

Anos 60. Do centro para as margens.

Ana Maria de Moraes Belluzzo

Este ensaio focaliza aspectos da prática e da consciência artística no Brasil em torno dos anos 60, momento em que se perdem as esperanças lançadas sobre a cultura da modernidade. Com o arrefecimento das expectativas de atuação no cerne do projeto desenvolvimentista da era Kubitscheck, os artistas passam a explorar possibilidades estéticas de construção de *lugares comuns*, à margem da arte, apropriando-se da cultura urbana e suburbana. Não se trata de apreender o discurso da história através da obra de arte, mas o procedimento da própria obra como acontecimento contingente, em interação com outras esferas da existência. A indagação recai sobre o significado do ato criativo, que se desdobra nos limites das esferas cognitivas, éticas e estéticas da cultura. Tal recorte permite focalizar o processo de construção intersubjetiva praticado pela arte contemporânea e a emergência de novos paradigmas estéticos.

Nesta oportunidade, ressalto algumas questões de fundo:

a *abertura do espaço* da obra artística e peculiares re-significações projetadas sobre o espaço “vazio”; a emergência de modos de inter-relação eu-artista/outro/mundo, sob a obra transacional, condizente com a apreensão direta e a comunicação imediata.

A proposição artística de *abertura do espaço da obra* revela-se um dos caminhos profícuos de transformação artística na segunda metade do século e seu adequado entendimento pede reconsideração de certos aspectos do projeto construtivo brasileiro na arte, no encontro de sua flexibilidade e permeabilidade às novas significações. (1)

Destaco, nessa perspectiva, o caráter estratégico da contribuição de Hélio Oiticica, que deixa entrever o ponto de chegada, assim como o ponto de partida das estéticas contemporâneas. As experiências de abertura do espaço arquitetônico e do espaço cênico teatral vêm alargar a compreensão de um amplo e lento amadurecimento, pelo qual fatores intersubjetivos irrompem no primeiro plano da obra artística.

O sentido da atividade criadora se manifesta na unidade da vida e da cultura contemporâneas, impõe-se além dos limites do objeto e não pode ser circunscrito pela visão materialista da obra. Nem tampouco coincide com a posição monológica de um autor-indivíduo, pois é condizente com o diálogo constitutivo da obra-acontecimento, que transita entre interlocutores, faz ponte entre obras. Fica portanto evidente que a obra não se esgota em sua materialidade. Estabelece relação entre vários estratos da vida, ampliando o campo de percepção e de expectativas do fruidor, possibilitando a emergência de novas significações. A dimensão central da pesquisa estética, nesse âmbito ampliado em que se busca

entender a construção do sentido artístico, foi designada com propriedade por Mikhail Bakhtin pela noção de arqui-tetônica. (2)

Espero que um breve percurso especulativo de Hélio Oiticica possa apontar peculiares aspectos da transição brasileira, em que artistas, movidos pelos imperativos dos ideais construtivos, alimentam o desejo de inserir a arte na vida e por meio de estratégias de apropriação de fragmentos do real, passam a atuar sobre os limites da arte.

Abertura da obra

No caminho da superação dos limites da pintura e da escultura, os *Núcleos* e *Penetráveis* de autoria de Hélio Oiticica consomem a explosão da forma e a abertura da obra para o espaço real, por intermédio da construção ambiental de um “espaço total”.

Merece especial atenção o desenvolvimento conseqüente desse inventor, treinado no rigor de pensamento e na disciplina concreta, assim como as práticas pelas quais se delineiam novos rumos, identificados com as premissas da emergente arte neoconcreta no Brasil. As sucessivas transformações que encadeiam sua obra em processo iluminam seu sentido. Devem-se a uma aguda consciência crítica, que preside essa experiência limite da arte na modernidade e aprofunda modos de abertura

da obra para a vida, estando motivadas pela nova plástica de Mondrian e, notadamente, afetadas pelo *Branco sobre Branco* e outras reduções monocromáticas de Malevitch.

Em 59, Hélio inicia a transição da tela para o espaço ambiental por meio de quadrados monocromáticos destinados às paredes. Demarcadas nos limites do quadro, as áreas coloridas em solução monocromática vêm acentuar a propriedade plana do próprio suporte. Na série chamada *Invenções* ou *Monocromáticos*, ele procura dar estrutura à cor. Em alguns casos, tira efeito das direções do toque da pintura em um único tom; em outros, explora a superposição de camadas sucessivas, o que se mostra valioso recurso para a duração temporal da cor. Nessas *Invenções*, persegue o caminho da pureza, procura condensar e fundir a obra em mínimos componentes. As *Telas Brancas*, por exemplo, concretizam uma alta luminosidade, atestando inequívoca tendência para a elaboração conceitual. (3)

Os *Monocromáticos* ilustram os propósitos da *redução* modernista: o prestígio conferido à superfície e o valor atribuído à cor, identificados com a franqueza de exposição - qualidades que passaram a imperar desde o rompimento da obra em bloco por artistas construtivos. (4) À procura de princípios fundamentais e próprios das artes visuais no curso da experiência construtiva internacional, os artistas teriam ultrapassado a concepção ilusionista da arte enquanto espaço de representação do

mundo e, visando desvencilhar-se de qualquer resquício de duplicidade, teriam conjugado figura e suporte material, preconizando a obra livre como a *construção*.

Orientado para a conquista da estrutura da cor no espaço e no tempo, a partir dos *Monocromáticos* Hélio realiza o “corpo” da cor. Com toda adequação, Celso Favaretto, autor de cuidadosa leitura da obra do artista, chamou a atenção para o fato das “*Invenções* constituírem a matriz da investigação de Hélio sobre a ‘estrutura-cor no espaço e no tempo’, e configurarem a passagem para sua singular teoria sobre o ‘desenvolvimento nuclear da cor’, em que os *Núcleos* e *Penetráveis* inauguram as novas ‘ordens de manifestação’.”(5)

A aventura dos planos coloridos lançados ao espaço consuma-se nos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*. *Bilaterais* são superfícies de madeira com duas faces pintadas de uma única cor saturada, escolhida sempre entre luminosas, que Hélio considera especialmente adequadas à sua sintaxe espacial. Os *Bilaterais*, como recortes de cores suspensos no teto, são dados à apreensão a partir de todos os ângulos pelos quais o artista vem induzir o percurso do espectador. O recorte das peças instiga o fruidor a adivinhar figuras virtuais seladas sob a planeidade monocromática e a descobrir, nos ângulos que dão contorno às cores, o entrecruzamento de figuras geométricas simples. A irradiação colorida e a configuração ativa

dos *Bilaterais* ativam, por sua vez, a percepção visual, atualizando a obra em espaços virtuais.

Visando mais uma vez temporalizar e dinamizar a superfície plana - o que realizava anteriormente por meio de pinceladas e camadas de pintura que construíam a duração da cor - surgem os *Relevos Espaciais*, nos quais o artista privilegia dobras e desdobramentos do plano. Tal procedimento corrente entre artistas neoconcretos daquela época, podia ser prévia e diretamente experimentado através da manipulação de folhas de papel.

Bilaterais e *Relevos Espaciais*, apresentados na segunda Exposição Neoconcreta no MEC no Rio de Janeiro, em 1960, assinalam inflexão na condução dos partidos construtivos adotados pelas vanguardas artísticas concretas no Brasil. Colaboram para qualificar atitudes de uma parcela de artistas, que passa a ser designada neoconcreta, ao evidenciar práticas divergentes: a renúncia ao viés racionalista e à recepção estritamente ótica da obra de arte, em favor da pluri-sensorialidade, reintegrando dimensões expressivas da obra em uma nova chave comunicativa. *Relevos* e *Bilaterais* são indissociáveis dos feitos de Lygia Clark, imediatamente reconhecidos e explicitados por Mário Pedrosa, e da *Teoria do não-objeto* de autoria de Ferreira Gullar, datada de 1959, para citar duas páginas capitais da consciência da nova ordem estética. (6)

É sabido que a aventura de Hélio, o mais jovem artista do grupo carioca, beneficia-se das proezas de Lygia Clark, ambos tributários de formulações de contra-relevos de Tatlin. Lygia dobra superfícies planas sobre si mesmas em seus *Contra-Relevos* e nos *Casulos* (1959) e, fazendo-as ecoar espaços interiores e orgânicos, reintroduz a obra concreta em um universo de sentido. A seguir, Lygia retira as peças da parede para torná-las auto-sustentadas em suas próprias dobras, que passam a funcionar como eixos de estruturação e apoio, à medida que os *Bichos* ganham o chão. Enfim, Lygia reitera o caráter *orgânico* de suas estruturas, articulando-as por dobradiças, tornando os *Bichos* móveis e aptos a se desenvolverem no espaço-tempo, se manipulados pelo público, como um livro sem fim. Atitude pela qual a artista também redefine a participação de um fruidor ativo.

Hélio e Lygia superam limites da representação explorando contra-formas e promovendo o espaço-avesso*, o que enseja a noção de *não-objeto*. Evidenciam por diferentes meios a passagem do plano ao espaço e o lugar do espectador na obra aberta à trans-ação. Lygia o faz através dos *Bichos* (1960), postos ao alcance da mão de um espectador que respira o ar de seus vãos. Hélio procede através da imaterialidade da cor-luz, cor que se funde com o suporte estrutural e se integra no espaço, sendo imediatamente dada ao receptor.

O exemplar percurso artístico de Lygia, inseparável da consciência crítica de Mário Pedrosa, é capítulo privilegiado de explicitação dos desenvolvimentos do projeto construtivo brasileiro e do reencaminhamento reflexivo, pelo qual alguns artistas pretendem corrigir o rigoroso plano de produção visual da obra concreta e explorar dimensões da recepção artística e simbólica. A nova ordem estética supõe a ruptura do quadro e o desenvolvimento do plano no espaço ambiental, na extensão habitada pelo fruidor.

Em sintonia com o debate emergente entre críticos e artistas, Hélio elabora enfim a abrangência da obra, fazendo com que sua articulação coincida com uma dimensão capacitada a abarcar o fruidor : a esfera arquitetônica. Novos conjuntos intitulam-se *Núcleos*, e por eles Hélio intensifica o modo como o espaço atravessa a obra de arte, explorando a extensão habitada pelo fruidor, o espaço vazio, o “vão”, que teria possibilitado o surgimento de *não-objetos*.

De algum modo, Hélio questiona a noção de que *lugar, topos*, é o espaço conhecido - tal como foi definido por Aristóteles (*Física, Livro IV*). Ao fazer do espaço “vazio” o foco da obra, qualifica o que até então, na pintura, era apenas a localidade onde ocorriam obras de arte e torna sua apreensão enigmática. Esta região, antes vista com indiferença pelo espectador, transforma-se no centro de questionamento de sua proposta, rompendo significações tradicionais - antigas, se quiserem - e adquirindo novas. Ao

focalizar o vazio, a transparência visual, Hélio desmancha a cadeia de formas simbólicas e promove a re-semantização daquilo que era o *invisível*: abre caminho para *não-objetos*.

A obra total

É oportuno lembrar que o caminho da pureza, propulsor das vanguardas modernistas, não coíbe a reunião das artes puras em uma *obra total*, como ademais preconizava a Bauhaus. As esferas específicas de questões propostas com fundamento na autonomia de cada arte poderiam ser conjugadas, como a arquitetura, pintura e escultura, convergindo em estilo comum.

Ao concretizar suas idéias no espaço, Hélio evita qualquer referência ao modelo escultórico, indicando os primeiros *Núcleos* como “pinturas no espaço”. Escritos de Hélio testemunham que os *Núcleos* comportam “duas direções paralelas que se completam em uma obra, uma de sentido arquitetônico, outra de sentido musical, nas suas relações”. (7)

Os *Núcleos* superam os limites de cada uma das unidades coloridas em proveito da interdependência de todas dimensões: cor, tempo, estrutura, espaço. Instauram uma compreensão ambiental pela qual se introduz o homem no centro desse âmbito de forma aberta. Trata-se de uma estratégia para destruir a dicotomia obra/mundo e abri-la à re-criação do

fruidor que a ela se incorpora, estando entre coisas que o envolvem e o afetam. Nessas experiências, Oiticica intui a relevância de um espaço ilimitado, isto é, potencializado por contínuas relações que se estabelecem em diversos níveis, intensificado pela experiência do espectador e engendra o *espaço ativo*. O que poderia ser considerado espaço vazio numa obra monolítica clássica, aparece então como espaço constitutivo e estrutural da nova ordem estética. Poderia se dizer que Hélio qualifica um intervalo espaço-temporal.

Parece oportuna a clássica reflexão de Heidegger questionando o jogo entre arte e espaço, em breve ensaio sobre a escultura, em que argumenta que, se o espaço é uma falta para quem cava o bloco, é constitutivo para quem dispõe cercar lugar e formar. No escrito. Heidegger alude a um “fazer-espaço” e a um “deixar-espaço”.

“O fazer-espaço é, pensado naquilo que lhe é próprio, livre doação de lugares nos quais os destinos dos homens que o habitam se realizam na felicidade de posse de uma pátria ou na infelicidade de estarem dela privados ou na indiferença com respeito a uma ou a outra de tais possibilidades”.. Em suma, a operação central não é o jogo espacial, nem a fundação de um lugar, assim como “não é o fazer, mas o receber”. A operação central é incluir um observador, fazê-lo pertencer e incorporar-se. Enfim admite ser “a escultura: um colocar em obra incorporante de lugares e, com estes, um abrir países para uma possível habitação dos

homens, para uma possível duração das coisas que o rodeiam e o olham”. (8)

Afinal, tal arte não poderia ser subjugada pelo observador e se precipitaria na alternância de posições que assumem o sujeito e o objeto.

Os *Nucleos* funcionam como praticáveis de uma cena teatral, elementos que emolduram o palco criando uma separação entre o que é visto pelo público e o que fica escondido aos olhos de todos. O homem introduzido entre praticáveis é convidado a descobrir novos espaços, solicitando-se dele não apenas o olhar em movimento no interior da janela albertiana, mas o percurso do corpo entre os vários componentes da obra. Não sendo privilégio da visão, a apreciação da obra cobra outros sentidos, abala a relação de equilíbrio e direção do espectador, que se move por um labirinto como um viandante.

Hélio ressignifica o espaço livre, por uma atitude comum a outros artistas - como Amílcar de Castro, por exemplo - e praticada notavelmente pelos arquitetos brasileiros.

O *Grande Núcleo* compreende placas coloridas bilaterais, suspensas por fios, pendentes do teto, inter-relacionadas numa estrutura aberta de orientação ortogonal, dentro da qual o espectador é convidado a se deslocar. O que significa adentrar a obra? Não seria mais adequado constatar a tensão recíproca pela qual a obra também invade o

espectador, uma vez que o agrupamento de superfícies de cor, disposto no horizonte do espectador, constitui anteparos com os quais o espectador se defronta e que o afetam pelas emanções luminosas de diferentes intensidades de amarelo? É de se notar que Hélio propõe núcleos penetráveis em amarelo, outros em laranja. Pretende propiciar a experiência da irradiação luminosa da cor, que reflete a luz ambiente e se adianta ao suporte, emanção atmosférica que colore o vazio e avança sobre o fruidor. (9)

Inicialmente a idéia de núcleo aparece na obra de Hélio centrada na urdidura da cor. (10) Mas vale a pena ampliar o campo semântico desse sentido nucleador. A coesão da estrutura aberta dos *Núcleos* resulta ademais de um jogo *dispositivo* das superfícies, que se mantém agregadas por meio da orientação e posição em que estão espacializadas. Tal disposição é capaz de “preparar a possibilidade dos componentes pertencerem a algum lugar e a partir desse, de colocar-se em relação entre si” (11). Cheios e vazios constituem o espaço virtual dos *Núcleos* e *Penetráveis* e, em alguns deles, Hélio dará a possibilidade do espectador deslocar as superfícies bilaterais de cor, girando-as num eixo de 180 graus.

Dispondo painéis no interior de uma sala expositiva, Oiticica projeta o *Núcleo* como momento de um percurso, instaurando um fluxo também pela cor, que leva o fruidor a experimentar intensidades pré-verbais. Os

Núcleos ficam entre um *projeto de lugar* estruturado, como são os espaços urbanos, e o *condicionamento ambiental*, que estabelece relações de envolvimento.

Mesmo se tratando de uma ocorrência no interior de um museu, cabe admitir um segundo sentido da expressão “núcleo” aplicada ao núcleo urbano ou centro coletivo, que aparece, coincidentemente, no discurso de Walter Gropius:

Gropius, reconhece textualmente que: “*o estabelecimento de centros comunitários no núcleo das cidades e dos conjuntos habitacionais é mais importante e necessário ainda que a própria construção de habitações, pois estes centros servem de base cultural nas quais o indivíduo poderá desdobrar plenamente a sua estatura no seio da comunidade*”. Está aludindo às praças desenvolvidas nos países latinos, “nas quais se concentra a vida pública da comunidade”. (12)

Outras implicações advém do dimensionamento ambiental da concepção que Hélio Oiticica possui da cor. Para ele, uma cor é sempre relativa à outra que lhe é próxima. Joga sutilmente com a luminosidade da própria cor e com a luz ambiente refletida sobre cores pintadas para multiplicar efeitos. Visa construir “cor-luz” pela reverberação de corpos. Dedicar-se a intensidades: além do branco luminoso, o amarelo capaz de expandir a superfície, o laranja, o vermelho-luz. A estratégia de intensificação da cor, isto é, de sua construção espacial, tem por resultado a cor ambiental, que reverbera fora do suporte e banha o espectador. Tal experiência

psicofísica da cor, ligada à caixa de ressonância do corpo humano, conecta homem e espaço e é anterior ao processo de percepção e conhecimento, atingindo menor grau de objetivação, se comparada às outras formas simbólicas. A obra convida o espectador à vivência da cor, como se pedisse: venha realizar o amarelo. A experimentação física e psicológica da cor é uma atualização sensista e panteísta. Descarta toda referência e impede a autoconsciência. O imediatamente dado e comunicado dissolve a subjetividade na realidade do fato exterior e coisifica (reifica) o mundo da consciência.(13)

O artista privilegia a experiência de recepção do corpo e dissolve o eu em pura manifestação sensível e pública, sem nenhuma inferência simbólica e privada. Exacerba a pura estimulação das coisas e a confusa multiplicidade do sentir, pela qual o homem entra em conexão viva com a experiência interior da cor. Aqui já se encontra o modelo da obra em contato imediato, sem que seja dada ao conhecimento. O espectador a presencia e assiste, experimentando organicamente a cor como fenômeno da natureza. Atitude que se contrapõe às práticas cotidianas da civilização de sinais e mensagens, que se impõe nesses anos 60. Contudo, sem signo não há linguagem, não há comunicação.

Os *Núcleos* aspiram uma arte total, são sínteses que tendem à universalização homogeneizante e reducionista da subjetividade. Adiante Hélio deverá aprofundar manifestações do corpo com o intuito de

alcançar uma dialética entre individual e coletivo. Nos *Penetráveis*, redefine a ação participativa do espectador e nos *Parangolés* introduz manifestações corporais no cerne da obra, que é reconceituada pela linguagem intersubjetiva e pelo agir.

É conveniente recuperar o princípio *orgânico de ordem*. Valho-me de Mies Van der Rohe, que o enfatiza - em contraposição ao princípio idealista de ordem e ao princípio mecanicista de ordem - como “*um meio de obter relações úteis das artes entre si e da arte com o todo*” e esclarece que o objetivo de criar ordem na confusão de nosso tempo deve ser perseguido até que “*o mundo de nossas criações surja desde dentro*”. (14)

A ação dos artistas e arquitetos brasileiros, marcada pela vontade de conciliar a arte com um mundo mais humano, mostra-os identificados com uma vocação *construtiva* e gera a dissonância dos termos fixados em seus vocabulários, ainda que a compreensão que tenham da construtividade pareça englobar a *estruturalidade orgânica*, tal como ocorre na concepção de Hélio Oiticica. Entre arquitetos, nota-se um discurso acentuadamente ideológico, incompatível com propósitos da arquitetura orgânica, que eles associam às posturas “*naturalistas*” e “*individualistas*” de Frank Lloyd Wright, enquanto pretendem responder às exigências das novas técnicas e da sociedade urbana, ideário mais próximo de Gropius - o que os levaria a evitar o termo *orgânico*. Ainda assim, a prática de muitos desses arquitetos demonstra inegável

afinidade com a configuração orgânica entendida, quer como organização da “vida”; quer como condição de habitabilidade do espaço interior da obra; quer como abertura do edifício para o entorno. Este partido, frequentemente adotado, pode por exemplo ser observado nas singulares soluções advindas da aproximação do arquiteto Oscar Niemeyer e do paisagista Burle Marx.

Já nas formulações sobre arquitetura e objeto cunhadas por autores internacionais é possível encontrar uma oposição entre o **construtivo** e o **orgânico**. Remeto ao entendimento de Giulio Carlo Argan, para quem “construtiva é a forma proporcional, composta, geométrica; orgânica a forma elementar. A forma construtiva se exaure no absoluto do espaço, isto é da idéia; a forma orgânica se reduz ao absoluto da matéria”. (15)

Existem paralelos entre a orientação dada à experiência estética de Oiticica e de outros protagonistas da ruptura neoconcreta e o rumo tomado pela arquitetura moderna brasileira: percorrem um longo curso com base na racionalidade técnico-construtiva e na idéia de funcionalidade para a vida, a caminho da liberação da inventividade, que revestem de um sentido emancipatório.

Abertura do espaço arquitetônico e teatral

No curso das ações artísticas contemporâneas, perpassam significados acumulados e desenvolvidos em várias esferas da vida e por meio de várias artes, postos em movimento em direção à certos fins. Tal intercâmbio não está apenas compreendido nos limites da orientação de um projeto de arte total.

Cabe reconhecimento e reparo à freqüente ausência de menção à contribuição dos arquitetos brasileiros, nos estudos sobre as vanguardas artísticas construtivas no Brasil. A experiência de abertura espacial da obra arquitetônica e, por sua vez, a renovação do teatro que irá se conjugar ao novo agenciamento espacial da encenação em arena e à busca de um teatro total, podem propiciar correta aproximação àquilo que se entende como irrupção de fatores intersubjetivos no primeiro plano da obra artística. Afinal a história da arte ensina sobre “sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas” (16)

Na história cultural brasileira, o projeto moderno apresenta-se indissociável das realizações arquitetônicas e urbanas que fornecem a “imagem” da modernidade, por excelência. Tudo indica que o moderno espaço arquitetônico, como experiência cultural viva, é introjetado mas não nomeado pelos artistas e raramente reconhecido pela crítica.

A obra de Hélio Oiticica, processualidade que se manifesta em sínteses consistentes, abarca a experiência acumulada pelos arquitetos brasileiros. No dizer do próprio artista, a relação arquitetônica mostra-se evidente e é predominante nas suas pinturas no espaço e nas maquetes. (17). O projeto construtivo brasileiro que se desdobra na arte entre 1950 e 1962, pela prática dos artistas concretos e neoconcretos, tem na idéia de *construtividade* seu valor supremo. O modelo da *construção* não poderia entretanto ser tomado apenas por uma categoria teórica, lógico-abstrata, posto que o feito dos arquitetos modernos brasileiros, ativos desde os anos 30, era partilhado e já havia se tornado internacionalmente visível desde o *Pavilhão* realizado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer para a Feira Internacional de Nova York (1939) e a exposição *Brazil Builds* no Museu de Arte Moderna, em 1943. (18)

EM Evoco, por exemplo, a arejada arquitetura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954), de Alfonso Eduardo Reidy, "liberada da coação dos muros portadores de carga", que teria abrigado em seu espaço interior de ágil agenciamento as exposições concretas e neoconcretas. É obra representativa da orientação da moderna arquitetura brasileira pela pureza de linhas, pela abertura dos espaços e pelo vazio ativo que se adivinha no cilindro de ar a envolver a espiral da escada e vazar o plano superior. (19)

Profundas significações calcadas na experiência cultural dão sentido às proposições artísticas e a experiência cultural solda-se por valores introjetados, submersos, que escapam muitas vezes à lógica do discurso crítico. Diferentes registros concorrem para o engendramento da subjetividade, não podendo ser reduzidos aos modelos conscientemente formalizados.

As novas dimensões espaço-temporais teriam sido exploradas através da prática dos arquitetos, a sensibilidade ao espaço livre e sua incorporação como elemento constitutivo da obra foram realizações da arquitetura moderna. Há muito, eles não tratavam o espaço vazio contido entre superfícies do cubo fechado, cuja função é proteger. Havia quebrado a caixa, rompido o muro, para afirmar a estrutura construída como espinha dorsal do edifício que se ergue no próprio espaço. As divisões externas haviam perdido a função de suportar o prédio, dando lugar à planta livre.

Um dos pioneiros da arquitetura moderna, Lúcio Costa, afirma a importância do sistema construtivo geral para definir a expressão do espaço da arquitetura contemporânea. “ A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção é a *ossatura independente*”. (20)

Escreve Lucio Costa em 1936: "Parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas; duas funções nítidas, inconfundíveis. Diferentes quanto ao material de que se constituem, quanto à espessura, quanto aos fins - tudo indica e recomenda vida independente... as paredes "deslizam ao lado das colunas impassíveis, para a qualquer distância, ondulam acompanhando o movimento normal do tráfego interno, permitindo outro rendimento ao volume construído; concentrando o espaço onde ele se torne necessário, reduzindo-o ao mínimo naqueles lugares onde se apresente supérfluo". "É este o segredo de toda nova arquitetura", apontando não só a "liberdade de planta", mas a "fachada livre, querendo significar com esta expressão nenhuma dependência ou relação com a estrutura". (21)

Lendo o texto de Lúcio Costa sobre a nova arquitetura adivinhamos o edifício do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro (1936-1943), proposto por Le Corbusier e realizado pelos arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, J. Moreira, C. Leão, E. Vasconcelos. Ou o Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, 1937-1944, dos arquitetos M.M Roberto; em que as colunatas de sustentação se transferem para o interior do edifício, as vedações ganham a transparência dos panos de vidro, os cantos perdem a necessidade de amarração e liberam vãos livres, proporcionando jogos de cheios e vazios. Lúcio Costa tem consciência que a nova técnica conferiu a esse jogo (de cheios e vazios) imprevista *elasticidade*, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então inimaginável... (22)

A planta livre teria possibilitado a abertura do espaço interior da obra. O rompimento das divisões e compartimentos altera, por assim dizer, contornos da vida familiar e outros limites dentro dos quais o homem demarca a vida social. Estaria a indicar a transformação de programas em conformidade com determinadas convenções, o que viria propiciar maior mobilidade de convívio. E ainda o abandono de programas fixos, em favor da plasticidade do espaço flexível, amoldável, que permite a atualização das funções e superpõe modos de convivência em um mesmo lugar.

Observe-se ainda o Conjunto Habitacional do Pedregulho de Alfonso Reidy ou a Residência em Canoas, Rio de Janeiro, 1953, de Oscar Niemeyer.

5) GEM Caberia, enfim, lembrar, entre significações que aparecem freqüentemente associadas à abertura interior da arquitetura moderna brasileira, particularmente: a inscrição da dimensão urbana dentro do edifício e o alargamento do convívio atribuído aos espaços abertos. Tomo por exemplo, a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 1961-1969, do arquiteto Villanova Artigas

Se as obras de Oiticica revelam extrema sensibilidade para a plasticidade e elasticidade do espaço, os escritos por meio dos quais procura antecipar e conceituar as experiências práticas denotam clara compreensão de valores emergentes no debate sobre a obra arquitetônica. Constituem formulações de estética arquitetônica próximas aos enunciados do crítico Mario Pedrosa, atuante junto aos artistas construtivos e responsável entre nós pela mais lúcida consciência da arquitetura moderna internacional. Pedrosa se interessa pelo fenômeno “arquitetura arte”. Entende que é “a fusão de elementos (tais como: dimensões, luz, temperatura) que dá ao espaço moderno, sua pluridimensionalidade, tornando-o vivo, físico, apreensível aos nossos sentidos, à nossa consciência, pela primeira vez.” Os mesmos argumentos seriam utilizados pelo autor para comentar a experiência neoconcreta.(23)

Da arena ao teatro total

A tendência à abertura do espaço se associa também às modificações que renovam o teatro brasileiro, sendo indissociável do teatro de arena, que surge com o impacto de uma nova forma de baixo custo e acaba por evidenciar a própria teatralidade e transformar a relação palco-platéia.

A primeira notícia dá conta do “surgimento de um grupo teatral denominado Companhia Teatro de Arena de São Paulo em torno de José Renato, sem sede fixa”, que apresenta *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, sob direção de José Renato no Museu de Arte, em São Paulo. “Tinha o firme propósito de levar o teatro onde fosse possível encontrar público, apresentar uma idéia nova a da arena, que possibilitava montar um espetáculo sem grandes gastos (...) e mediante a adaptação pouco dispendiosa de uma sala; além é claro de introduzir uma revolução copernicana na relação *palco/ platéia*” (24)

Ruggero Jacobbi interpreta muito bem o “paradoxo do nascimento do teatro arena”, ao dizer que ele “pertence ao mesmo tempo à tradição dos teatrinhos íntimos, para iniciados, e às grandes tentativas de dramaturgia contemporânea, a fim de abolir barreiras entre palco e público”. (25)

A nova configuração cênica iria atingir a representação teatral como um todo, ficando na dependência de um gradativo amadurecimento, que seria marcado por avanços e recuos. Sem os recursos ilusionistas e as mágicas que a caixa italiana havia condicionado, como seria possível assumir a super-exposição a que estavam submetidos os atores, a cenografia, os refletores; como conceber as entradas e saídas na cena descortinada pela platéia, que também ganhava visibilidade? Como encarar a teatralidade do teatro?

O teatro de arena que aparece na metade do século tem o propósito de levar uma nova dramaturgia a um público que não frequentava o teatro. Primeiramente, a Companhia de Arena adapta as peças aos diferentes lugares onde são encenadas, contando com o improvisado do ator, com despojamento e flexibilidade de indumentária e cenário. O ator é convocado a abandonar o tradicional deslocamento frontal e se movimentar em cena de 360 graus, tornando-se o centro de todas as atenções. Seria imperativo que experimentasse novas técnicas de interpretação. A partir do momento que o grupo se estabelece em uma sede, a espacialidade passa a adquirir peso determinante no agenciamento da solução teatral.

Quando a nova forma é introduzida pelo edifício do teatro, não há uma consciência clara das possibilidades oferecidas pela multidimensionalidade espacial para a narrativa teatral. Guarnieri conta que “o Arena tinha uma certa vergonha de ser arena, e que no início se punha umas portinhas aqui, outras ali para disfarçar”. (26) Tudo indica que o descortinamento da cena em arena pede inicialmente a revalorização do ator. A transparência dada ao espetáculo condiz com seu crescimento interior em oposição às aparências. É o teatro político que projeta o Arena, através do teatro-realidade de Augusto Boal, encenado no sistema curinga de sua autoria e de influência brechtiana, apoiado pela compreensão espacial do arquiteto e cenógrafo Flávio Império. (27)

Augusto Boal conta que “Flávio Império entrou para o Teatro de Arena em 1959, quando preparava a peça *Gente como a Gente*, de Roberto Freire e foi capaz de criar uma cenografia compatível com a cena multidimensional do espaço de arena. Fundou a cenografia para o sistema curinga, aproveitando sobras, o que se joga no lixo.(...) Foi um deslumbramento trabalhar com um cenógrafo que fez num espaço de 20 m2 cinco cenários diferentes”. (28)

O espaço aberto tem o poder de desmascarar o teatro. A descoberta da forma da arena antecede o encontro da narrativa, para a qual concorreria Boal, consolidando-a definitivamente após o *Seminário de Dramaturgia*. O espetáculo *Revolução na América do Sul*, a partir de texto de Boal de influência brechtiana, montado por José Renato (1960), é uma narrativa circense, com a participação do espectador. Somente após a chegada de Boal e a adoção do método Stanislaviski, em *Ratos e Homens*, é possível descobrir tom e estilo da narrativa, no realismo fotográfico. (30)

Durante os referidos seminários que contaram com a participação de Flávio Império, encontra-se a melhor interação entre forma e conteúdo....A arena toma consciência de ser uma forma autônoma e elege o despojamento absoluto : algumas palhas no chão podem dar idéia de celeiro, um tijolo é uma parede e o espetáculo se concentra na

interpretação do ator - o melhor exemplo seria o cenário de Flávio Império para o *Filho do Cão* (1964), peça de Gianfrancesco Guarnieri. (31)

A assimilação de Brecht ocorre definitivamente em *Arena conta Zumbi* (1964). Entretanto, a síntese teatral acontece em uma encenação de José Celso e a realização plena do novo espaço é devida à arquiteta Lina Bo Bardi:

“Instalou-se no palco do Oficina, um ringue de box onde os atores iam, *round* por *round*, construindo os cenários. Eles traziam os objetos e como num passe de mágica, todo o palco se modificava. A cada *round* o ambiente visual se tornava mais fascinante. Após cada cena, aqueles mesmos cenários eram completamente destruídos, com uma violência incrível.(32)

A metáfora da destruição é propiciada pela peça *Selva das Cidades*, da dramaturgia brechtiana, sobre uma luta gratuita de dois homens soltos na cidade de Chicago, em 1912, na qual domina a interpretação grotowskiana. Em *Selva das Cidades*, tem início a crise da própria idéia de teatro, que irá culminar em *Gracias Señor* (1971), quando José Celso Martinez Correa irá abolir definitivamente os limites entre palco e platéia.

O modelo transacional e a obra polifônica

Retomando a contribuição de Hélio Oiticica, orientada para a participação do espectador e dotada da possibilidade de ser atravessada por múltiplas apreensões, nota-se que obras como *Invenções*, *Monocromáticos*, *Relevos*, *Bilaterais*, *Núcleos* e, em certos casos, até mesmo os *Penetráveis*, tendem a formar *unidade*. Reunem, num esforço de síntese e condensação, vários níveis da experiência artística através da elaboração de espaço homogêneo e contínuo.

Paralelamente, outras experiências evidenciam o artista acentuando desníveis e diferenças trazidas do cotidiano, outra modalidade de explosão da obra para a vida. Ele orchestra o diálogo entre alteridades numa escritura híbrida, no anseio de singularizar a heterogeneidade. O princípio dissonante engendra outros *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*.

GEM
3
No desenvolvimento de propostas ambientais, o *penetrável Projeto Cães de Caça* (1961), configura conjunto heterogêneo. É um jardim em forma de labirinto, composto por cinco *Penetráveis* e mais o *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar e o *Teatro Integral*, de Reinaldo Jardim. O projeto é apresentado em âmbito museológico (MAM Rio, 1961), sob forma de maquete, acompanhado de texto de Mario Pedrosa e não chega a ser executado. Nem mesmo Hélio teria detalhado a idéia configurada em maquete com vistas a sua construção. Constitui, portanto, proposta utópica, com estímulos à subjetividade do hipotético “descobridor da obra”, que viria se aventurar individualmente em território público,

edificado ao ar livre, demarcado em cada atividade: musical, lingüística, plástica e teatral.(35) Foi concebido em materiais variados: areia penteada disposta no núcleo interior, mármore usado na transição entre o dentro e o fora, a construção em alvenaria, ora pintada, ora não. Hélio abandona a cor única pela policromia, minimizando a coesão formal em proveito da *significação* a ser interiormente vivida, que dá sentido ao espaço-tempo livre. O *Projeto Cães de Caça* oferece estímulos à recriação poética de valores espirituais, gerando *vivências* interiores contrapostas à apropriação da obra em esfera pública. Desperta dimensão íntima, em lugar de persuasiva retórica monumental, que tradicionalmente preencheu espaços urbanos. Desmancha condicionamentos criados no circuito de exibição, impede a apropriação mercantil da obra. Foge aos modos de recepção passiva da mensagem veiculada pela mídia. Os *Penetráveis* são metaespaços humanizados, em correspondência com o espaço-tempo urbano, com caráter de *acontecimento*. A materialidade dos penetráveis serve apenas para estabelecer as condições estruturais da ação humana livre e desinteressada, que constitui seu fim. (36)

O teor indefinido e inacabado da forma aberta pode garantir e ampliar a atividade perceptivo-imaginativa de acordo com o postulado da psicologia da percepção, segundo o qual o perceber já constitui ato criativo. Entretanto, convém advertir que o procedimento dialógico que funda o modelo de obra aberta não se restringe à relação frutiva e decorre, sobretudo, do diálogo entre interlocutores constituído no interior da obra e

de relações que se estabelecem entre obras. A condição primordialmente ética dos experimentos de Oiticica não se expressa somente no momento de apreensão da obra pelos fruidores - a obra em *mim* ou a obra em *nós* - , mas na arqui-tetônica que liga um eu/artista ao mundo, ao outro(s), aos fruidores, ou seja à existência da *obra entre nós*. Convém, por isso, examinar, nos limites deste ensaio, a experiência *Parangolé*.

Parangolé

Na série *Parangolé*, os materiais duros e portanto autoportantes cedem lugar aos materiais maleáveis, aptos a tomar forma por meio de estruturas exteriores ou se estabelecer em conformidade com o corpo humano, adquirindo assim sentido de uma tenda, de um estandarte, de uma capa. A palavra *Parangolé* indica a adesão do artista à expressão viva da gíria carioca, com sentido de agitação súbita, animação, alegria, de situações inesperadas entre pessoas. Não é nome definido, apenas indica aquilo que brota sem definição. As primeiras experiências *Parangolés* seriam tendas, estandartes e bandeiras, realizadas em 1964; o *ParangoléP4* destina-se a vestir diretamente o corpo. Data dessa época o texto de autoria de Hélio, *Bases*

Fundamentais para uma definição do Parangolé, publicado em 1965 (37) acompanhando a *Inauguração do Parangolé*, manifestação pública com tendas, capas e bandeiras que aconteceu por ocasião da mostra coletiva *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a participação ativa de sambistas da Mangueira.

A exposição coletiva exhibe sinais de esgotamento das poéticas abstratas - geométrica e informal - e propõe o renascimento da arte figurativa como retorno ao homem e à vida. Absorve e se faz permear de significações culturais mais amplas. *Opinião 1965* assinala uma ruptura coletiva em tom de manifesto, apropriando o nome de um show de música popular, apresentado nove meses após o golpe militar de 1964. O show *Opinião* teria sido efetivamente a primeira manifestação cultural contra a ditadura. O repertório variado do espetáculo contagiava o público, que acolhia mensagens cifradas particularmente na interpretação de duas músicas, que evocavam figuras de resistência social e de violência. A audiência podia ler, pelas brechas, o recado subliminar, num procedimento que iria se imprimir mais geralmente no processo de comunicação ao longo dos anos 70. (38)

É fato relevante que os artistas plásticos tenham se reunido sob um mesmo estado de consciência, aludido pelo espetáculo musical, pois, mais do que qualquer outra manifestação, o discurso atrelado à música popular teve no Brasil a capacidade de aproximar a experiência

individual e coletiva e mesclar estratos culturais diversos, cortando distância entre cultura erudita e popular - dimensão comunicativa que esteve no horizonte dos interesses dos artistas, nesses anos.

Convém estar atento ao processo apropriativo que dá fundamento às novas estratégias artísticas e indagar sobre como operam os *modos de apropriação*, verificando a precisa orientação que Hélio imprime a seus gestos.

Hélio “acha” elementos *Parangolé* na paisagem urbana, suburbana e rural. Não toma um objeto ou fragmento físico do real para resignificá-lo em nova ordem estética, ele busca antes de tudo apreender uma totalidade significativa. Os materiais e objetos apropriados por Hélio não se encontravam *já prontos*, seria preciso desligá-los de sua cadeia para percebê-los como matéria prima e torná-los construtivamente apropriáveis, transformáveis. Estes materiais também não se ofereciam ao artista como encontrados ao acaso (*objet trouvé*), capazes de despertar ou favorecer associações e instaurar o marco zero do processo simbólico. Nem tampouco tendiam à de-significação, como operavam os *readymade* de Duchamp, que promoviam a suspensão de sentido fechando-se neles mesmos e resistindo à abertura e à integração ambiental em uma nova ordem significativa; o que se pode constatar ainda com relação à série de trans-objetos *Bólides*, elaborada na época dos *Parangolés*. As apropriações de Hélio mostram-se, além

disso, como procedimentos opostos à apropriação de *imagens-clichê*, para lembrar aqui um outro procedimento em vigor entre seus contemporâneos artistas *pop*, que emprestavam esteréotipos da indústria cultural, introduzindo-os na arte como comentário à algum *lugar comum*.

“Achar” na paisagem do mundo é, para Hélio, “estabelecer relações perceptivo estruturais”. Profundamente motivado pelo que entende ser uma “estrutura mítica primordial da arte”, ele seleciona gestos de dança, elementos míticos por excelência; atos de criação de lugar, momentos de fundação da vida cultural, recortando assim “uma totalidade cultural significativa”. Intui a origem da obra em uma unidade de sentido, para que “a estrutura da obra teça sua própria trama”.

O motivo dos *Parangolés* é, portanto, o momento de fundação, o momento estrutural básico de constituição do mundo dos objetos, de descoberta das raízes da gênese objetiva da obra, enfim, o momento da plasmação perceptiva e direta da obra. A atenção de Oiticica orienta-se para a primitividade construtiva popular, que se manifesta no ato de ocupação do território, na paisagem.(39)

Hélio evoca, em seus textos, imagens que permeiam o arranjo de suas obras: “arquitetura da favela”, “tabiques de obras em construção”, como também “recantos e construções populares, feiras, casas de mendigo, decorações populares de festas juninas, religiosas, carnaval, etc.”

Expressam todas essas imagens seu desencanto com relação ao progresso urbano industrial e com os modos de organização da vida coletiva. Revelam desdém com respeito aos valores da cultura científica e às tradições artísticas e descaso para com a cultura dominante em favor de uma nascente ética tribal. A irreverência política e o inconformismo artístico procedem inversão da tradicional hierarquia de valores, nos processos de anti-arte e contracultura. O artista coloca-se utopicamente como líder da nova sociedade. No caso das opções de Hélio, há que se contar não só a herança familiar anarquista, como a atitude da *beat generation* dos anos 40, o inconformismo subversivo estabelecido pela contracultura *beat* nos 50 e a emergente cultura comunitária dos *hippies*, nos 60.

Os *Parangolés capas* surgem do encontro de uma estrutura orgânica para panos de cor, entrevista na gestualidade do corpo humano com o estandarte ou bandeira, no movimento corporal imediato que dá origem à dança. O artista empresta gestos festivos dos passistas da Escola de Samba da Mangueira, por ele freqüentada, percebendo e propondo diretamente uma imagem de transformação viva. Os *Parangolés* ganham a rua e irrompem carregados da alegria carnavalesca, do puro prazer, acompanhados pela música. Um mesmo *Parangolé* renasce a cada sambista que o veste. A materialidade da obra está definitivamente subjugada à ação e, num generoso gesto transfigurador, o próprio homem se re-cria no cerne da obra. Afinal os *Parangolés* conceituam o homem como estrutura orgânica da própria obra.

Parangolé revela-se obra conceitual sob a aparência de fato vivo. É pura atividade, acontecendo nas fronteiras da arte e da vida; nas interfaces da palavra, da plástica, da música, da dança e do teatro. Transpõe esferas de interioridade e exterioridade, dá suporte às relações ambíguas e intermitentes entre *eu* e *outro*, *si*, *nós*. A concreção polifônica de experiência a muitas vozes não cessa, expressando-se no fluxo contínuo da dança, sem tender ao acabamento. Afirma afinal a sensibilidade estética para o indeterminado e uma existência possível fora das categorias e padrões definidos.

Observando a foto do *Parangolé P8 capa 5*, vestido por Jerônimo da Mangueira, em 1965, pergunto que íntima conexão pode se estabelecer entre artista e passista, uma vez que Hélio prevê a teatralidade dos movimentos de Jerônimo e, como um figurinista de Escola, pensa o movimento na plasticidade dos panos coloridos, que irão adquirir a desenvoltura da dança, a expressão interior do outro? Como dois agentes, Hélio e Jerônimo inserem-se no âmbito do acontecimento artístico. Num primeiro momento, as duas pessoas mostram-se em dicotomia *eu/Hélio* e o *outro/Jerônimo*. Num segundo momento, o sambista não aparece como o *outro*, mas surge em profunda correlação com Hélio, como fonte do eu e *alter ego* do artista - *meu outro corpo*. O *Parangolé* é a possibilidade de Jerônimo conduzida por

Hélio e, ao mesmo tempo, projeção do *self* de Hélio em outra posição. Tal procedimento não propõe a obra de um só autor, não tendo correspondência com as poéticas do artista-criador. Constitui interlocutores, que se objetivam em corpo externo para retornar a si mesmos e reconhecer-se por meio do outro, num processo de identificação e distância que também enlaça o fruidor. Apresenta, sobretudo, um modelo da vivência estética como autogozo objetivado, próximo à concepção da empatia preconizada por Lipps. (40)

O carnaval fornece a metáfora por excelência. Expressão coletiva de efeito catárquico, rito em que o folião se mascara, fantasia e gesticula, transformando-se em outro. Disfarce, perda de identidade, liberação do medo do corpo, troca de identidade e mescla de vozes. O Parangolé é uma ilusão comunitária, fuga do só, um momento de inversão simbólica. (41)

Hélio sacraliza o ato de vestir e faz o *Parangolé* renascer a cada nova interpretação. Não passa despercebido na *Homenagem à Mangueira*, apresentada no MAM Rio em 1965, que ora é Jerônimo, ora Maria Helena da Mangueira que vestem o *Parangolé P8 capa 5*. A plasticidade das capas combina retalhos de pano, plástico, telas e esteiras, virando ao avesso os trapos dos mendigos para que o jovem passista surja otimisticamente do colorido carnavalesco das festas populares e do empenho das torcidas.

O desinteresse pela obra acabada que se destina à exibição e o favorecimento do vir-a-ser interativo, capaz de dar existência e sentido a novos fenômenos estéticos, desloca a sensibilidade do artista e do fruidor para o momento incipiente de construção de experiências intersubjetivas. É compreensível que Hélio, deixando o circuito de exibição artística, passe a agenciar manifestações na rua. Sua ação brota sobretudo da apropriação perceptiva de sentidos na paisagem que procura adensar, contando para isso com apoio prestado pela fotógrafa Desdemone Bardin.

A elaboração estética já não deriva de princípios ideais de ordem - que teriam sido encontrados nos limites de uma geometria construtiva - mas sim de leituras reconstrutivas da desordem. Admite, ainda, a possibilidades de conviver com imprevistos.

A poética contemporânea da incompletude acabou se encontrando, portanto, com a precariedade da vida social no Brasil, daí a predominância dos arranjos de espaço para sobrevivência, formas provisórias, manifestações do ser acampado no mundo. A proposta utópica do *Éden* (1967) pode exemplificar a feição assumida pelos penetráveis, associados a outros estímulos sensoriais que nascem na rua e se reúnem, mais uma vez, em espaço de galeria. (no caso, WhiteChapel, Londres, 1969)

REFERÊNCIAS:

1. ECO, Umberto. *A obra aberta*. 8 ed. São Paulo, Perspectiva, 1991
- AMARAL, Aracy (org) *O Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- 2 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2 ed São Paulo: Martins Fontes, 1997
sobre o autor:
HAYNES, D.. *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge University Press, 1995
BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas, UNICAMP, 1997
3. OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. Em seu: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p 50-62
4. Se tal atitude de rompimento tem antepassados entre escultores cubistas, não se pode deixar de mencionar que teria sido a pintura de fatura impressionista a primeira a dissolver a *forma* em favor da *imagem*.
5. FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992, p 57
6. PEDROSA, Mario *Significação de Lúcia Clark*. scp, 23 out 1960. Em : Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Em: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977

7. OITICICA, AGL, op.cit, p. 48

8. HEIDEGGER, Martin. *L'Arte e lo Spazio*. Introduzione de Gianni Vattimo. Genova, Il Melangolo, 1984, p 25, p 33

9. Trata-se de um saber tradicional sobre a cor, de domínio dos pintores, relativo à luz derivada ou reflexa. Já Leonardo da Vinci entendia que nenhuma coisa mostra sua verdadeira cor se não for iluminada por outra cor igual. Aconselhava o pintor como melhor encarnar o modelo desenhado do natural, ao comentar que "Os reflexos das carnes que recebem luz de outras carnes são mais vermelhos e de uma cor mais bela que qualquer das outras partes do corpo do homem." DA VINCI, p 66

10. OITICICA, Helio A transposição da cor para o espaço e o sentido de construtividade. Em seu: AGL, op.cit., p 50-63

11. Evoco mais uma vez Heidegger, especulando sobre a escultura. Ele acrescenta: "Sem dúvida o vazio é de algum modo irmanado com o que é mais próprio do lugar e por esse motivo não é uma falta, mas um colocar a descoberto. Devemos novamente voltar à linguagem que sinaliza. No verbo *leeren* (esvaziar) fala o *lesen* (leitura) no significado originário de colher, que domina no lugar. Esvaziar o copo significa: colhê-lo enquanto continente no seu ser tornado livre. Despejar, dispor em uma cesta os frutos colhidos : significa: preparar para eles esse lugar.

O vazio não é nada. Não é nem mesmo uma falta. Ao fazer-se o próprio corpo da escultura, o vazio entra em jogo no modo de instaurar o lugar do qual se aventura e se projeta a abertura". HEIDEGGER, op.cit., p 31

12. Chamo a atenção para o sentido que a arte total havia adquirido no ideário de Gropius, cujas proposições sobre a arquitetura e as cidades tinham como ponto de partida a industrialização. No texto em questão, acusa a necessidade de reavivar centros de encontro nas cidades, onde o automóvel já ia tomando o lugar do homem. Defende a construção de centros públicos, onde "o clima da comunidade" possa alcançar "expressão pública". Fecha a coletânea de textos de sua autoria, com uma crítica à postura especialística dos profissionais sob o rápido progresso da ciência e à sua intervenção destrutiva, na qual aponta "o início da dissolução geral das conexões culturais, que resulta no esfacelamento e empobrecimento da vida". Apresenta o artista como protótipo de *Homem Integral*, em capítulo que se intitula *Arquitetura Total*. GROPIUS, p 183, 184/ p 207-8

13. Hélio admite que desde o primeiro *não-objeto* tendeu para "a vivência da cor, não totalmente contemplativa, nem totalmente orgânica, mas cósmica". Nota-se que sua compreensão dialética da cor potencializa a cor-estrutura, a cor-espaço e a cor-tempo, que dura até se revelar. O que faz a obra tender à imaterialidade da cor-luz. Escreve *Cor, Tempo e Estrutura*, 1959, que publica no *Jornal do Brasil* em 1960, onde comenta a fusão *orgânica* da cor na estrutura. Como se sabe, desenvolve simultaneamente conceituação textual e prática experimental. OITICICA, AGL, p. 49

14. citado em MOTTA, Flávio. *Contribuição ao Estudo do Art Nouveau no Brasil* São Paulo, scp, p.10

15. ARGAN, Giulio Carlo . *Architettura organica* (1945). Em seu *Projeto e Destino*. Milano, Il Saggiatore, 1985.

16. FOCILLON, Henri. *A vida das formas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p 109

17. OITICICA, AGL, op cit

18. Em 1943, o Museu de Arte Moderna de New York e o American Institute of Architects apresentam *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, da qual participaram obras de Lucio Costa, Burle Marx, Oscar Niemeyer, Rino Levy, Enrique Mindlin, Afonso Reidy, entre outros. Ver: *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942* by Goodwin, Philip L. The Museum of Modern Art, New York, 1943).

19. GASSIOT-TALABOT, G. - A E. Reidy (catálogo)

MUSEU DE ARTE MODERNA, RIO DE JANEIRO - *Afonso Eduardo Reidy* (catálogo de exposição, com apresentação de Geraldo Ferraz, que faz referência ao enquadramento urbanístico da arquitetura).

20. COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura*(1936). Em seu: *Lúcio Costa: sobre Arquitetura* Porto Alegre, Centro Universitário de Estudos de Arquitetura, 1962, p 33, p 7

21. COSTA, op cit, p 28 e 29

22. COSTA, op cit, p 29

23. Já em 52, Mario Pedrosa, comenta a descoberta fenomenológica de Geoffrey Scott, considera-o "um dos poucos a julgar a arquitetura pelos valores espaciais". Comenta, parafraseando-o, que "o espaço é um *nada* - uma pura negação do que é sólido - e por isso nós não o notamos" (...) "mas se não podemos observá-lo, o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito" (...) e acrescenta que "grande parte do prazer provindo da arquitetura, prazer de que parece não nos darmos conta, vem do espaço, como diz Scott." PEDROSA, Mário. Espaço e Arquitetura. *Jornal do Brasil*, 4 out 1952 Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p 251-254 Mário refere-se à obra *The Architecture of Humanism* de Geoffrey Scott.

24. MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo, Proposta, 1982, p 24

25 Mostaço faz referência à Jaccobi, R. *A expressão dramática*, Rio, MC INL, 1956, p. 138 . Em MOSTAÇO, op. cit., p 25

26 Depoimento de Augusto Boal para Maria Thereza Vargas para o livro Miriam Muniz - 35 anos, inédito. Arquivo Maria Thereza Vargas

27 Ver: Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, em que argumenta: "a arena revela sempre o caráter teatral de qualquer espetáculo... todos os mecanismos do teatro visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente a arena mostrou ser a melhor forma para teatro-realidade Boal".

28. Depoimento de Augusto Boal para Maria Thereza Vargas para o livro Miriam Muniz - 35 anos, inédito. Arquivo Maria Thereza Vargas

30. MOSTAÇO, op. cit, p 42

31. MOSTAÇO, op. cit., p 42

Ver tb: BOAL. Etapas evolutivas.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 58

32. SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina. Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo, perspectiva, 1981, p 188

35. A expressão entre aspas é de Hélio Oiticica. OITICICA, op cit, p 52.

36. O poema enterrado de Gullar é introduzido em um espaço subterrâneo, que pode ser acessado por uma escada. Lá se encontra um cubo vermelho que deve ser removido pelo espectador para que encontre o poema. A idéia proposta em maquete, foi realizada posteriormente no terreno da casa de Hélio, tendo já desaparecido. OITICICA, Hélio. *Projeto "Cães de Caça"*, 28 de agosto de 1961 Em seu AGL, op. cit., p 35,36

37.O show Opinião acontece em dezembro de 1964, sob direção de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e com a participação dos cantores Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. Uma das músicas referidas dizia a certa altura: "podem me prender, podem me bater, que eu não mudo de opinião"; outra contava sobre um pássaro do sertão, de nome *Carcará*, que "pega, mata e come".

38. OITICICA, Hélio. *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, (nov de 1964). Em seu: AGL, op cit, p 65-69

39. OITICICA, Hélio. *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, (nov de 1964). Em seu: AGL, op cit, p 65-69

OITICICA, Hélio. *Anotações sobre o parangolé*. Em seu: AGL, op cit, p70-72

40. ver o conceito de Einfühlung de Theodor Lipps. WORRINGER, W. *Abstracción y Proyección sentimental*. Em seu; *Abstracción y Naturaleza*, México, Fondo de Cultura Econômica, 1953 p17-39

41. Impossível não constatar a coincidência existente entre a prática artística de Helio Oiticica e o pensamento elaborado por Mikhail Bakhtin, no contexto da múltipla crise de sua época: crise intelectual da filosofia e da ação e crise da autoria. Particularmente, utilizo a noção bakhtiniana de diálogo, cujo cerne é a complementareidade de visões, e a noção de carnavalização.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Barcelona, Barral Editores, 1974

Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. De Paulo Bezerra. 2 ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997

BIBLIOGRAFIA

sobre Oiticica:

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo, Edusp, 1992 (Coleção Texto e Arte ; 6)

FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria. Alegria*. 2 ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

FIGUEIREDO, Luciano (org) *Lygia Clark - Helio Oiticica: Cartas-1964- 74*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura "na Idade da Pedra"* São Paulo, Salamandra, 1996

OITICICA, Hélio. Cor, Tempo, Estrutura. *Jornal do Brasil-Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 26 nov 1960. Em: Figueiredo et alii (org)

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986

PROJETO HÉLIO OITICICA. *Helio Oiticica*. Paris, Jeu de Paume/Rio de Janeiro, Projeto Helio Oiticica/ Rotterdam Witte de With, 1992-1997, (cátogo de exposição)

Tropicalismo Revista *O Cruzeiro*, 14 dez 1968, p 48

arquitetura

ARGAN, Giulio Carlo. *Architettura organica* (1945) Em seu: *Progetto e Destino*. Milano, Il Saggiatore, 1965

ARGAN, Giulio Carlo. *Urbanística, Spazio e Ambiente* (1969). Em seu: *Storia dell'arte come Storia della città*. Roma, Riuniti, 1984, p 219-233

BAYEUX, Gloria Marie. *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. FAU, inédito, 1991. (dissertação de mestrado)

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981

COSTA, Lucio. *Razões da Nova Arquitetura* (1936). Em seu: *Lucio Costa: sobre Arquitetura*. Porto Alegre, Centro universitário dos Estudantes de Arquitetura, 1962.

DEPOIMENTOS I. São Paulo, GFAU, 1960

SILVA, Maria Angélica da. *As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa*. Rio de Janeiro, inédito, 1991. 2 v. (dissertação de mestrado)

GROPIUS, W. *Bauhaus: Nova arquitetura*. (trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien) São Paulo, Perspectiva, 1994, no qual reúne artigos e conferências procedentes de sua atividade como professor e diretor da Universidade de Harvard, datados de 1937 a 1952

MOTTA, Flávio *Contribuição ao Estudo do Art Nouveau no Brasil*. São Paulo, scp, 1957

PEDROSA, Mário. Espaço e Arquitetura. *Jornal do Brasil*, 4 out 1952 Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p 251-254 Mário refere-se à obra *The Architecture of Humanism* de Geoffrey Scott.

PEDROSA, Mário. A arquitetura Moderna no Brasil. Conferência *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, dezembro de 1953, Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p 255-264

PEDROSA, Mário. Arquitetura e Atualidade. *Estado de São Paulo*, 1º de março de 1953. Em : Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p 265-268

PEDROSA, Mário. Arquitetura e Crítica de Arte I, II. *Jornal do Brasil*, 22 fev 1957/ 4 agosto de 1957. Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p. 269-271, 277-279

PEDROSA, Mário. Crítica de Arte na Arquitetura. *Jornal do Brasil*, 3 de agosto de 1957. Em : Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p 273-275

PEDROSA Mário. Arquitetura paisagística no Brasil, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 9 jan 1958. Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p.281.

PEDROSA, Mário. O paisagista Burle Marx. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 10 jan 1958. Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p.285

PEDROSA, Mário. *Significação de Lúcia Clark*. scp, 23 out 1960. Em : Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981,p195.

Depoimento de Oscar Niemeyer I. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 24 jul 1958. Em: Amaral, Aracy (org) Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p.289 . A autocrítica de Niemeyer aparece na revista *Módulo* e no *Jornal do Brasil*.

PEDROSA, Mario. *A casa moderna, seu espaço e decoração*, datado de 28 de agosto de 1957. Em Arantes, Otilia (org) *Obras Completas de Mário Pedrosa*, vol 12 inédito. Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP.

catálogos de arquitetura:

BRAZIL BUILDS. Architecture New and Old 1652-1942 by Goodwin, Philip L. The Museum of Modern Art, New York, 1943

GASSIOT-TALABOT, G. - A E. Reidy (catálogo)

MUSEU DE ARTE MODERNA, RIO DE JANEIRO - Affonso Eduardo Reidy(catálogo de exposição com apresentação de Geraldo Ferraz)

arte, filosofia e ciencias humanas

DA VINCI, Leonardo *Tratado de la pintura*. Buenos Aires, Goncourt, 1975

FOCILLON, H. *Vida das formas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo, Editora 34,1992

HAYNES, Deborah J. *Baktin and the Visual Arts*. Cambridge University Press, 1995

HEIDEGGER, Martin. *L'Arte e lo Spazio*. Introduzione di Gianni Vattimo. Genova, Il Melangolo, 1984.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo, Perspectiva, 1979

arte e cultura no Brasil

AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977

Anos 60. *Arte em Revista*: (1). jan-mar 1979

Arte em Revista: 2. mai-ago 1979

BRITO, Ronaldo. *Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985

GULLAR, Ferreira Porque parou a arte brasileira. *Revista da Civilização Brasileira*:1 Rio de Janeiro, mar 1965

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965

exposições retrospectivas:

Daisy Peccinini. *Objeto na Arte. Brasil. Anos 60*. São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. (catálogo de exposição)

Casemiro Xavier de Mendonça. 63-66. Figura e objeto. São Paulo, Galeria Milan, 1988 (catálogo de exposição)

Opinião 65. 30 anos. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. (catálogo de exposição)

Volta à figura. A década de 60. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea. Museu Lasar Segall. maio/junho 1979

teatro

FUNDAÇÃO FLAVIO IMPERIO. *Flávio Império em cena*. São Paulo, SESC, 1997

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*.

São Paulo, Proposta, 1982

JACCOBI, Rugero. *A expressão dramática*, Rio, MC INL, 1956, p. 138

Depoimento de Augusto Boal para Maria Thereza Vargas para o livro Miriam Muniz - 35 anos, inédito. Arquivo Maria Thereza Vargas

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 58

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina. Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981

ILUSTRAÇÕES:

1. HÉLIO OITICICA

BILATERAIS, 1959

óleo sobre madeira

Foto: Pedro Oswaldo Cruz

2. HÉLIO OITICICA

RELEVO ESPACIAL, 1959

óleo sobre madeira

Foto: Pedro Oswaldo Cruz

3. HÉLIO OITICICA

PENETRÁVEL PN1, 1960

óleo sobre madeira

Foto: Andreas Valentin

4. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**, 1953.

Arquiteto: Affonso Eduardo Reidy.

escada em espiral

5. **Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo**, 1961-1969.

Arquiteto: Vilanova Artigas

vista interna

Fonte: Laboratório Audio Visual, FAU-USP

6. Arquivo Flávio Império

O Filho do Cão

Foto: Benedito Lima de Toledo

7. Arquivo Flávio Império

Arena Conta Zumbi

Foto: Benedito Lima de Toledo

8. **Maquete para PROJETO CÃES DE CAÇA**, 1961

composta de 5 Penetráveis,

Poema Enterrado de Ferreira Gullar,

Teatro Integral de Reynaldo Jardim.

9. Proclamação do Parangolé: Hélio Oiticica com Jackson Ribeiro, 1965
Rio de Janeiro

10. Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965.
apropriação da paisagem por foto de Desdemone Bardin para Hélio Oiticica
arquivo Hélio Oiticica
Foto: Desdémone Bardin

11. Fotografia de rua, Rio de Janeiro, 1965
apropriação da paisagem por foto de Desdemone Bardin para Hélio Oiticica
arquivo Hélio Oiticica
Foto: Desdémone Bardin

12. PARANGOLÉ, Jerônimo da Mangueira com P8 Capa 5, 1965
Homenagem a Mangueira
Foto: Cláudio Oiticica

13. PARANGOLÉ, Nildo da Mangueira com P15 Capa 11, 1967
Incorpora a Revolta
Foto: Cláudio Oiticica

14. Helio Oiticica com Parangolé P19 Cape 15 Gileasa, 1968
Homenagem a Gilberto Gil
Foto: Cláudio Oiticica

15. BÓLIDE ÁREA 1 e 2
PENETRÁVEL PN5 Tenda Caetano-Gil em ÉDEN, 1969
Whitechapel Gallery, Londres
Foto: John Goldblatt