘à construção de um todo, à fusão/síntese [...] em um novo conhecimento: adjunção [Bergson]. É certo que as partes não desaparecem. Mas o organismo que passam a constituir é elemento novo no mundo” (BRAGA, 2007, p. 72-75 apud VARELA, p. 61).

²²³ FAVARETTO, op. cit., p. 93.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

Nessa experiência, já se coloca para o artista, na sua obra, uma posição importante do problema sujeito-objeto: “antes, e ainda numa corrente de realizações, toda a estrutura objetiva já é criada por mim, e logo a identificação já existe no momento em que as estruturas vão nascendo, dando-se o diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena. Nos ‘*transobjetos*’ o diálogo se dá pela acentuação da oposição sujeito-objeto. Creio que posto desse modo o problema, nas estruturas totalmente ‘feitas’ por mim, mudará de visão, de dialética, na sua fenomenologia. Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural subjetiva, que só se realiza ao se concretizar pela “feitura da obra”; já nos ‘*transobjetos*’ há a súbita identificação

É o que, mais tarde, o artista vai chamar de “apropriações”. Ele encontra um objeto e dele se apossa como algo que, na sua convicção, seja possuidor de um significado, isto é, transforma-o em obra. Para Hélio Oiticica, tomada essa decisão, o objeto adquire uma estrutura autônoma e encontra um significado que o artista queira expor à participação. Nos *transobjetos*, os mais variados materiais “parecem se esquecer do sentido de suas individualidades originais ao se refundirem na totalidade da obra”²²⁶. Então, “essa obra vai adquirir depois *n* significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral”²²⁷.

Com as primeiras experiências dos *Bólides*, é revelado ao artista, separado da relação com a cor, o que ele chamou de “sistema total espacial”²²⁸. A totalidade espaço-tempo a que se refere ocorre através do movimento e da possibilidade do contínuo deslocamento estrutural, permitindo que a obra seja vista totalmente, segundo a intuição do espectador no deslocamento a que é levado na estrutura.

O *Bólide* é uma parte constitutiva de uma dinâmica própria do programa de Hélio Oiticica, no qual os conceitos e as experimentações em voga geram sempre novas consequências e são sempre redimensionados. Assim, não são um campo de experimentação isolado; conectam-se com o desenvolvimento geral da obra do artista. Abordaremos apenas alguns, entre os *Bólides B1* ao *B20*, os quais, dentro de seu processo operante, organizam-se conforme a sistemática da grande ordem

dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na ideia” (OITICICA, Hélio. *AAGL*, p. 63-65).

²²⁶ CÍCERO, 1995, p. 186 apud VARELA, 2009, p. 59.

²²⁷ OITICICA, Hélio. **Posição e programa**. Julho de 1966. In: *AAGL*, 1986, p. 77-78.

²²⁸ OITICICA, Hélio. **Os “Bólides” e o sistema espacial que neles se revela**. 08/0664. CR doc. N. 0001/64, p. 1-4.

Para o artista, essa separação do espaço em relação à cor é uma consideração analítica, já que são uma coisa só. O que ele quer focalizar, à parte, é um novo sentido espacial (em especial) que constituiu para ele na descoberta de um verdadeiro sistema e ponto de partida para um “sistema universal total” do espaço, baseado no deslocamento de “camadas estruturais do espaço cúbico”, que se contêm mutuamente no espaço. O tempo-espaço aparece na vivência do movimento e deslocamento das estruturas. O artista enfatiza que “o movimento é a própria justificação espaço-estrutural do princípio formal elementar”, do qual nasceu, para ele, um novo sentido de espaço dentro de toda a sua experiência, princípio que a cada obra nova tende a estabelecer-se como fundamento formal-estrutural de *Bólides*, *Núcleos* e *Penetráveis*.

da cor e “cujas estruturas seguem a escala do “objeto” e são engendradas como “corpo da cor”²²⁹.

4.2 BÓLIDES CAIXA

Os *Bólides caixa* são estruturas feitas com materiais naturais e industrializados: compensado de madeira, tiras de guarnição de madeira, armários reciclados e pedaços de madeira serrados. Eles têm painéis articulados e deslizantes ou gavetas que podem ser manipuladas pelo público. Os elementos que podem ser movimentados nos *Bólides caixa* permitem que o espectador participe do processo criativo, mudando a composição, as relações de cores e a iluminação do interior e do exterior, promovendo transformações contínuas na estrutura dos objetos. Tocá-los torna-se um veículo de percepção.

A manipulação da estrutura do *Bólide* pode mascarar ou revelar as sutis diferenças de cores das partes pintadas, já que, quando a configuração da caixa é alterada, junções de contraste de cores são formadas. Por esse ponto de vista, têm semelhanças com os *Relevos Espaciais*, pois ambos são formas complexamente acabadas e utilizam os planos pintados de suas placas de madeira para acentos de cor pronunciados.

A paleta de cores usada por Hélio Oiticica nos *Bólides caixa* começa com a sua habitual gama de cores “cor-luz” amarelo e vermelho luminoso (vermelho-alaranjado), mas se expande para as cores fora da seleção usual de Oiticica para incluir vermelho alizarina (vermelho-púrpura), azul ultramarino, verde e até mesmo preto, nos últimos *Bólides*²³⁰. Os seis primeiros *Bólides* têm cores e sistemas de pintura semelhantes aos encontrados nas *Invenções* (1959-1962) e compartilham um elemento adicional: a preocupação em infundir profundidade à cor e, mais importante, uma qualidade luminosa, fazendo-a aparecer como se “possuída” ou “inflamada” pela luz. O tratamento das faces desses *Bólides* é também uma

²²⁹ VARELA, op. cit., p. 47.

²³⁰ PHELAN, p. 97.

característica importante, pois a cor aparece apenas pintada, supondo uma indivisibilidade com as respectivas formas geométricas a que se liga.

Esse conjunto (*B1 a B6* – Fig. 97-102), de modo geral, é marcado pela predominância de ângulos retos e planos monocromáticos e por construções complexas, embora de formas simples, tais como retângulos, quadrados e semicírculos²³¹. A cor não se apresenta apenas no seu estado pigmentar, mas também na própria estrutura do *Bólido*. Como são móveis, conferem vida ao “corpo da cor”. A possibilidade de transformação das formas que essas estruturas oferecem desprivilegia a visão total da obra, pois o movimento deflagra as relações entre os elementos significativos da peça: tempo, espaço, estrutura, cor, de modo que o *Bólido* não é visto de um ou outro ponto específico, mas totalmente. Portanto, a sua apreensão não se fixa em um só ponto. “O objeto então, não é um resultado, mas um processo de aparência relativa”²³².

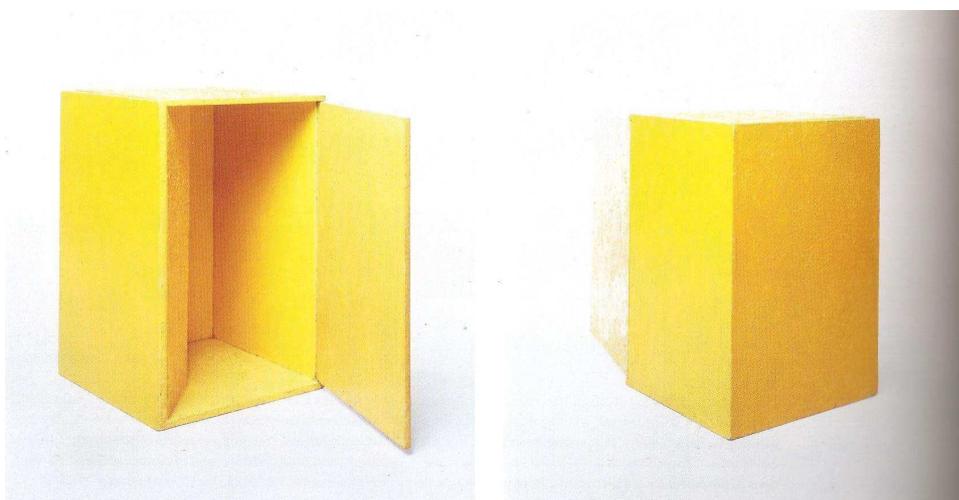


Fig. 97: *B1 Bólido caixa 01 “Cartesiano”, 1963.*

Em *B1 Bólido caixa 01 “Cartesiano”* (1963) (Fig. 97), o artista colocou uma abertura em uma das faces da estrutura cúbica, permitindo que a luz penetrasse no interior e, no processo, gerasse o efeito de um centro luminoso ou núcleo. Deve ser salientado que esse mesmo efeito se repete em diversas variações de todos os *Bólides caixa*.

²³¹ VARELA, 2009. Op. cit, p.49.

²³² Ibid., p.43.

Essa peça tem uma linha de relevo sombreado adjacente ao único painel móvel e uma fenda na parte superior e ao longo de um dos lados da caixa, bem afastado do painel articulado. Através da manipulação das dobradiças do painel, o ângulo e a dispersão de luz e sombra podem ser alterados. Em uma configuração diferente, uma sombra completa o plano diagonal do painel interior²³³.

Em *B2 Bólido caixa 02 "Platônico"* (1963) (Fig. 98), a fina borda vermelha de um painel móvel é justaposta com planos de cor rosa e amarelo-dourado. Esse *Bólido* representa uma experiência interessante com a luz, cujo controle pode ser exercido através de um buraco circular em frente a um dos três painéis articulados e que oferece múltiplas possibilidades para essa ação.

A cor interior é uniformemente mais escura do que o exterior em *B3 Bólido caixa 03 "Africana"* (1963) (Fig. 99) e, além disso, possui uma caixa horizontal, seu segundo componente. A caixa vertical, elemento em *B3*, é a única sem uma textura nas faces pintadas; ao invés disso, a textura é fornecida pela aspereza da areia e da madeira bruta encontradas no interior do "*Addendum*", o segundo componente. Já em *B4 Bólido caixa 04 "Romeu e Julieta"* (1963) (Fig. 100), sua configuração pode ser modificado pela abertura de uma porta que desvenda a cor em tonalidades mais brilhantes em seu interior irregularmente recortado.

Diferente dessas quatro peças, *B5 Bólido caixa 05 "Ideal"* (1963) (Fig. 101) e *B6 Bólido caixa 06 "Egípcio"* (1963-1964) (Fig. 102) não podem ser totalmente desvendados, não revelando seus interiores, nos quais as tonalidades mais ousadas de cor estão ocultas; a abertura de luz aparece como uma linha virtual nas frestas dos objetos. Quando o elemento de deslizamento no interior da caixa vermelha em *B6*, por exemplo, é deslocado, pálidos pigmentos verde azulado e branco puro são descobertos em suas faces anteriormente não expostas. A aparência homogênea e maciça dessas peças (*B5* e *B6*) assemelha-se a uma grande massa de cor sólida

²³³ PHELAN, op. cit, p. 97.

As informações técnicas referentes às tintas, especificidades físicas do material utilizado, dimensões e componentes dos bólidos foram buscadas nesse autor. *B1* também serviu de modelo para quatro variações: *B 25 Bólido caixa 14*, *B 28 Bólido caixa 15*, *B 29 Bólido caixa 16* e *B 30 Bólido caixa 17*, todos criados entre 1965 e 1966.

que o artista a definiria mais tarde como “uma forma de concretizar a *massa-pigmento* de uma forma nova extra-pintura”²³⁴.

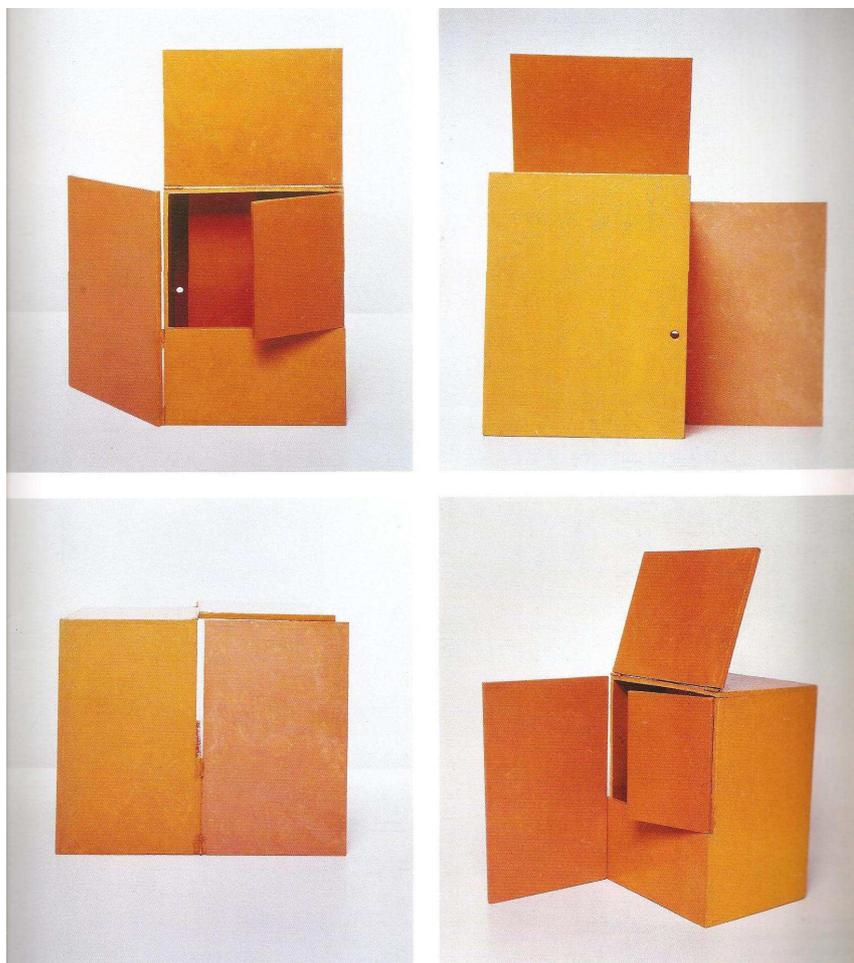


Fig. 98: B2 Bólido caixa 02 “Platônico”, 1963.

²³⁴ OITICA, 1980 apud VARELA, 2009, p. 44.

Nos *Bólidos B4, B5 e B6* (Fig. 100-102), as marcas radiais gravadas na madeira grossa desempenham um papel significativo na textura da pintura da superfície, assim como os diferentes padrões de pinceladas e os picos de empastamento. Hélio Oiticica parece ter explorado exaustivamente as qualidades de reflexão e refração da luz nessas superfícies de madeira bruta. *B6 Bólido caixa 06 “Egípcio”* (Fig. 102) é o último *Bólido* que depende apenas das faces pintadas; nos *Bólidos* subsequentes, a superfície pintada ou é uma associação com novos materiais ou as excluem/omitem por completo. A partir de *B7 Bólido vidro 01* (1963) a cor aparece não só pintada, mas também como pigmentos em pó, terra, tijolo macetado e líquidos coloridos e se junta com potes plásticos, recipientes de vidro, espelhos, tecidos etc. É nessa condição que o *Bólido* recebe a designação de “*transobjeto*”. Essa passagem mostra o jogo da transparência, pela qual o artista torna evidente a materialidade da cor. Isto é, a suposta existência de um volume saturado de cor nos planos e blocos pintados dos *Bólidos caixa* mostra-se fisicamente verdadeira nos *Bólidos vidro*, plenamente ocupados por um conteúdo cromático (como veremos à frente).

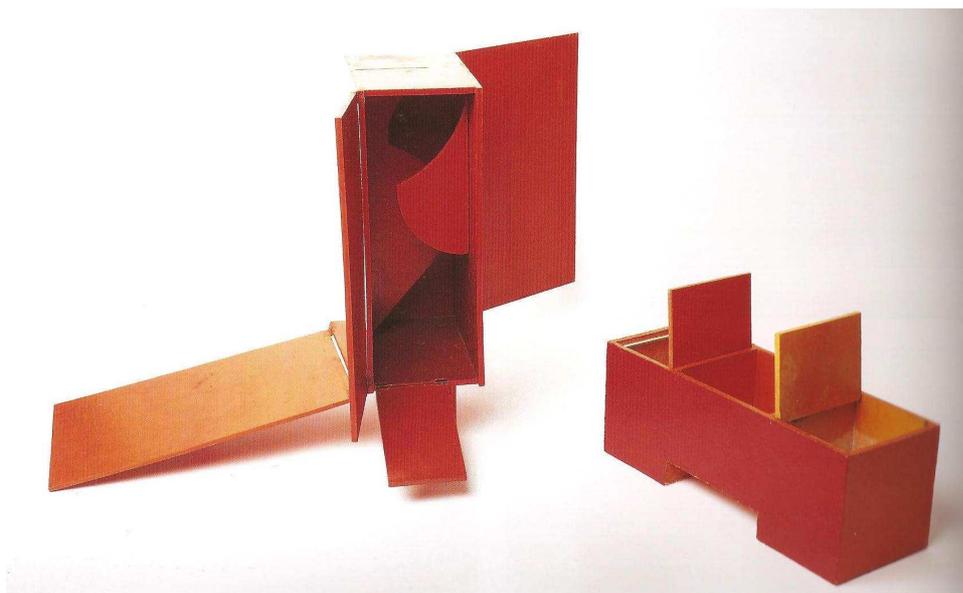


Fig. 99: B3 Bólido Caixa 03, "Africana" e "Addendum", 1963.

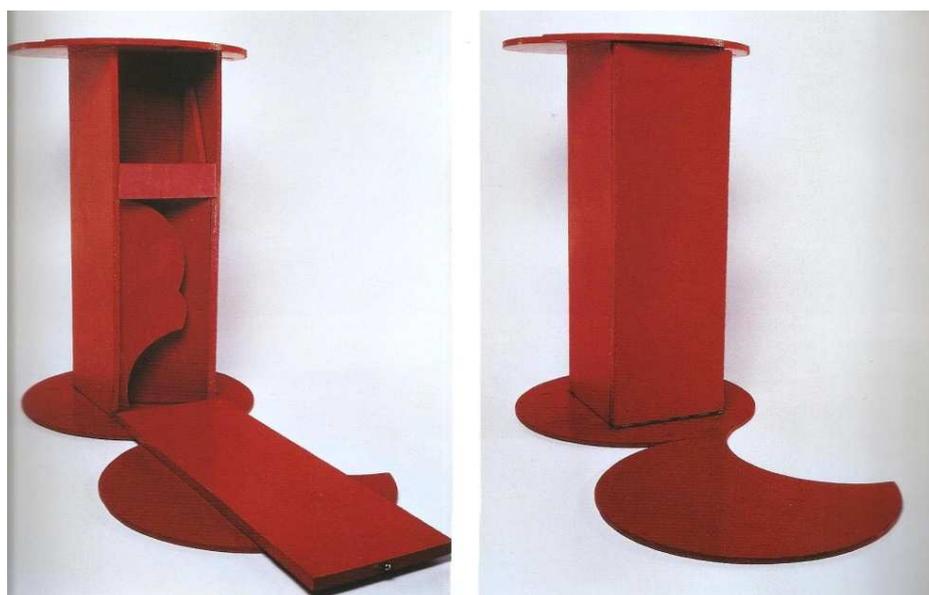


Fig. 100: Hélio Oiticica. B4 Bólido Caixa 04 "Romeu e Julieta", 1963.

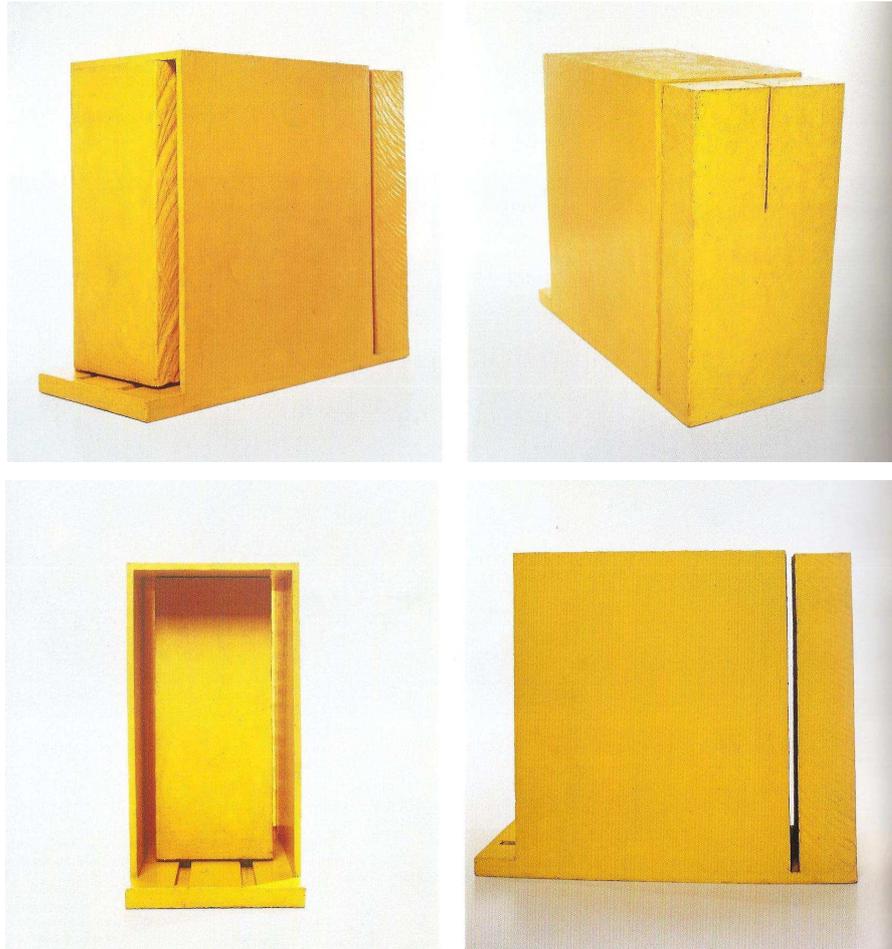


Fig. 101: *B5 Bólido caixa 05 "Ideal"*, 1963.



Fig. 102: B6 *Bólíde caixa 06 “Egípcio”*, 1963-64.

Cada *Bólíde caixa* apresenta variação tanto na textura da camada de tinta, quanto no brilho em suas faces, o que incentiva a interação da luz. A maioria deles é revestida com uma emulsão de acetato de polivinila, que acrescenta brilho às faces e serve como o adesivo para a textura de areia, que é amplamente utilizada nessa série. O interesse de Hélio Oiticica na luz refletida e sua relação com a perspectiva o levou a incorporar pigmento e espelho, que fazem o trabalho de queimar o interior e trazer a cor flamejante para fora em *B 9 Bólíde caixa 07* (Fig. 103) e *B 13 Bólíde caixa 10* (Fig. 106). Em outros, pequenas aberturas circulares ou desalinhadas junções cumprem um propósito semelhante (incisões de luz) ao descrito anteriormente²³⁵.

²³⁵ A disseminação dessa prática nos *Bólídes caixa* sugere que eles foram feitos para funcionar, pelo menos parcialmente, como recipientes para a cor e a luz, ou ainda como centros rudimentares de energia. A luz transmitida é outro foco importante nos *Bólídes*, cujas fendas a encaminham para dentro de seus espaços internos. Essas fendas também podem criar linhas de sombra no exterior, como em *B1* e *B2* (Fig. 97 -98).

B 09 Bólido caixa 07 (Fig. 102) possui uma parte móvel deslizante horizontal, que permite manipular a luz. Os padrões interiores de luz e sombra complementam os padrões exteriores, pois um espelho o mantém aberto ao entorno e às mudanças dele provenientes. Já em *B13 Bólido caixa 10* (Fig. 106), devido a sua disposição na peça, o espelho dá à forma a perspectiva de um abismo, já que esse elemento se encontra no fundo dos três retângulos sobrepostos. Em *B11 Bólido caixa 09* (1964) (Fig. 105), Hélio Oiticica usou pela primeira vez folhas de vidro, cujo painel superior da caixa é feito de vidro deslizante, pintado de amarelo, e há uma gaveta, fabricada com os lados de vidro, contendo pigmento amarelo solto.

Se, nestes últimos, a cor extravasa os limites da forma, em *B10 Bólido caixa 08* (Fig. 104) uma tela transparente e colorida, uma espécie de véu translúcido e impregnado de cor, parece surgir do seu interior através de uma fresta. A malha de nylon pintada em *B10* marca a introdução de materiais semitransparentes na série *Bólidos*.

B14 Bólido caixa 11 (Fig. 107), permanecendo fechado, aparenta as estruturas de *B1*, *B2* e *B5* (Fig. 97-98 e 101). Quando é aberto, seu interior mostra-se maleável e orgânico. Folhas de plástico de polietileno amarelo aparecem na forma de uma cortina. O plástico transparente e brilhoso parece um líquido na iminência de vazar em direção ao espaço circundante, mas a cor vai aparecer em estado líquido somente em *B17 Bólido vidro 05 "Homenagem a Mondrian"* (1965) (Fig. 113), como veremos a seguir.

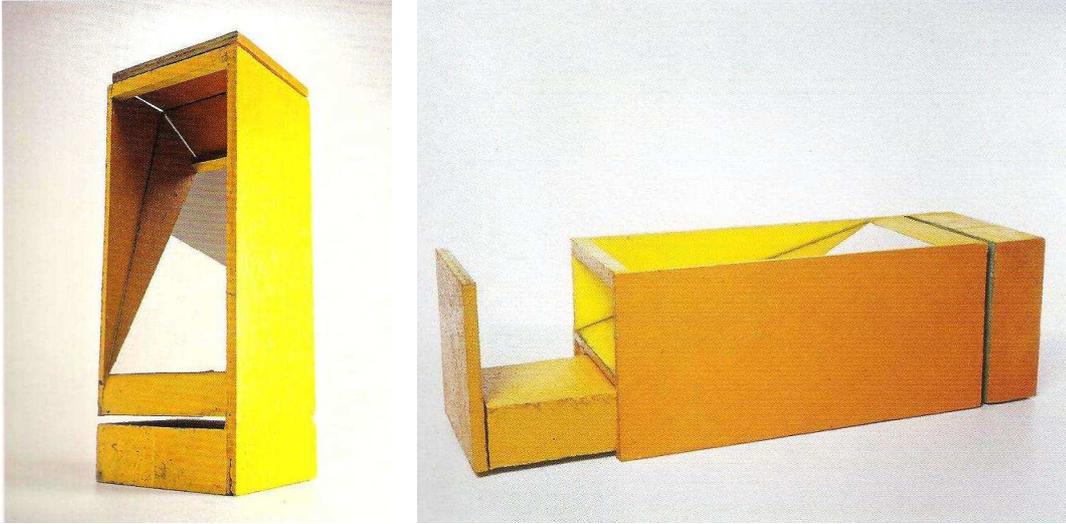


Fig. 103: *B9 Bólido Caixa 07*, 1964.



Fig. 104: *B10 Bólido Caixa 08*, 1964.

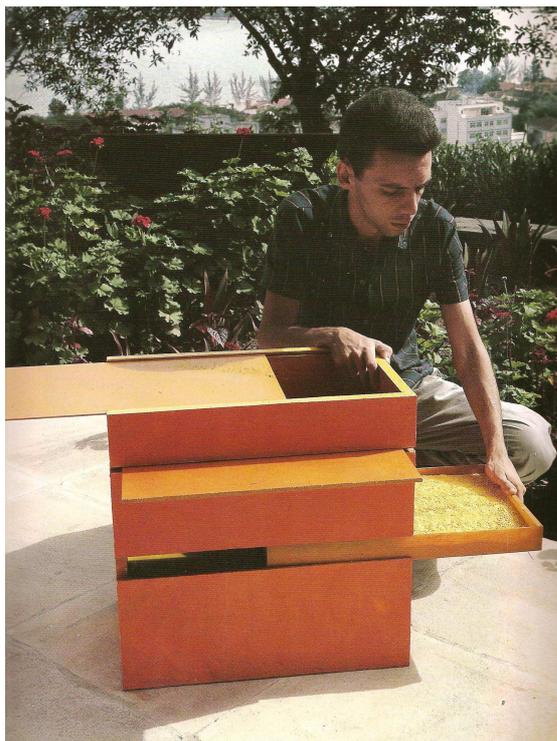


Fig. 105: Hélio Oiticica manipulando seu *B11 Bólido caixa 09*, 1964.

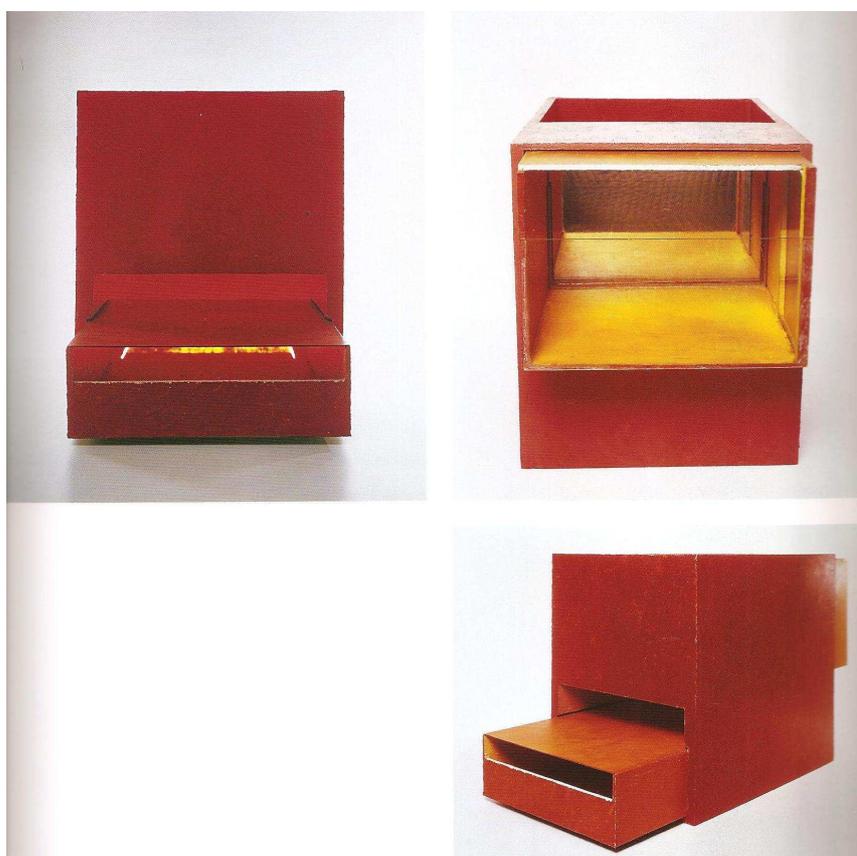


Fig. 106: *B13 Bólido caixa 10*, 1964.



Fig. 107: B14 Bólido Caixa 11, 1964.

4.3 BÓLIDES VIDRO

Os *Bólides caixa* consistiam na junção de madeira e outros materiais em um objeto construído. Os *Bólides vidro* consistem, em sua maior parte, em recipientes de vidro preenchidos com pigmento (no estado sólido ou líquido) e complementados por plásticos transparentes ou tecidos pintados. Nessas obras, Hélio Oiticica permitiu-se apresentar a cor e a luz em seu estado mais bruto de pureza: pigmento e vidro transparente. “A incorporação da dimensão tátil nesses Bólides marcou o surgimento de uma presença objetiva ou uma nova fisicalidade que claramente ultrapassou o subjetivismo intuitivo do *não-objeto*”²³⁶. Desse ponto de vista, os *Bólides vidro* – e

²³⁶ RAMÍREZ, 2007, op. cit, p. 63.

todas as manifestações posteriores desta categoria – abriram um novo território conceitual para Hélio Oiticica, o *transobjeto*²³⁷.

Como já analisamos, esse termo não define um objeto em si, mas sua função como mediador de uma experiência estética, alheio a quaisquer referências culturais ou simbólicas. “Há então um deslocamento da funcionalidade social dos objetos que passam a integrar um *transobjeto*, sem desativar, contudo, certas funções práticas já existentes” (*Bólides vidro*), pois se começa a perceber as qualidades específicas dos objetos, embora despidos de suas qualidades conotativas. Nesse sentido, a precariedade dos materiais que caracterizam esses *Bólides* podem ser veículos para uma “vivência” transcendente.

Para Sônia Salzstein, uma ação transformadora sobre os objetos é que determina a inscrição do *transobjeto*:

decompondo-os analiticamente, atingindo-os em suas estruturas funcionais mais secretas, e depois, refazendo-os sem cessar segundo novas prerrogativas da subjetividade [...].

[...] apreender estes objetos em sua sintaxe é também exauri-los um a um, num gesto que supões, ao mesmo tempo, a autonomia estética e a finitude social da esfera da subjetividade, que assim se apresenta num contínuo (e ambíguo) processo de extroversão e adaptação à sua contingência social. A sintaxe é, portanto, aquilo que não nos deixa esquecer a materialidade social dos objetos, mas também aquilo que emancipa esses objetos da alienação inerente à sua genealogia social²³⁸.

²³⁷ Seguindo a definição do artista, “o primeiro exemplar de *transobjeto* é o *B7 Bólido vidro 1* (1963) (Fig. 108-109), visto que é o primeiro a operar a apropriação de um material ‘pronto de antemão’ (a cuba de vidro). A partir disso, é lícito compreender que os *transobjetos* se estruturam tanto como o ‘corpo da cor’ (por ex. *B7, B8, B9, B12, B17* etc), quanto com base em outros elementos”, como veremos mais adiante. Em relação às primeiras peças do tipo caixa (grupo *B1 a B6* – Fig. 96-101), “o *transobjeto* apresenta especificidades estruturais e conceituais”. Se as caixas resultam do processo de manufatura do artista, neste a gênese da obra ocorre simultaneamente à incorporação de um objeto já existente, necessário a sua estruturação. “Nessa nova configuração, as instâncias objetiva e subjetiva da criação são abordadas numa outra chave: há como que uma intersecção da esfera individual (presente na ‘súbita identificação’ de um objeto preexistente) e da esfera social (de onde o objeto identificado provém)” (VARELA, 2009, p. 58). Conforme Ramírez, a evolução do não-objeto para o *transobjeto* nos escritos de Hélio deve ser lida à luz de transformações mais amplas que ocorrem tanto no meio artístico brasileiro, quanto no mundo da arte em geral (o Neoconcretismo tinha desintegrado lentamente como um movimento; o mundo “objetivo” da Pop Arte surgiu na cena internacional e as *combine-paintings*, de Robert Rauschenberg e Jasper Johns), que abriram para Hélio Oiticica um novo reino de possibilidades. Os *Bólides* – e logo depois os *Parangolés* – estão no cruzamento dessa nova etapa no desenvolvimento criativo do artista. Juntas, essas duas séries sinalizam a transição da estética do modernismo para uma nova sensibilidade que Pedrosa – antecipando em muitos anos o uso desse termo – chamou de “Pós-moderna”. A característica marcante desse ciclo é a substituição da ênfase nos puros valores artísticos para os culturais. Assim, enquanto a preciosidade cromática dos *Bólides* denota sua origem modernista, seus multicoloridos componentes sugerem um novo período na arte (RAMÍREZ, 2007, op. cit, p. 63).

²³⁸ SALZSTEIN, 1995, p. 157 e 160 apud VARELA, 2009, p. 59-60.

Hélio Oiticica fala sobre o desconhecido nos objetos apropriados para os *Bólides vidro* e que se revela no momento da fundação da obra. Ele traz à tona o novo, o estranho e estabelece um modo próprio de se comunicar com o mundo, subvertendo cânones, promovendo um comportamento experimental, “uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra. Essa relação poder-se-ia constituir numa ‘transobjetividade’ e a obra num ‘*transobjeto*’ ideal”²³⁹. Desse modo, o *transobjeto* “vislumbra algo além da formação de objetos fechados, restritos à particularidade de suas aparências, mas, tomando as ‘coisas do mundo’ em novas estruturas sintáticas, quer conquistar uma percepção autônoma nas suas significações”²⁴⁰.

Após o sexto *Bólide caixa*, Hélio Oiticica embarcou em um experimento paralelo com a cor e a luz transmitidas através do vidro. *B7 Bólide Vidro 01* (1963) (Fig. 108 e 109) é o primeiro *Bólide* em que o vidro é utilizado e em que não há nenhuma face pintada. Nesse trabalho, a cor existe “em um estado pigmentar”. É composto de um frasco com pigmento semelhante ao vermelho de óxido de ferro embutido (vermelho-terra). O recipiente límpido que compõe *B7* e outros (*B8*, *B12* e *B15* – Fig. 110-112) “possui forma neutra, comum, que não atrai em nada a atenção para si, mas deflagra a possibilidade real da cor apresentar-se em sua solidez e imponderabilidade formal”²⁴¹.

²³⁹ OITICICA, Hélio. **Bases fundamentais para uma definição de Parangolé**, 1964. In: AAGL, p. 65-69.

²⁴⁰ VARELA, 2009, op. cit, p. 60.

No que concerne à participação, “os *transobjetos* evidenciam uma mudança no tom e no grau do envolvimento do participante se comparados com os primeiros *Bólides caixa* (B1 a B6). Neles, a manipulação continua sendo requerida, mas a demanda perceptiva e participativa se expande para a articulação de novas sintaxes [nos *Bólides vidro*]. A estrutura do ‘objeto’ é dinamizada a partir de novas combinações disponíveis ao público e, desse modo, o procedimento torna-se mais relevante que o ‘objeto’ que dele resulta. O *transobjeto* cria estruturas efêmeras que sevem apenas de matrizes operatórias para a produção de outras indefinidas versões, sempre inconclusas, geradoras de outras combinações” (Ibid., p. 60-61).

²⁴¹ Ibid., p. 45.

No *B8 Bólide Vidro 02* (1963) (Fig. 110), Hélio Oiticica combina o *Bólide caixa* com o *Bólide vidro*. Um recipiente de vidro preenchido com o pigmento alizarina contém um pequeno *Bólide caixa*. Dessa forma, *B8* oferece à manipulação o continente (caixa) e o conteúdo (pigmento em pó). No manuseio dessa peça, a caixa pode ser deslocada para baixo e ocupar o espaço reservado dentro do vidro. Há grande semelhança entre o contorno de *B12 Bólide vidro 03 “Em memória de meu Pai”* (1964) (Fig. 111) e os pequenos frascos de vidro usados para as amostras de tinta nas *Invenções*. Nesse *Bólide*, conforme Hermann, a adversidade colocada pelo objeto não é construída tanto em cima da materialidade palpável, mas sim da experiência que o participante faz da matéria. A indeterminação é parte operativa das possibilidades abertas pelos *Bólides*, que, nesse caso, possui um equilíbrio meticulosamente calculado na sua composição geral, que é ameaçado pela mão de quem o manipula. De certa maneira, Oiticica passa para o participante a responsabilidade do manuseio, criando a condição efêmera que poderia levar à desintegração física do próprio trabalho. O convite à participação aqui é não só nebuloso, como também arquitetado com obstáculos que promovem o atrito, catalizando a relação de fricção entre o próprio

A cor aparece pela primeira vez em estado líquido em *B17 Bólido vidro 05 "Homenagem a Mondrian"* (1965)²⁴² (Fig. 113). Do gargalo do recipiente com um líquido colorido saem tecidos, como se fossem a extensão do líquido expandindo no ambiente, experimentando estados físicos diferentes.



Fig. 108 e 109: *B7 Bólido vidro 01*, 1963. Vidro, pigmento (vista lateral e vista de cima).

indivíduo e a obra (HERMANN, op. cit, p. 239-241). Em *B15 Bólido vidro 04 "Terra"* (1964) (Fig. 112), no centro do recipiente de vidro com terra vermelha encontra-se um pedaço de gaze na iminência de irromper do vidro para mesclar com o ambiente.

²⁴² É uma homenagem a Mondrian, segundo Hélio Oiticica, porque ele usa "as três cores primárias, mas de uma maneira totalmente diferente de Mondrian: isto é, amarelo, azul e vermelho, na realidade a água é amarela, a tela azul você pode manipular por cima do vidro com água amarela, ela na realidade tem assim uma monumentalidade horizontal-vertical e ao mesmo tempo não-horizontal-vertical que é muito mondrianesca" (OITICICA, Hélio. **HO**. Por Ivan Cardoso. Depoimento especial para o filme HO, em jan. de 1979. In: OITICICA, 2009, p. 237).

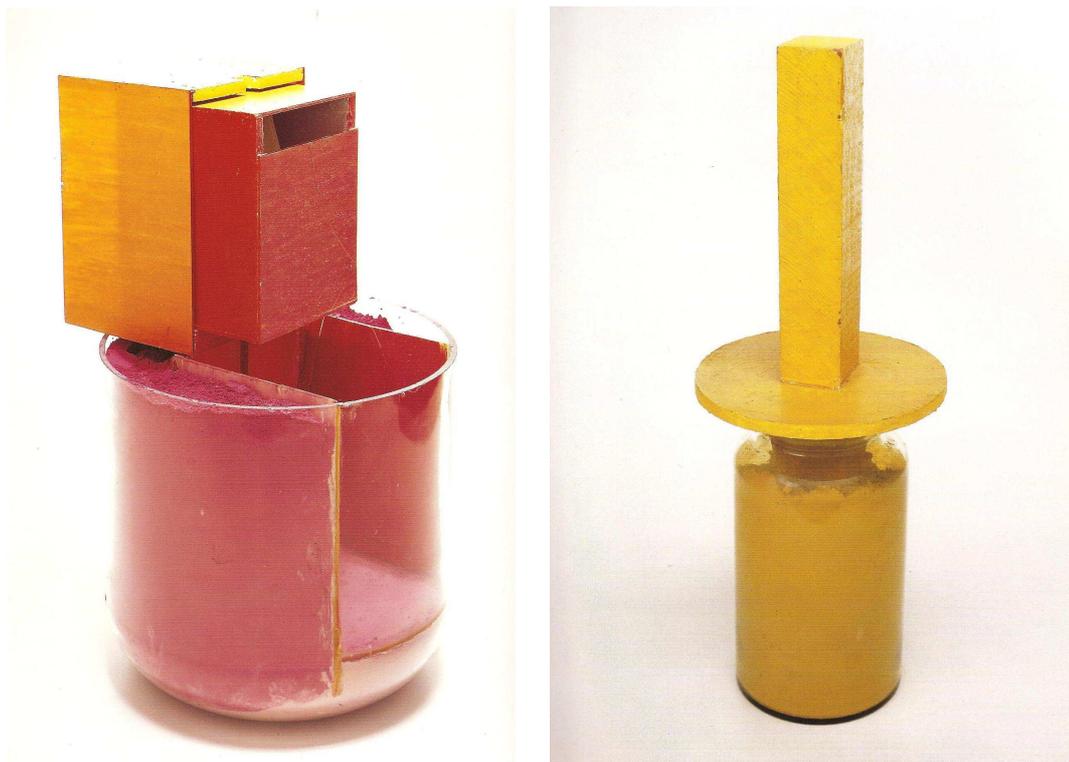


Fig.: 110: *B8 Bólido Vidro 02*, 1963-64.

Fig. 111: *B12 Bólido vidro 03 "Em memória de meu Pai"* (1964).

A primeira vez que o artista usou folhas de cloreto de polivinil foi em *B18 Bólido Vidro 06 "Metamorfose"* (1965) (Fig. 114), um dos mais marcantes *Bólidos* de Hélio Oiticica. É uma proposta de experiência visual e sensitiva. Não é mais pintura, nem escultura e prenuncia os *Parangolés* (assim como *B15*, *B17* e *B18* – Fig. 112-114). Em *B32 Bólido vidro 15* (1965-1966) (Fig. 115), polietileno fino e fosco e plástico de policloreto de vinil brilhante são usados nos sacos de pigmento. Esses dois plásticos alteram a percepção da cor do pigmento de diferentes maneiras. A luz, que forma padrões iridescentes na superfície do policloreto de vinil, altera a capacidade do espectador para perceber a cor do pigmento, e o polietileno fosco funciona como uma rede de difração, dobrando os raios de luz de uma forma que muda completamente a cor percebida²⁴³.

²⁴³ PHELAN, 2007, op. cit, p. 100.

Aqui novamente coloca-se a questão do adverso nos *Bólidos* de Hélio Oiticica: o manuseio do conteúdo do interior desse *Bólido* frustra as expectativas criadas pela imagem que ele passa inicialmente ao participante, contrariando a impressão inicial convidativa à manipulação. A transparência do vidro arredondado revela os diversos sacos com pigmento no interior com cores claras (amarelo, cinza, azul, rosa, laranja), e a imagem final do conjunto é de certa serenidade. Está longe da agressividade visual dos *Bólidos caixa* já analisados, onde a cor grita para o espaço circundante a sua presença rude na superfície do objeto. Segundo Hermann, o adverso instala-se no instante exato da participação: é bastante difícil manusear os sacos de pigmentos, pois eles são pesados e grandes demais para levantar com apenas uma mão. O toque também não corresponde à imagem de "algodão doce" que fazemos dos saquinhos de pigmentos, pois são embalagens na verdade bastante

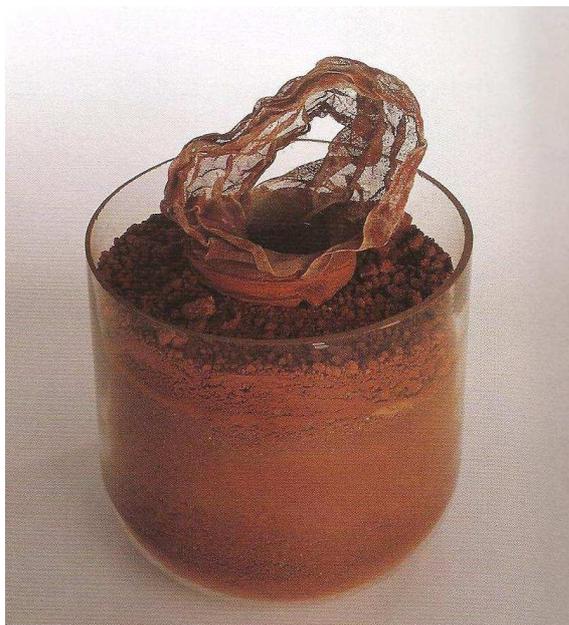


Fig. 112: *B15 Bólido vidro 04 "Terra"*, 1964.



Fig.113: *B17 Bólido Vidro 05 "Homenagem a Mondrian"*, 1965.

compactas, meio duras. A borda do vidro recipiente dos pigmentos também dificulta a participação, pois foi cortada de maneira irregular, deixando a superfície desnivelada e pronta para cortar os braços de quem se aventurar a manipular os sacos de pigmento, caso não tome cuidado (HERMANN, op. cit., p. 241-242).



Fig. 114: *B18 Bólido Vidro 06 "Metamorfose"* (1965).

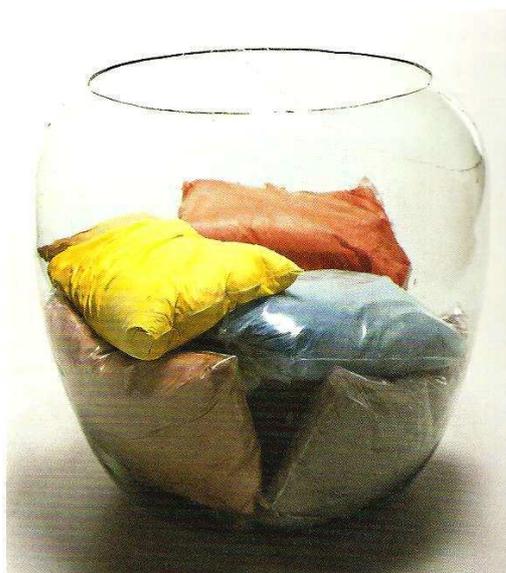


Fig. 115: *B32 Bólido vidro 15*, 1966.

Os pigmentos em suspensão na água, em *B21 Bólido vidro 09 "Homenagem a Pierre Restany"* (1965) (Fig. 116) e *B22 Bólido vidro 10 Gemini 01 "Homenagem a Malevitch"* (1965) (Fig. 117), são, talvez, os mais óbvios experimentos com alteração do índice de refração da luz. Os dois recipientes de vidro de *B21* representam a primeira incursão de Hélio Oiticica com materiais prontos, sem interferência sua na estrutura. O frasco maior contém um pigmento de óxido de ferro vermelho (ocre), enquanto o frasco menor, colocado ao lado do maior, contém um pigmento vermelho luminoso. O vidro e o pigmento servem como meio e estrutura. Já em *Bólido B22* há duas garrafas de vidro transparentes: uma cheia, com um líquido amarelo, e outra sem nenhum material. Eles são exemplos reais de um raio de luz sendo refratado

pela água, já que desviam a luz quando se entra na água, o que modifica o ângulo da luz incidente sobre o pigmento em suspensão, alterando, assim, a cor percebida. O caráter não refinado dos pigmentos usados pelo artista melhora sua qualidade de dispersão da luz, criando mais brilho e promovendo a interação entre eles.

A partir da metade da década de 60, a linguagem dos *Bólides* sofre mudanças, e a cor, que conduzia o percurso de Hélio Oiticica desde o final da década anterior, é deslocada de seu papel central. Na medida em que elementos e objetos do cotidiano são incorporados ao objeto, eles adquirem cada vez mais valor estrutural, semântico e conceitual. *B21* e *B22* já denotam essa transição, pois contêm outros materiais que sobressaem às questões acerca da cor. Esta não se assume como um “corpo” nem passa por diferentes estados físicos²⁴⁴.

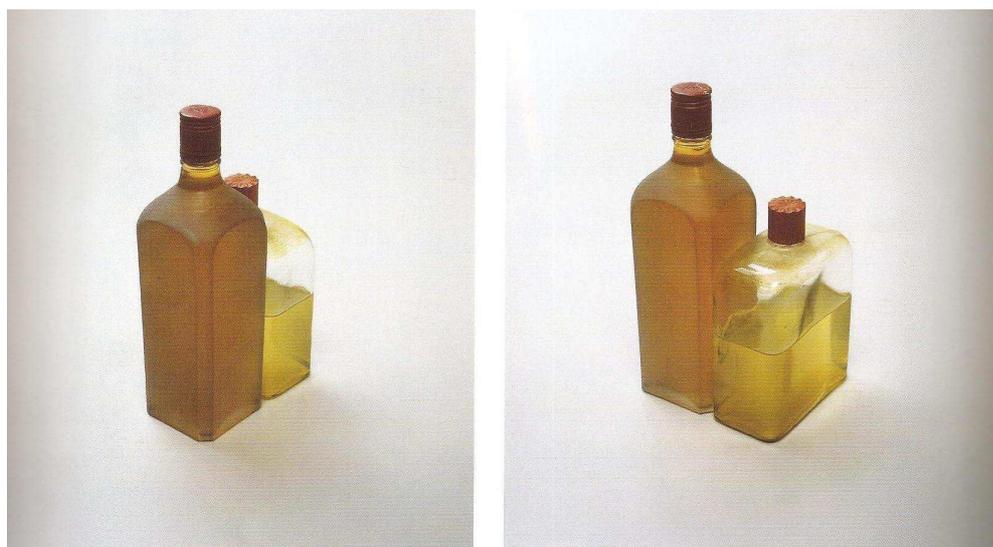


Fig. 116: *B21 Bólido vidro 09 “Homenagem a Pierre Restany”* (1965).

²⁴⁴ Dessas peças em diante e outras, como as variações de *B1* (*B25*, *B28*, *B29*, *B30*) até aproximadamente 1967, percebe-se que o *Bólido* é integrado por materiais precários, como conchas, brita e carvão, ou refugos de indústria, plástico etc, fazendo com que a cor, como “corpo”, passe a não mais predominar na constituição dos *Bólides*.

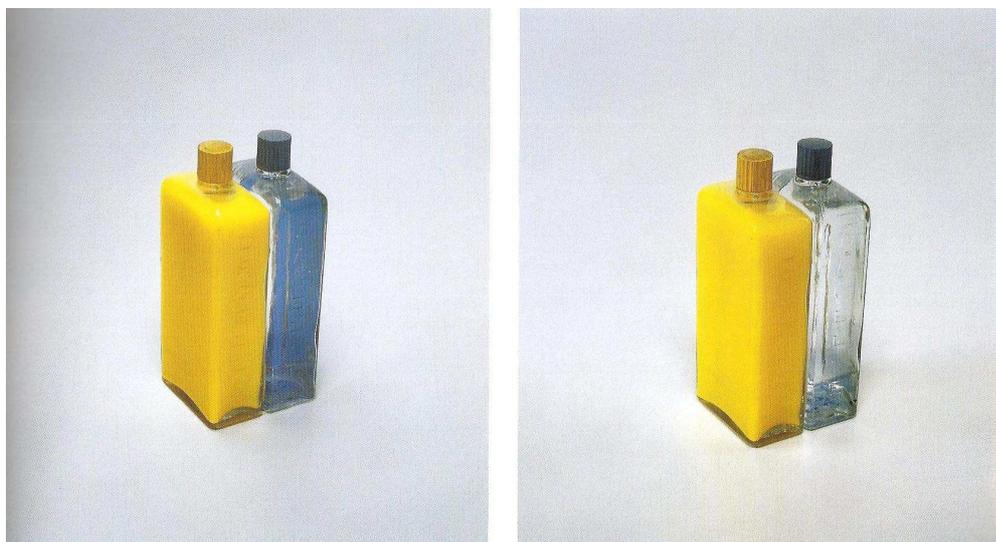


Fig. 117: B22 Bólide vidro 10 Gemini 01 "Homenagem a Malevitch" (1965).

A proposição seguinte, *Parangolés*, vai inverter a estrutura-bólide: as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz fulgar no espaço por evoluções e danças.

3.4 PARANGOLÉS (1964-1979)

Hélio Oiticica retoma alguns paradigmas neoconcretos e desenvolve nas suas obras subsequentes a criação de objetos (ou não-objetos)²⁴⁵ espaciais que possibilitam ao observador uma posição de exploração das relações da cor com o seu corpo. Essa introdução do corpo na obra será estruturada ao longo do percurso poético de Oiticica e tem seu ápice nos *Parangolés*²⁴⁶. São capas, estandartes, bandeiras para

²⁴⁵ "O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência" (GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*, Apêndice 3. In: GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: Do cubismo a arte neoconcreta**, Rio de Janeiro: Revan, p. 289). Cabe ainda salientar que, para Ferreira Gullar, o não-objeto "nasce diretamente no e do espaço e se apresenta diante do espectador como inconcluso oferecendo os meios de ser concluído" (AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MEC/Funart, 1977, p. 85).

²⁴⁶ Segundo Hélio Oiticica, o nome *parangolé*, "essa palavra mágica", foi descoberto na rua. Ele trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com seu pai, fazendo bibliografia. Um dia, estava indo de ônibus e, na Praça da Bandeira, observou um mendigo que havia feito uma "espécie de coisa mais linda do mundo", uma espécie de construção, que, no dia seguinte, já havia desaparecido. "Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: 'aqui é...' e a única

serem vestidas ou carregadas pelo participante. As capas (Fig. 118) são feitas com panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música (o samba). A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação, ocorrendo, assim, a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. A cor assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica.



Fig. 118: Sequência de 4 fotos: Miro da Mangueira com *P 04 Parangolé Capa 01*, 1964.

Nessas obras, o artista introduz a participação direta do observador, mais especificamente introduz o corpo desse observador (participante) como estrutura da obra. O corpo, com o qual nos instalamos no mundo, passa de fora para dentro da obra, como uma experiência em propagação não só consigo, mas também em relação com as coisas e com os outros. Os *Parangolés* rompem definitivamente com a concepção de obra, são proposições abertas ao espectador e, nesse sentido, a questão do tempo se evidencia, passando a ser o tempo como duração. Essa proposição do artista está aberta e indeterminada, só sendo completada com a participação. A pessoa veste a própria pintura e, ao se movimentar, começam a aparecer várias camadas diferentes. Para o artista, isso abriu um campo totalmente novo: “talvez tenha sido a primeira obra em que o corpo entrou como parte da obra.

coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra ‘Parangolé’. Aí eu disse: ‘É essa a palavra’” (OITICICA, Hélio. A última entrevista. Por Jorge Guinle Filho, Interview, abril de 1980. In: OITICA, 2009, p. 269).

Não o corpo como suporte. Pensei em fazer a coisa como um *approach* e pensei nessa coisa de usar o samba”²⁴⁷.

Desde o primeiro estandarte (Fig. 119), que funciona com o ato de o espectador o carregar ou dançar, já revela a totalidade expressiva da obra na sua estrutura. Segundo Hélio Oiticica²⁴⁸, a ação é a pura manifestação expressiva da obra, advinda da relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras, da manifestação da cor no espaço ambiental. A ideia da capa, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: quando o espectador veste a capa, à medida que se movimenta, correndo ou dançando, revela as camadas de panos de cor que a constitui. A obra requer a participação corporal direta, uma “transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição”²⁴⁹, fundamenta o artista.



Fig. 119: Isaura com *Parangolé Capa P01* e *P01 Parangolé Estandarte 01*, 1964.

²⁴⁷ OITICA, Hélio, 2009, op. cit., p. 269.

²⁴⁸ OITICICA, Hélio. **Anotações sobre os Parangolés**, 25 de novembro de 1964. Doc. 0070.64-p1. CR-PHO.

²⁴⁹ Ibid.



Fig. 120: Miro da Mangureira com *P02 Parangolé Bandeira*, 1964.

A criação das capas também aborda o problema da obra no espaço e no tempo como uma “vivência mágica” dos mesmos. Toda a evolução do artista que o leva a formulação do *Parangolé* visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, uma vivência total do espectador, a quem ele passa a chamar de participador. O plano espaço-temporal objetivo da obra, o assistir, é dominado pelo subjetivo-vivencial do vestir. Numa fase intermediária, o participador vê o que se desenrola em outro, que veste outra obra, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”.

Nesse sentido, segundo Ramírez,

nos termos de Bergson, a dualidade espaço-tempo agora reaparece em forma de “espaço inter-corporal”, produzido pela disposição das camadas da obra através da (re)ação dos participantes. Em relação à interação do real e do virtual há, novamente, um objeto capaz de exercer uma ação real e, portanto, nova ações sobre os objetos ao redor: “Meu corpo, um objeto destinado a mover outros objetos, é, então, um centro de ação”²⁵⁰.

Nessa fase, o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade “obra-ambiente”, numa vivência de “participação coletiva”. O artista desenvolve uma sequência lógica que, a partir do relacionamento desses núcleos (participador e obra) num ambiente, cria um “sistema ambiental”, que, assistido por outros

²⁵⁰ RAMÍREZ, 2007, op.cit., p. 66.

participadores de fora, evolui para o estabelecimento perceptivo de relações entre a estrutura vivenciada e outras estruturas características do mundo ambiental, que é sempre acionada pela participação do sujeito nas obras e lançada no mundo ambiental, como que querendo decifrar sua verdadeira constituição universal, transformando-o em “percepção criativa”²⁵¹. A obra, então, assume uma função importante: é o abrigo do participante, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nela contidos, com o corpo.



Fig. 121: Jerônimo da Mangueira vestindo *P 05 Parangolé Capa 02* 1964, c. 1965.

Os *Parangolés* têm suas significações particularmente nas capas, panejamentos que envolvem o participante, fazendo-o experimentar sensações. Através do movimento, capa e participante constroem o ambiente. Elas são elaboradas a partir de tecidos ou plásticos, com pinturas ou poemas, com as quais o participante se envolve de maneira diversa, como uma espécie de artifício que dá possibilidade à fantasia²⁵².

²⁵¹ OITICICA, Hélio. Doc. 0070.64. CR-PHO.

²⁵² Há uma grande proximidade entre o *Parangolé* e o que ficou conceituado como fantasia. “Havia gente que criticava dizendo: isso não passa de uma fantasia. Na realidade, em Nova York eu descobri que a fantasia era uma coisa importante, até escrevi um negócio que dizia: o trivial da fantasia, que mesmo quando não quer insistir em ter um papel, não se reduz a ele, nem se reduz a uma interpretação dele. A fantasia quando é invenção gratuita e improvisação trivial é o que mais se aproxima do que pode vir a ser o *Parangolé*” (OITICICA, Hélio. HO. Por Ivan Cardoso. Depoimento especial para o filme HO, em jan. de 1979. In: OITICICA, 2009, p. 227).

Recuperando os *Núcleos* e *Bólides*, os *Parangolés* vão explorar o ambiente, privilegiando o comportamento. Nessa proposição,

a música e dança são para [HO] ‘uma espécie de comunhão com o ambiente’. O espectador de Oiticica, desnudando o seu próprio corpo através da interação com as capas, faz aparecer estruturas de comportamento. O corpo, por meio da dança (samba), é enriquecido por outros sentidos. O espectador dança, movimenta-se, desloca-se envolvido-envolvendo as capas, os estandartes coloridos, e, por meio dessa ação, inaugura outros valores. O samba e as capas são os novos elementos que vão juntar-se aos pigmentos, pedras, areia, etc. Mas esses elementos só adquirem um sentido mais pleno com a incorporação do elemento mais rico, o participante, que se torna corpo e obra²⁵³.

As capas, estruturas de cor, vestidas diretamente sobre o corpo, nas quais as cores estão soltas, envolvem o corpo e sobressaem para o espaço através dos movimentos dos corpos, muitas vezes pelo ato da dança. O corpo entra como fonte de sensorialidade, a cor é descoberta como experiência “cinético-estética”²⁵⁴ e passa para o campo do sensível. A “estrutura-cor” nos *Parangolés* permite a intervenção do espectador, que passa a completar a proposição e recriá-la e pode, a cada momento, lê-los de maneira diversa. A cor está em ação, no tempo e no espaço real, não mais no espaço representativo do quadro. A essa participação do espectador, Oiticica atribuiu o nome de “vivências”. Hélio Oiticica encontrou o samba “nas quebradas do morro”, da Comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, a partir de “uma necessidade vital de desintelectualização” e o absorveu como uma “experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos e estereotipações”²⁵⁵.

²⁵³ JUSTINO, 1998, op. cit., p. 46.

²⁵⁴ BRETT, Guy. **Brasil experimental**: arte/vida, proposições e paradoxos. Renato Rezende (Trad.). Kátia Maciel (Org.). Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 52.

²⁵⁵ OITICICA, Hélio. **A dança na minha experiência**. In: AAGL, 1986, p. 72.

Segundo Paula Braga,

ao procurar a “origem das coisas” em uma Mangueira que parecia existir “há dois mil anos”, Oiticica constrói um mito-abrigo que sintetiza – inaugura outro ponto de recomeço – suas experiências construtivistas até então concretizadas em núcleos, penetráveis e bóides. O corpo que sobe o morro, caminha pelas quebradas e pisa um chão de pedras entranha aquele corpo que até então aparecia nos textos de Oiticica como aparato sensorial a ser afetado pela cor. É como se o corpo, depois da Mangueira, estivesse recheado do ambiente do morro, encorpado, a ponto de ser parte do ambiente²⁵⁶.

Da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, ele apropriou-se do samba, da arquitetura e da relação social do povo da comunidade²⁵⁷. “Assim, o inconformismo social compôs-se com o inconformismo estético, na experiência da marginalidade”²⁵⁸, a partir da qual Hélio Oiticica formula uma posição crítica inseparável da experimentação, com que interfere na vanguarda brasileira, enquanto encontra, nessa marginalidade, condições para desenvolver os projetos coletivos, implícitos na proposta do *Parangolé*.

²⁵⁶ BRAGA, 2007, op. cit, 160.

Ainda segundo a autora, “o que Oiticica procura nas quebradas do morro é a proveniência da expressão artística, a multiplicidade de forças que a constitui, a fundação de um campo de forças que revele diversos veios, que interajam com os ‘mitos da classe dominante’ citados na carta para Lygia Clark, transformando-os” (p. 167).

²⁵⁷ O encontro de Hélio Oiticica com a comunidade da Mangueira ocorreu por acaso, a convite de Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro para se juntar à equipe e terminar a encomenda de pintar alegorias para o desfile de carnaval da Escola de Samba. O artista aproveitou a ocasião para se livrar de suas âncoras. Para ele, foi uma mudança de pele, uma transvaloração radical. Hélio era um passista muito bom e tinha até um trio – Trio do Embalo Maluco –, com Nildo e outra pessoa chamada Santa Teresa. Mais tarde, passa a defender com ardor sua escola. “O corpo bamba tornado ginga sutil, a perna veloz para dar pinote, o tremilique na hora de expor o revertério. Ritmo das pernas ágeis que parecem comemorar eternamente a glória de dançar. ‘... Adoro qualquer samba: Sal, Portela, Império, escolas segundo e terceiro, blocos: a paixão do samba é igual à do futebol...’. O neto do professor severo da língua portuguesa passa a amar a gíria enquanto tição alusivo porque desvela uma potencialidade viva de uma cultura subterrânea e daí nasce o conceito Parangolé” (SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 51-52.). Michael Asbury contrapõe essa ideia ao dizer que “Hélio não tinha ginga”, isto é, não pertencia à favela. Denuncia que, “na verdade, houve uma distorção do trabalho de Oiticica [uma leitura histórica] que o coloca como um lugar de alteridade, simultaneamente estabelecendo um processo de legitimação da arte brasileira contemporânea. [...] Enxergar a produção de Oiticica como pertinente dentro do novo contexto globalizado requer um entendimento de como ela surgiu dos paradoxos gerados por deslocamentos nacionais político-culturais. Para estabelecer este ponto de vista é necessário abandonar a análise exclusiva de momentos específicos de sua ‘carreira’ e focar a articulação de paradoxos que marcam sua trajetória de pensamento e prática. Fazendo isso, ficará evidente que apesar de Hélio [indivíduo] não ter ginga, Oiticica [criador/inventor] tinha ginga de sobra” (ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula. **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 27-51).

²⁵⁸ FAVARETTO, 2000, p.116.

O Parangolé, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos tácteis, visuais, auditivos etc.), mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência²⁵⁹.

A sua proposta de uma arte de participação direta e efetiva é creditada à convivência na favela: “em Mangueira, na vida no morro eu descobri o meu caminho. Hoje arte para mim é a comunicação pura, e toda a atividade que eu tiver será uma tentativa de comunicação”. A sua mensagem é a obra não formulada: “cada qual cria o seu conceito, a sua vivência ao contato com a obra; uma mensagem pré-concebida seria fatal ao próprio sentido primeiro da obra”. Anarquista convicto, para Hélio Oiticica a arte é algo em transformação que vai dar no que ele chamou de antiarte: “a proposição da fusão do criador-espectador, pela participação deste na obra daquele, no sentido de criar as significações correspondentes à mesma”²⁶⁰.



Fig. 122: Performance de Roseni com *P07 Parangolé Capa 04 “Lygia Clark”* na exposição Opinião 65. MAM-RJ, 1965.

²⁵⁹ OITICICA, Hélio. **AAGL**, 1986. p. 82.

²⁶⁰ OITICICA, Hélio. **Entrevista para a Cigarra**. Por Maria Alvarez de Lima, Revista Cigarra, 20-06-1966. In: OITICICA, 2009, p. 41.

Nessa linha de raciocínio, Hélio Oiticica propõe uma arte ambiental: a derrubada do conceito tradicional de pintura-quadro e escultura, já ultrapassado, para a criação de “ambientes”, de onde nasce o que ele chama de “antiarte”. O *Parangolé* representa toda a proposição ambiental a que o artista chegou, compreendida por ele como “uma a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva e especificamente brasileiro: só aqui poderia ter sido inventado”²⁶¹. Quando questionado se não estaria a arte mais intelectualizada do que pode parecer, ele responde convicto:

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 participação de cada um é que dá sentido à obra, sem idéia ou moral preconcebidas²⁶².

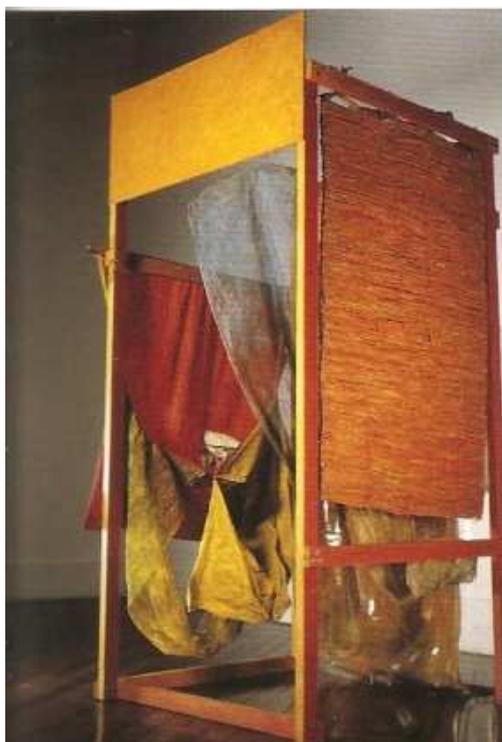


Fig. 123: Hélio Oiticica. *P03 Parangolé Tenda 01*, 1964.

Hélio Oiticica descobre a liberdade na Mangueira. Sai de sua redoma familiar para viver essa liberdade num espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Não se contenta em observar, ele quer experimentar. De fato, a experiência na Mangueira

²⁶¹ OITICICA, Hélio. Entrevista para a Cigarra. Por Maria Alvarez de Lima, Revista Cigarra, 20-06-1966. In: OITICICA, 2009, p. 42-44.

²⁶² Ibid.

desencadeou em Hélio Oiticica muitas descobertas simultâneas: a do samba, que é também uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas, ao mesmo tempo, marginal e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta da ideia de comunidade, e a descoberta de outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com outros materiais mais precários, instáveis e efêmeros. Essas novas descobertas formam as bases do *Parangolé*²⁶³.

Durante os anos de 1962 e 1964, em que o pensamento de uma esquerda “oficial” era ligado aos Centros Populares de Cultura (CPCs) e aos movimentos de base dos partidos e sindicatos, Hélio Oiticica experimenta a independência em sua formação estética e pessoal. Era o momento em que sua produção de *Núcleos*, *Bólides* e *Penetráveis* estava finalmente desvinculada de grupos e escolas. Após estar ligado ao Grupo Frente, aos movimentos concreto e neoconcreto, torna-se um artista autônomo, criador de seus próprios caminhos e teorias de arte. É nesse mesmo momento que Hélio Oiticica tem seu já mitológico encontro com a comunidade da Mangueira. A “descoberta do povo” chega à vida de Hélio Oiticica sem filtros de ideologia e traços do realismo socialista. Ao chegar aos *Parangolés* e aos *Penetráveis*, ele atinge o auge do processo de busca da expressão da cor no espaço. “A presença explícita do seu convívio com a favela e a participação vital do espectador conduzem seu trabalho a novos patamares cujas bases de criação estavam bem distantes dos trabalhos dos poetas concretos nesse momento”²⁶⁴.

²⁶³ JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 28.

²⁶⁴ COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro: Eduerj, 2010, p. 34-35.

Nessa época, Ferreira Gullar faz uma revisão de sua prática artística e decide romper com os princípios construtivistas dos princípios neoconcretos. Assumindo um explícito interesse no conteúdo político do trabalho intelectual e estético, filia-se ao Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Seus novos pontos de vista sobre arte, que incluíam poemas em cordel e condenações ao abstracionismo e às experiências sensíveis dos trabalhos feitos na sequência do movimento neoconcreto, podem ser lidos no livro *Cultura posta em questão*, de 1964.

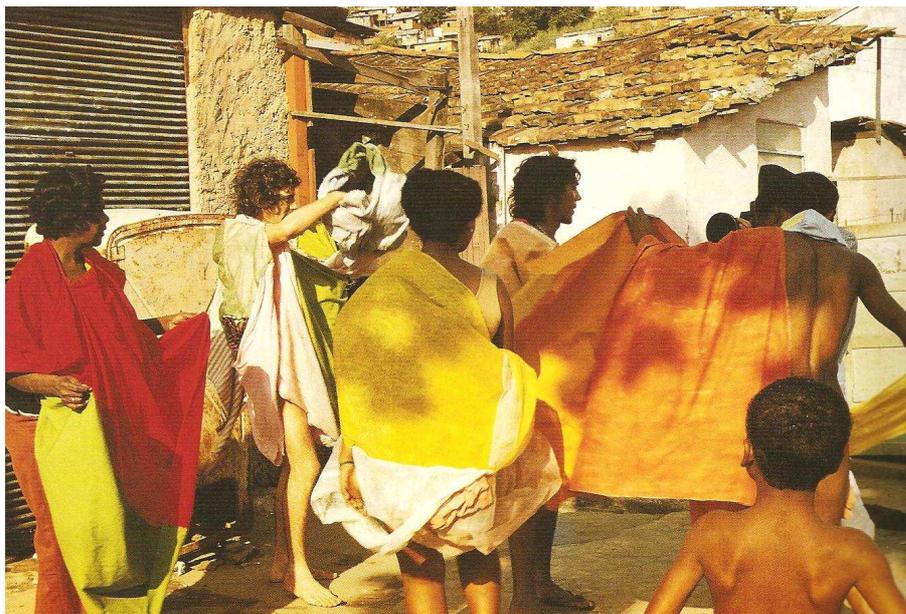


Fig. 124: Grupo de pessoas na Comunidade da Mangueira com *Parangolés* P 25 *Parangolé Capa 2* “Xoxoba” (1968), P 08 *Capa 05* “Mangueira” (1965), P 05 *Capa 02* (1965), P 04 *Capa 01* (1964), durante as filmagens do filme HO por Ivan Cardoso, 1979.

Em “*Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’*”²⁶⁵, escrito em novembro de 1964, Hélio Oiticica fala que a descoberta do que ele chama “*Parangolé*”

marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha [sua] experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência o ‘objeto plástico’, ou seja a obra²⁶⁶.

Segundo ele, não se trata de usar derivações da gíria folclórica ou significações da “fusão” do folclore a sua experiência. A palavra “parangolé”, para ele, assume o mesmo caráter que para Schwitters, por exemplo, assumiu a palavra *merz*, para o qual era “a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra”²⁶⁷.

Hélio Oiticica diz não pretender a “apreensão objetiva” dos materiais de que se constitui a obra, como plásticos, panos etc, nem essa mesma relação a objetos aos

²⁶⁵ OITICICA, Hélio. Doc. 0035.64-p1. CR-PHO.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

quais se relacionam às obras, como tendas, estandartes etc. Essa relação das “aparências” com coisas já existentes existe, mas não é primordial na geração da ideia. O que interessa para ele, no momento, é a maneira pela qual essa relação se verifica no decorrer da realização da obra, da sua “plasmação”, da “intenção” primeira específica da obra. Mesmo fazendo uso de objetos pré-fabricados nas obras, ele não procura a poética transposta desses objetos como fim, mas os usa como elementos que só interessam como um todo, que é a “obra total”. Seria para o artista o que ele chama de “fundação do objeto”, que se dá “na sua pura plasmação espacial, no seu tempo, no seu significado específico de obra”²⁶⁸. Para a percepção da obra, o que interessa é o fenômeno total. O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará, portanto, condicionado ao caráter da obra em si incondicionada, referência ao que permanece aberto à imaginação do espectador, que sobre a obra se recria.



Fig. 125: Cantor e compositor Caetano Veloso vestindo *P 04 Parangolé Capa 01* 1964, 1968.

Na sequência dessas anotações, em 6 de maio de 1965, Hélio Oiticica aborda o problema da obra no espaço e no tempo, embora não situando-a em relação a esses elementos, mas como “uma vivência mágica” dos mesmos. Segundo ele, toda

²⁶⁸ OITICICA, Hélio. CR, 2007. Doc. 0182/59.

a evolução, através da qual chegou à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que ele passa a chamar de “participador”. Quando o espectador veste a obra, constitui uma totalidade vivencial, pois, ao desdobrá-la, tendo como núcleo central o seu próprio corpo, ele percebe-se na condição de núcleo estrutural da obra, “participador’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra”²⁶⁹.



Fig. 126: P08 Parangolé Capa 05 “Mangueira”, 1965.

Segundo Justino, “com os *Parangolés*, Oiticica mergulha na dimensão humana, que vai da ambiência das coisas e das idéias ao corpo, atingindo uma verdadeira dialética entre o dentro e o fora, a subjetividade e o coletivo”²⁷⁰. Dessa maneira, Hélio Oiticica põe-se criticamente contra o papel habitual do artista - o de criador

²⁶⁹ OITICICA, Hèlio. CR-Doc. 0070.64-p. 2.

²⁷⁰ JUSTINO, 1998, p. 42.

único – e ignora as convenções sociais; “elabora uma decomposição do velho arsenal das estruturas para compor o ambiente, desmontando o comportamento aprisionado, particularmente na contemplação e convenções, para atingir uma outra estrutura”²⁷¹, uma decomposição da estrutura do comportamento. Os *Parangolés* são, então, “programas” destinados a abrir o comportamento individual em direção ao coletivo. Dessa forma, enriquecem a experiência da vida.

A autora relaciona as significações dos *Parangolés* particularmente às capas, “panejamentos mágicos” que envolvem o participante, fazendo-o experimentar sensações. Através do movimento, capa e participante constroem o ambiente.

Segundo ela, no caso, os *Parangolés*,

muitas vezes são apropriações que repousam sobre a indeterminação e o transitório, que expulsam a experiência a uma disposição do acaso. São essas três categorias, *indeterminação*, *transitório* e *apropriação* que criam as manifestações ambientais²⁷².

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid., p. 44.

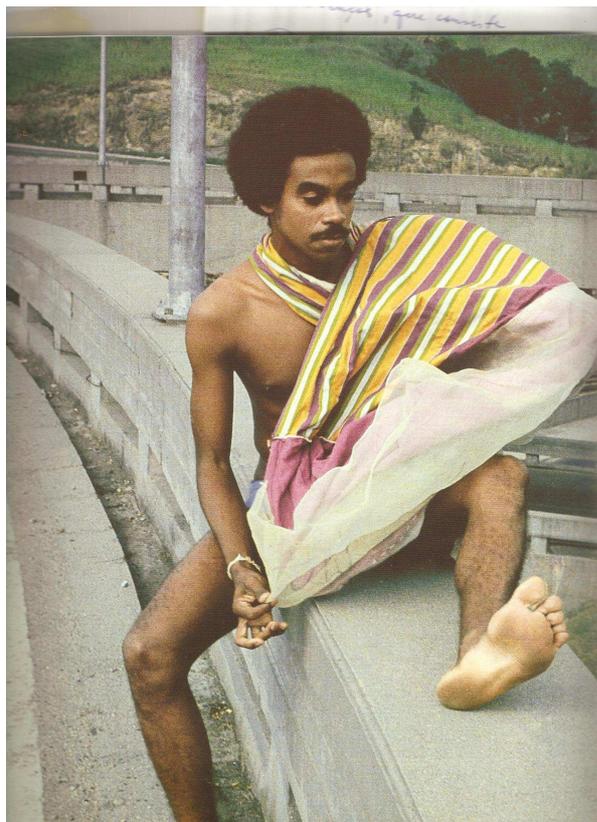


Fig. 127: Paulo Ramos veste *P23 Parangolé Capa 19 “Castelesvelásia”* (resumo do nome do cantor Caetano Emanuel Teles Veloso). Passarela da Mangueira. Still do filme *HO* de Ivan Cardoso, 1979.

Os *Parangolés* vão explorar o ambiente, privilegiando o comportamento. O artista volta-se para uma pesquisa do comportamento do participante, trazendo à tona, agora, a dimensão sensorial. Apesar dos *Parangolés* incorporarem todas as pesquisas anteriores do artista, nesse caso ele mergulha mais fundo. Talvez a apropriação mais importante nesse trajeto seja a música, por meio do samba. “Com a integração do samba, Oiticica começa a endossar uma visão dionisíaca da vida”²⁷³. A música e a dança são, para ele, “uma espécie de comunhão com o ambiente”²⁷⁴. O espectador de Hélio Oiticica, ao interagir com as capas, faz aparecer “estruturas de comportamento”. O corpo, por meio da dança, no caso, o samba, é enriquecido por outros sentidos.

O espectador dança, movimenta-se, desloca-se, envolvido pelas capas e envolvendo os estandartes coloridos, e, por meio dessa ação, “inaugura outros

²⁷³ JUSTINO, op. cit., p. 45.

²⁷⁴ Ibid.

valores”. Mas os elementos que os compõem só atingem um sentido completo com a incorporação do elemento mais importante, o participante, que se torna corpo e obra.

Vestir as capas, diz o artista, já é inaugurar uma nova situação, que afasta radicalmente a posição de contemplação. O participante, à medida que desdobra a capa, ‘tendo como núcleo central o seu próprio corpo, (...) já vivencia a transmutação espacial: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal²⁷⁵.

Através das apropriações e materiais não habituais, os *Parangolés* encontram na música e na dança o seu ponto alto. Através das capas coloridas, alcançam a ação com primazia. É a festa, o acontecimento, a arte diluída na vida.

Segundo Maria José Justino, Hélio Oiticica desenvolve nos *Parangolés* a ideia de célula ou núcleo proveniente dos *Penetráveis*, onde a ação se desenvolve e se multiplica. Ela remete a Mondrian e Malevich, buscando uma semelhança para a pretensão de nosso artista em sensibilizar a razão desejando poetizá-la. Desse modo, há uma tendência ao comportamento por meio da exploração do corpo. Mas

Oiticica não trabalha o corpo como um cubista ou um cientista, mas sim, como um poeta ou filósofo. O artista lança-se a um caminho semelhante ao de Merleau-Ponty, quando este opunha a ciência à arte: ‘ A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las²⁷⁶.

De modo contrário, a arte é a fonte da experiência vivida do corpo, é essa outra forma de habitar o mundo. De acordo com a autora, a partir dos *Parangolés*, o corpo é definitivamente assumido como a ligação sensível e o impulso na obra de Oiticica.

²⁷⁵ Ibid., p. 46.

²⁷⁶ Ibid., p. 47.

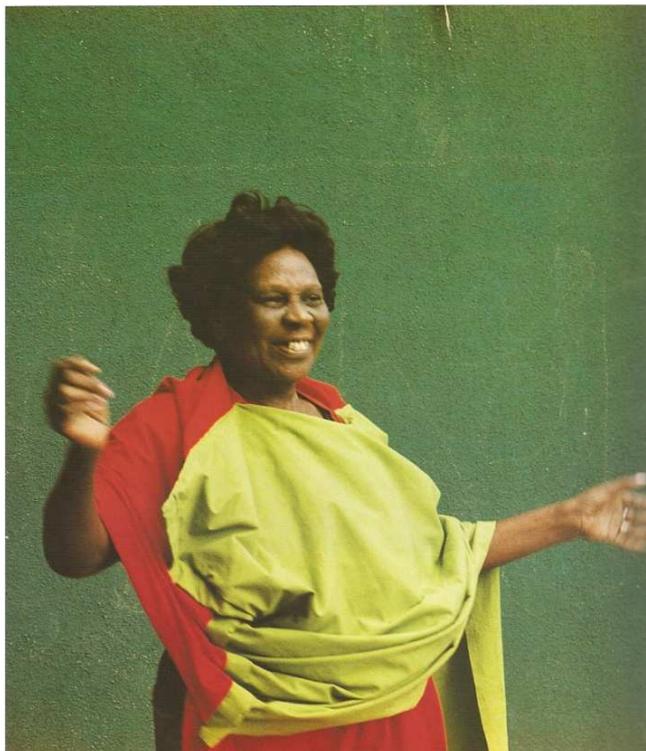


Fig.: 128: Nininha Xoxoba com *P 25 Parangolé Capa 2 "Xoxoba"*, 1968, durante a s filmagens do filme filme *HO* de Ivan Cardoso, 1979.

Hélio Oiticica busca a participação aberta, indeterminada, na qual a obra, agora modificada também pelo participante, vai além das intenções do artista. “Os *Parangolés* são este estado de inauguração de novos gestos, lugar de criação”²⁷⁷, a outra parte onde o artista foi buscar a experiência estética da arte, livre da submissão ao mercado e ao sistema: a antiarte, lugar da experimentação em vez da contemplação. Como em um jogo entre artista e participante, obra e vida, “tudo vira circuito”.

Com *Parangolés*, o papel do artista estende-se ao participante e, nessa nova dimensão, a ação vira obra. No entanto, é um acontecimento diferente dos *happenings*, já que nos *Parangolés* o ponto de partida é dado pelo artista, mas ele não limita a criação. Para Oiticica, de acordo com a autora, “a abolição das fronteiras entre a vida e a arte implica e exige rigor. Os *Parangolés* são construídos simultaneamente na criação da ação e nos gestos e na desmontagem dos condicionamentos”²⁷⁸. Trata-se de desconstruir o comportamento institucionalizado.

²⁷⁷ Ibid., p. 48.

²⁷⁸ Ibid., p. 49.

Com os *Parangolés* não sobra mais espaço para definições pré-determinadas, pois a obra é uma abertura radical. Não existe mais aquele fosso entre participante e objeto, na medida em que um torna-se outro.

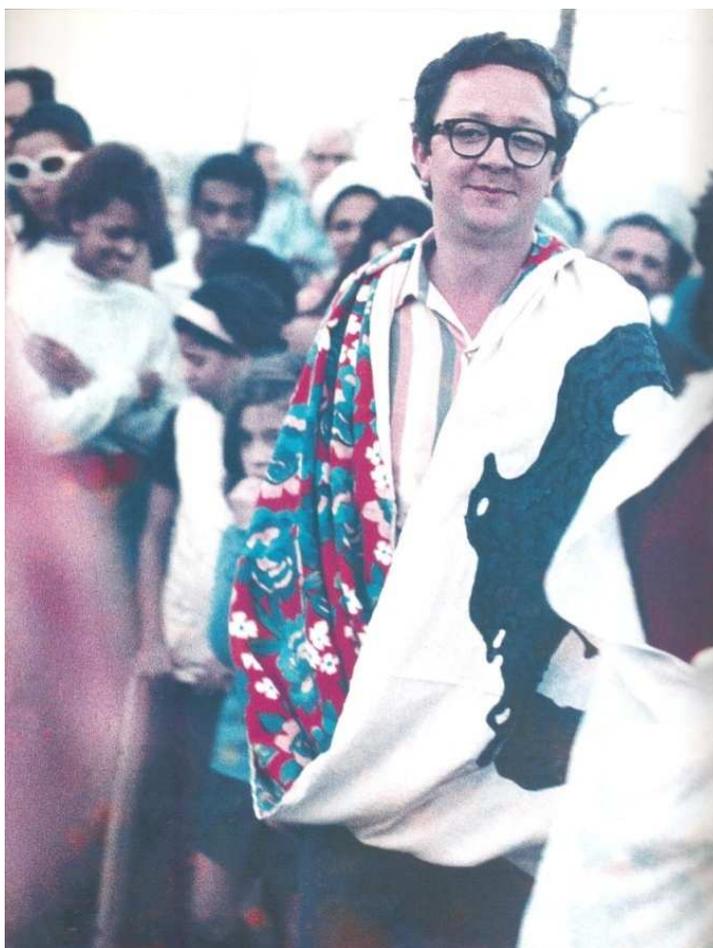


Fig. 129: Frederico Moraes com *P20 Parangolé Capa 16 "Guevarcália"* [Guevara + Tropicália] no happening Apocalipopótese no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, 1968.

A autora coloca, sem dúvida, que a compreensão de indeterminação que Oitica abraça é fecundada por Nietzsche e Artaud, além de John Cage – este último, numa relação de indeterminação e acaso, na qual a indeterminação, para Oitica, evolui no conceito de acaso utilizado por Cage. E tanto em um quanto em outro, o acaso não se confunde com incoerência.



Fig. 130: Hélio Oiticica. *Parangolé Capa Feita no Corpo*, 1968. Tecidos e alfinetes, dimensões variáveis.



Fig. 131: Hélio Oiticica. [1] *Parangolé P8 Capa 5 "Mangueira"*, 1965. [2 e 3] *Parangolé "Noblau"*, 1979/1986.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a obra de Hélio Oiticica e suas formulações sobre a natureza, a função da cor e as formas com que elas manifestaram-se nas originais propostas que constituem seu trabalho foi intrigante, surpreendente e, mais importante de tudo, um aprendizado. Tomar ciência dos labirintos pelos quais ele subverteu o papel do artista em sua relação com o espectador (transformado participante e propositor) e a obra de arte, a partir da questão da cor, mostrou-se um procedimento bastante apropriado. Afinal, a cor parece ser o ponto-chave de seu trabalho no período em que ele se jogou nessa aventura pictórica inigualável, desde as obras construtivas à insurreição das propostas de seu programa ambiental, dentro do desenvolvimento de uma perspectiva estética, lançando-a no espaço vivencial, como corpo, em sua totalidade cor expressiva.

A cor de Hélio Oiticica é palpável, penetrável e também deve ser vestida e dançada. A corporificação da cor permeia toda a sua produção artística. A explosão de experiências vivas e intervenções que encontramos na abordagem do *Programa* de Hélio Oiticica e o imperativo de desvendar “a grande ordem da cor” resultou em um percurso muito rico de potencialização dos sentidos em relação a uma nova perspectiva que se abre para o entendimento da importância da articulação dos conceitos de estruturas físicas imanentes: “cor-luz”, “cor-metafísica”, “cor-tempo”, “cor-estrutura”, “participador-obra”. O processo seminal que ele caracterizou como um estado permanente de invenção era intrinsecamente dialético. Isto é, ele oscilou entre as exigências imperativas de fazer arte e do pensamento sistemático e da escrita, que resultou no vai-e-vem entre a teoria e a práxis.

A extensão do legado teórico e prático de Hélio Oiticica é, de fato, considerável, e suas formulações estéticas desde o início dos anos 60 nos ajudam na compreensão da arte das últimas décadas do século XX. Quem analisa a estrutura de uma única obra sua ou acessa as páginas de seu extenso *Catalogue Raisonné* pode atestar o esmero com que o artista se empenhou em pesquisas para conceituar a sua práxis. A sua obra continua a desafiar os críticos, historiadores de arte e curadores até hoje. Seu eixo fundamental é o estado de invenção, confluindo arte, artista e mundo. Sua

arte é uma malha densa multidirecional de estados de invenção. O Hélio Oiticica inventor não tem modelos, a diluição perturba-o, pois os diluidores não experimentaram o risco de inventar. Qual o lugar da invenção de Hélio Oiticica na crítica de arte? Esse artista problematiza/redimensiona o papel da crítica de arte para uma avaliação dos efeitos e das consequências, questiona a visão da academia sobre o seu trabalho, instigando-a a alargar as relações que sua obra exalta. Sem dúvida, embarcar no projeto de desvendar seu riquíssimo percurso de conceituação da cor nos dá indícios de que o seu programa *in progress* efetivamente é um gerador de consequências, um sopro de vida.

Uma historiografia fixa não condiz com a experimentação e as obras em processo desse artista. Não há linearidade (é possível retomar e dar sequência às experiências com a cor sem que isso signifique retrocesso, como, por exemplo *Invenção da cor: Penetrável Magic Square*). Sua obra prevê simultaneidade em vez de mediação: são coisas desaguando em outras, fluem numa transformação contínua, tirando a continuidade (posição estática) do espectador.

Com relação a sua reflexão escrita sobre a sua própria produção, embora seja datada com precisão em sua maioria, não exige uma leitura cronológica, pois levanta questões que perpassam todo o conjunto produzido. Advém daí, também, uma séria questão que alguns críticos e historiadores levantam em relação ao artista criar uma história da arte própria, surgida da desconfiança da linearidade que ele prepara em direção à contemporaneidade, marcando uma tendência da crítica internacional, iniciada nos anos 80, de ver Hélio Oiticica, assim como Lygia Clark, como artista antecipador da arte contemporânea e da proposta de união da arte à vida. Trata-se de um historicismo tradicional, que polariza moderno e contemporâneo numa única direção, que faz uma leitura desses artistas a partir de critérios exteriores (desde Guy Brett, na década de 60), deslocando-os do conceito específico da arte brasileira, onde a arte contemporânea não se constitui num embate direto com a moderna, uma vez que não havia um Modernismo consolidado no Brasil.

Tanto Lygia Clark, quanto Hélio Oiticica levantaram questões (necessidade de integração arte-vida como reação à autonomia da obra de arte moderna – pop,

minimalismo...), ao mesmo tempo, ou às vezes antes, das vanguardas europeias e norte-americanas. Hélio Oiticica não só aceitou o desafio da antiarte de frente, mas passou a conceber estruturas inéditas, formas implícitas de fazer arte centrada na incorporação da subjetividade e da participação direta do público. Reconstruiu a si mesmo, recodificando-se na obra de arte. Seus objetos e propostas artísticas consistiram em estratégias de construção de vida, de construção de si mesmo dentro do coletivo. A experiência construtiva que gesta a arquitetura cromática de Hélio Oiticica não foi assimilada como uma leitura conclusiva da obra, nem para o espectador, nem para a forma que se mostra aberta à participação. Da experiência com os *Secos*, no Grupo Frente, os *Metaesquemas*, na arte concreta ao neoconcretismo, contexto no qual chegou às *Invenções*, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, o artista percorreu um caminho de libertação espacial da forma e da cor e chegou ao experimentalismo sensorial de suas ordens (*Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*), sem abrir mão da potência construtiva, mas retirando dela o caráter abstrato e geométrico para torná-la real, numa vivência totalizadora e participativa da forma.

Se Hélio Oiticica chegou ao limite do plano pictórico com as *Invenções*, com os *Relevos Espaciais* ele esgotou as possibilidades da forma fechada e aproximou o espectador da obra. Os *Bilaterais* permitem a liberação da cor no espaço, incorporando o espectador na experiência da obra, inserindo aí o conceito de tempo. Esse espaço ativo e ativante é potencializado nos *Núcleos*, a partir da liberdade da cor e sua perfeita integração estrutural no espaço e no tempo. Embora não constitua um ambiente em si, permite que o espectador penetre em seu campo de ação e leva à superação da relação tradicional sujeito-objeto. Os *Penetráveis* apontam para novas regiões do fazer artísticos, um redimensionamento ambiental que partiu da pesquisa construtivista para a autonomia da forma e sua integração em uma nova totalidade: o espaço plástico revitalizado e orgânico, onde o espectador tem poder de escolha sobre o funcionamento dos elementos espaciais e a experimentação avança para a investigação da visão contínua da estrutura-cor e a efetivação da participação – diretrizes que vão se fundir no que Hélio Oiticica chamou de “vivência da cor”.

Na experiência dos *Bólides* e dos *Parangolés*, ocorre um redimensionamento multisensorial, cuja premissa é a criação de novas condições de experiência do real, nos termos da arte contemporânea. Aqui, o espaço é aberto e nele a obra se dá, como corpo-cor, numa totalidade expressiva. Do convite à experiência tátil à valorização do corpo e dos sentidos do espectador, a participação se emancipa em relação à questão da cor nos *Ambientes* propostos pelo artista: com a *Tropicália*, condensando lugares reais, e *Éden*, no qual é possível construir seu próprio ambiente. Sua dimensão nasce do desejo de refundar o espaço da galeria como recinto-participação, espaço-comportamento, promovendo a criação de liberdade do espaço dentro-determinado, daí para o espaço público em projetos ambientais para o ar livre.

As leituras fenomenológicas feitas pelo artista no período neoconcreto permitiram uma valorização da experiência sensível do observador junto aos objetos e resultaram ainda na ativação do espaço da obra. Há, então, uma interioridade e uma exterioridade marcadamente paradoxais de atração e repulsão do espectador, observadas em sua obra como um todo. A interioridade se mostra na fundação do objeto-obra (transobjeto) com objetos do cotidiano e na materialidade que permite sua autonomia no espaço. A cor, como veículo da expressão de sua qualidade própria (linguagem autoexpressiva), é o elemento que produz a exterioridade da obra. A linguagem é expressiva (não para o sujeito, nem para o artista), é transcendental. A cor é central e sua materialidade repele, expulsa, exterioriza o espectador, embora seja parte das proposições de “vivências” num campo aberto à participação. A experiência da cor proposta por Hélio Oiticica é uma experiência vivenciada, como um corpo físico com qualidades e significados próprios, para ser apreendida como tal e fazer com que o corpo do outro sinta e com ele se confronte no espaço real.

No entanto, hoje, as proposições de Hélio Oiticica ressentem pela falta de contato direto, ou melhor, da impossibilidade de vivenciar, especialmente os *Bólides* e *Parangolés*, pois nas exposições atuais eles não estão mais abertos à participação, como pretendia originalmente Hélio Oiticica. Os *Penetráveis Magic Square* foram construídos em jardins de instituições de arte, ao invés de praças públicas. A apresentação dessas obras restringe-se ao visual e à mediação dos monitores das

exposições e autores que experienciaram sua plasmação direta naquela época. Conseguiu-se estetizar esses objetos de forma rápida e fácil, problema que a obra não previa, mas permitiu. Muito se perdeu nesse processo, pois modificou-se a ideia de sensorialidade que a obra propõe ao passar pela instituição, pelo procedimento disciplinar do espaço para quem observa. A obra não pode mais ser tocada, o que impede a participação proposta pelo artista.

Verifica-se um atrito entre o convite à vivência e a estranheza quando essa participação é negada, motivo pelo qual essas obras tornam-se ainda mais enigmáticas, quase esquivas para quem as observa. Dessa forma, a adversidade que perpassa a participação proposta pelo artista (o artista quer a cor-luz extravasando a superfície, a fim de anular o quadro e envolver o espectador), capaz de convidar e, ao mesmo tempo, repelir o participante, é potencializada pela domesticação do museu. Essa apropriação pelo sistema museológico, com a revolta contida no ideário poético do artista, suscita questões sobre como evitar a normatização da transgressão, como possibilitar a intercessão entre arte e vida, como permitir que o fluxo da energia criativa fundado na obra extravase para a vida, como propiciar esse contato vivo dentro do museu...

REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Jefferson Luiz Camargo (Trad.). São Paulo: WMF Martins fontes, 2009.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Instituto Itaú Cultural: Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o X-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983.

_____. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rrudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2007.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIENAL Brasil século XX. Fundação Bienal de São Paulo (Org.). São Paulo, 1994. Catálogo de exposição.

BRAGA, Paula P. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2007.

Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental; arte/vida**: proposições e paradoxos, MACIEL, Katia (Org.). Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac y Naify, 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte.** São Paulo: Imaginário: Fafesp, 2004.

CATALANO, Ana Rosa Saraiva. **O lugar do espectador-visitante na obra de Lygia Clarck e Hélio Oiticica.** Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RIO, Departamento de História, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos editorial, 2002.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

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

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978).** Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2004 .

Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna-MAM (Org.). Rio de Janeiro, 1998. Catálogo de exposição.

COUTO, M. F. Morethy. **Por uma vanguarda nacional.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Peter Pál Pelbart (Trad.). São Paulo: Ed. 34, 1992

_____. **Nietzsche.** Lisboa: Edições 70, 1994.

DOCTORS, Marcio. **A forma na floresta: Espaço de Instalações Permanentes / Iole de Freitas, Anna Maria Maiolino.** Rio de Janeiro: Museu do Açude, 1999. Catálogo.

_____. **Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude: Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000. Catálogo.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio.** Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

_____. **Paulo Sérgio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte.** Luisa Duarte (Org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. (Coleção Pensamento crítico; 1).

DWEK, Lizette Lagnado. **Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental.** Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2003.

Ensaio fundamentais: artes plásticas. Sergio Cohen (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FABRINI, Ricardo N. **A arte depois das vanguardas**. São Paulo: Unicamp, 2002.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

Escritos de artistas: anos 60/70. Glória Ferreira; Cecília Cotrim (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Marco Giannotti (Trad.). São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GRUBERT, S. C. J. **Oiticica: limites de uma experiência limite**. Dissertação (Mestrado). Escola de engenharia de São Carlos, USP-São Carlos, 2006.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Abstração geométrica 1: Concretismo e Neoconcretismo**. (Projeto Arte Brasileira). Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1987.

_____. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Revan, 1999.

_____. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 2005.

HERMANN, Carla. **A Materialidade e o Adverso nos Bólides de Hélio Oiticica**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JANUARIO, Teresinha. **Arte para o corpo: vivenciar, perceber e sentir a arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp-IA, 2006.

JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernismo em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

KANDISNSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Álvaro Cabral (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. Marcelo B. Cipolla (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Alice Fátima Martins (Org.). Goiânia: Anpap, 2005, v. 1.

MATTEDI, Raquel Baelles Pimentel. **Convite ao caminhar**: lugar de encontro de Hélio Oiticica e Heidegger. Dissertação (Mestrado). Vitória: Ufes-CAR-PPGA, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MICHELI, Mario De. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

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

_____. **Frederico Moraes**. Silvana Seffrin (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Pensamento crítico; 2).

MORAIS, Marcia Martins R. **Entre o museu e a praça**: o legado de Lygia Clarck e Hélio Oiticica. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp-IA, 2006.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2006.

OITICICA, Hélio. **A pintura depois do quadro**. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.

_____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Encontros**: Hélio Oiticica. Cesar Oiticica Filho; Ingrid Vieira (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

_____. **Hélio Oiticica**. Centro de Arte Hélio Oiticica; Galerie Nationale du Jeu de Paume (Org.). Rio de Janeiro; Paris, 1992. Catálogo de Exposição.

_____. **Hélio oiticica**. Projeto Hélio Oiticica (Org.). Rio de Janeiro, 2007. Catalogue Raisonné.

_____. **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. São Paulo: Instituto Itaú cultural, 2010. Catálogo de exposição.

_____. **Penetráveis**. Projeto Hélio Oiticica (Org.). Rio de Janeiro, 2008. Catálogo de exposição.

OLIVA, Achille Bonito. **A Arte até o ano 2000**. São Paulo: Torcular/Mube, 1998.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **A forma como lugar**: uma leitura da arte contemporânea. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1998. 1 v.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Eduff ; Leo Christiano, 2002.

_____. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac nacional, 2008.

PEDROSA, Mário. 1900-1981. **Modernidade lá e cá**: textos escolhidos. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, Homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica**: The Body Of Color [Hélio Oiticica: O Corpo da Cor]. Houston: The Museum of Fine Arts: Tate Publishing, 2007. Catálogo de exposição.

RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007.

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

RESTANY, P. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas**: Belo Horizonte - Anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

SALOMÃO, Waly. **Armarinhos de Miudezas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

_____. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica**: arte como experiência participativa. Dissertação (Mestrado). UFF-IACS, 2006.

SILVA, Ignácio Assis (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.

SOARES, Paulo M. F. **Brasil tropicália**: do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística de Hélio Oiticica. Tese (Doutorado). Recife: UFPE, 2003. 1 v. 140p.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, Rio de Janeiro: 1997.

TRIDIMENSIONALIDADE na arte brasileira do século XX. Instituto Itaú Cultural (Org.). Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. Catálogo de exposição.

VARELA, Angela. **Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica**. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, 2009.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fund. Walther Moreira Salles, 1983, v. 2.