

1 INTRODUÇÃO

Desenvolvemos o trabalho a partir do relato de uma experiência vivida no interior de um dos *Penetráveis* de Helio Oiticica, a saber, o *PN 1*, e todas as implicações oriundas dessa experiência, sem nenhuma preocupação, ainda nesse primeiro momento, em estabelecer paralelo com algum texto crítico ou filosófico a respeito do trabalho de Helio Oiticica. No primeiro capítulo intitulado “*Experiência*”, o objetivo é permanecer distante de qualquer conceito ou referência sobre o trabalho do artista, com o intuito de viver, ou melhor, reviver a experiência e relatá-la o mais proximamente possível, na tentativa de esclarecer os motivos que nos levaram ao estabelecimento de relações entre a obra de Helio Oiticica e de Martin Heidegger.

No capítulo “*Quanto à questão do espaço*”, adentramos no pensamento de Martin Heidegger e tratamos da questão do espaço sob a ótica fenomenológica própria à investigação heideggeriana, apontando a diferença existente entre o seu pensamento e a concepção cartesiana de espaço, objetivando com isso tramar uma rede possível de compreensão para o que virá depois, nos capítulos subsequentes. Toda a obra de Helio Oiticica é permeada por proposições e descondicionamentos de atitudes cotidianas e conhecimentos sedimentados, assim sendo, entendemos que seria apropriada uma nova forma de ver e entender o espaço para possibilitarmos uma nova atitude diante de seus objetos e construções. Ao depararmos com a obra espacial de Hélio Oiticica percebemos o espaço de uma maneira distinta, nos situamos de outra forma no mundo e a compreensão ou a experiência daquilo, se dá por uma via inédita, distinta daquela utilizada pelo senso comum, que invariavelmente pensa o espaço como algo mensurável e apartado de nós como um objeto a ser controlado e assim dominado. É na tentativa de estabelecer outra relação com o espaço que nos detemos em aspectos pensados e desenvolvidos por Martin Heidegger para que possamos ter um acesso de entrada na obra do artista pela via privilegiada do pensamento do filósofo.

No capítulo “*A busca do espaço em Helio Oiticica*” tratamos sobre o desenvolvimento do trabalho do artista rumo ao espaço. Para tanto, são citadas e analisadas obras suas desde o início da carreira, ainda na década de 1950, avançando

cronologicamente pelas *Pinturas Neoconcretas*, pelos *Sêcos* e os *Metaesquemas*, para a partir daí, chegarmos ao salto dado através dos *Bilaterais*, as *Invenções*, os *Relevos Neoconcretos* e os *Núcleos* para chegar enfim ao nosso destino: aos *Penetráveis*. Apontando dentro da sua produção um desejo de busca do espaço desde os seus primeiros *Sêcos* e o amadurecimento dessa busca no decorrer do seu percurso.

Devemos dizer que a obra de Helio Oiticica é um manancial de possibilidades de pontos de vista e há uma enorme gama de fatores implicados em sua produção bem como diversas formas de abordá-la; porém, no contexto dessa dissertação, são apontados apenas rapidamente momentos e movimentos artísticos, culturais, políticos, sociais que permearam o período histórico no qual Helio Oiticica viveu e produziu, ou anteriores a ele e que foram, sem sombra de dúvida, constituintes e de fundamental importância para a produção artística, não só de Oiticica, como para grande parte dos artistas brasileiros. A participação do artista em exposições do grupo Frente, a produção dos *Bólides*, dos *Parangolés*, dos *Ninhos*, das *Cosmococas* são citadas de maneira leve, sutil, sem maiores aprofundamentos, com o intuito de não haver desvios do caminho traçado pelos passos de Heidegger e de Oiticica.

No capítulo “*O Penetrável enquanto construção de um lugar*” nos concentramos nesses lugares de experiência chamados *Penetráveis* e fazemos um apanhado através de imagens, fragmentos de textos do artista, textos de críticos e uma análise nossa baseada na experiência. Em ordem cronológica, citamos e analisamos os ambientes criados com os *Penetráveis*, tais como a *Tropicália*, o *Plano Éden*, entre outros. Esse capítulo se detém a uma pesquisa minuciosa sobre todos os *Penetráveis* projetados, construídos em maquete e em escala humana por Helio Oiticica durante sua curta vida ou que tenham sido construídos após a sua morte. No sub-título “*Projeto para um mundo em miniatura*”, tratamos somente dos *Penetráveis* em maquetes; ambientes nos quais o artista nos coloca inteiramente no seu interior, percorrendo seus corredores e experimentando proposições inéditas. Enfatizando que as maquetes, sempre foram consideradas pelo artista como obras prontas e não como projetos para futuras construções.

Apesar de entendermos que a biografia do artista, sua passagem pelo Morro da Mangueira, suas idas e vindas para o exterior, sua árvore genealógica, suas leituras, seus conhecimentos, suas amizades e outras questões, tão difundidas e analisadas longamente por outros autores, são pontos importantes para a compreensão da obra desse artista, esses assuntos não ganham lugar de destaque nessa dissertação. Até mesmo questões que se apresentam no seu trabalho, tais como, a cor, o corpo, dentre outras, também não se mostram como principais elementos de análise; não por serem menos importantes, mas por acreditarmos que o foco da questão em análise dessa dissertação é exatamente a elucidação de um suposto lugar de encontro de Helio Oiticica e Martin Heidegger, e cremos que este se dá idealmente na construção de um lugar privilegiado, que desvela o pensamento de “espaço” do qual Heidegger nos fala, apresentando-se perfeitamente nos trabalhos de Oiticica intitulados *Penetráveis*.

O capítulo conclusivo intitulado “*O Lugar de encontro entre arte e pensamento*” tem como objetivo enfatizar esse lugar onde o encontro se dá e estabelecer meios para chegarmos até lá, através das passagens construídas por Oiticica e ainda de passagens do pensamento de Heidegger. O cerne da questão de toda a dissertação se encontra nesse capítulo, onde é elaborado um pensamento sobre a questão “penetrável” na obra de Helio Oiticica e de mais dois artistas contemporâneos internacionais: o americano Robert Rauschenberg e o venezuelano Jesus Rafael Soto, artistas que construíram esculturas penetráveis nas décadas de 1960, 1980 e 1990. O assunto do pensamento de Heidegger, abordado durante todo o percurso do trabalho de forma mais sutil e despretensiosa, permeando todos os capítulos, nesse capítulo ganha feição de núcleo, através de uma pesquisa mais sistemática de textos nos quais o filósofo pensa e fala de forma poética sobre o espaço, elaborando questões que a nosso ver aparecem tão caras e inerentes à produção dos *Penetráveis* de Helio Oiticica.

2 EXPERIÊNCIA

Gostaria de começar a trilhar esse caminho que pretendo construir, relatando a minha experiência com o trabalho de Helio Oiticica; o encontro com um de seus *Penetráveis* na oportunidade da visita à exposição “Hélio Oiticica: Cor, imagem, poética”, no Centro de Arte Helio Oiticica, no ano de 2003, no Rio de Janeiro.

De fato, durante o meu bacharelado em artes plásticas, conheci a obra de Helio Oiticica teoricamente por intermédio de imagens e relatos. Ainda durante meu trabalho de graduação, tive mais contato com sua obra e seus escritos, através de seu livro intitulado: *Aspiro ao grande labirinto*, bem como pude ter acesso a diversos textos do próprio artista, dado que o trabalho desenvolvido por mim nessa ocasião tratava prioritariamente da cor e sua articulação com o espaço, da elaboração da obra de arte no meio urbano, da participação do outro na construção e na complementação da obra. Durante todo esse tempo, o desejo de conhecer efetivamente seu trabalho e visitar o Centro de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro era crescente, mas por várias razões não havia tido a oportunidade, até que depois da conclusão de meu curso de bacharelado, quando já estava convivendo com o ambiente da filosofia, através de leituras, cursos e grupos de estudo, pude fazer a tão esperada expedição através dos caminhos de Helio Oiticica.

Nesse momento, lia textos de Martin Heidegger, que me pareceram, a princípio, herméticos e quase incompreensíveis. Ao estudar o pensamento de Heidegger, sentia em relação a seu texto um incômodo, algo que de fato me perturbava e não conseguia capturar o que era. A questão do espaço, abordada contundentemente por ele, em diversos de seus textos, chocava-se com minha compreensão ou mesmo com a minha falta de compreensão a respeito disso que seria espaço e se constituiu o ponto de partida de minhas indagações teóricas.

Foi então nesse contexto que visitei o Centro de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro, com o intuito de conhecer efetivamente sua obra. É curioso notar que não

havia nenhuma decisão ou desejo maior de conhecer essa ou aquela obra, tendo em vista que toda a construção plástica de Helio Oiticica de que tinha conhecimento me intrigava, chamava minha atenção. Na realidade, os *Parangolés* e suas primeiras experiências em romper com a pintura na tela, em deslocá-la para o espaço através dos trabalhos intitulados *Núcleos*, eram os que mais me tornavam curiosa e, conseqüentemente, os que mais esperava ver.

Foi enfim, nesse momento, que conheci, ou melhor, experimentei de fato um *Penetrável*. E aqui pretendo me remeter à experiência propriamente dita, fazendo o possível para não me afastar das sensações experimentadas. Para isso, uso o recurso da memória, entendendo que é no recuo frente à experiência primeira que se dá o pensamento. Nesse momento, contudo, pretendo apenas relatar de maneira mais aproximada possível uma experiência ocorrida em outro momento e lugar.

Não podemos esquecer que a ligação das palavras com a obra ou com a imagem é sempre inquieta, sempre aberta: como encontrar, como produzir em palavras a conflagração que na obra, me toca, me move, me intriga e me olha? Esse é exatamente o problema: Encontrar palavras para o que se tem diante de si, como isso pode se tornar uma tarefa difícil. Mesmo assim, é a isso que me proponho a partir desse momento.

Gostaria de explicar a opção de me manter longe dos textos do artista ou mesmo me abster de consultar qualquer obra de informação sobre a sua produção que porventura viesse, de certa forma, a contaminar esse desejo de relatar, ou melhor, reviver a experiência de seu trabalho, a saber, um *Penetrável: o Penetrável PN1*. Para isso, tentarei me ater à experiência propriamente dita desse percorrer ou desse penetrar, que constituiu uma mudança, um choque na minha percepção do espaço.

A princípio, estando diante do PN1, a primeira impressão que tive foi a de uma experiência anti-estética¹, posto que nada era bonito ou belo, nada era agradável

¹ Nos restringindo a falar de estética enquanto dimensão do belo.

esteticamente e nem tinha essa pretensão. Mas apesar disso e junto a isso, havia uma certa inquietação, uma curiosidade colocada, posto que se tratava justamente de algo que sabidamente era reconhecido como arte, era tratado como tal e em nada se parecia com aquilo que se poderia definir como objeto artístico. Ou melhor, não havia uma preocupação estética. O que tinha diante de mim era apenas uma construção estranha, um objeto que me desagradava o olhar, me repelia, e ao mesmo tempo me convidava quase obscenamente a penetrá-lo através de uma abertura, uma passagem. Inicialmente ainda tive dúvidas sobre se deveria entrar, devido ao estranhamento e repulsa despertados, mas acabei cedendo àquele convite insistente para uma espécie de passeio ao desconhecido. Para vivenciar esse espaço, primeiramente tirei os sapatos e descalça me pus a caminhar entre aquelas paredes (tábuas) de madeira coloridas.

Antes de tudo, a sensação era de intenso desconforto, de mal-estar; as paredes formavam um corredor estreito confinante, que impedia de modo eficiente e prolongado qualquer desvio de percurso e aparentemente me conduziam, me forçavam a caminhar, a prosseguir por entre elas. Não havia a mínima possibilidade de parar; talvez retroceder seria ainda a mais provável escolha. Mas o apelo ao movimento era urgente apesar de velado, talvez por falta de ar, de espaço, talvez em busca de compreensão do que estava ocorrendo, talvez pelo ineditismo da experiência e a conseqüente curiosidade despertada; pelo próprio estranhamento suscitado, ou mesmo - segundo Aristóteles: “[...] porque seja inerente ao homem, perseguir ou fugir, e ser isso o que dá distinção ao estar vivo” (Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. livro X - capítulo VI).²

A sensação de espaço e a de redução desse mesmo espaço se colocava patente, podia ouvir simultaneamente a minha respiração e o pulsar do meu coração, um som vindo do interior, como algo que me levasse para dentro sempre, como um ímã que me atraía involuntariamente. Uma espécie de apelo à interioridade, à interiorização que, a cada passo que dava, sem conseguir encontrar no meu arquivo de vivências nada parecido, sentindo o material do qual era feito o piso, sentindo a textura da

² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. SP. Editora Nova Cultural. 1987.

madeira e vendo as cores ali postas, me vinham à memória os textos de Heidegger. Havia aquele mesmo desconforto e incômodo intenso, despertados através da leitura de seus textos. Não compreendia exatamente o que sentia, nem tampouco o que via ou experimentava.

Em um dado momento, me deparei com uma parede móvel de madeira que poderia ser deslocada para dar acesso a uma espécie de sala ou cave. Então, no absolutamente interno daquela arquitetura hermética, movimentando-me naquele beco sem saída, houve um choque, um salto. Na completa quietude daquele ambiente foi possível supor o movimento de todas as coisas externas, no silêncio encontrado ali, foi possível ouvir e ter o confronto com o meu não entendimento do espaço.

Eu teria mesmo dificuldade de dizer o que de fato sentia além do silêncio e do espaço. Aí nesse momento, diante daquilo que ainda hoje, mesmo distante da experiência, não posso dizer, do inesperado, tive uma experiência de mim mesma, me senti e me vi naquele lugar e nada mais, ninguém mais. O que havia era eu, meus sentidos exaltados, minha respiração, enfim eu. De uma maneira abrupta tive consciência do meu corpo no espaço, da minha presença naquele lugar, do meu peso, meu tamanho, meus sentimentos e pensamentos. Cheguei bem perto de mim, por perceber que fazia parte daquilo tudo, não havia distinção entre o lugar e eu; era como se fizesse parte daquela construção estranha, que tornava possível uma nova dimensão de experiência ou uma nova experiência de dimensão. Paradoxalmente, essa experiência de mim não me colocava como uma célula distante de todos os outros. Ao contrário, me amalgamava a todos. Foi nesse encontro comigo que me senti fazendo parte do mundo; estando e sendo no mundo, simultaneamente ali e percorrendo espaços. Como se a ausência do mundo externo me trouxesse subitamente a mim mesma, àquele lugar. Via e sentia segundo ele ou com ele o espaço circundante. Fui arremessada ao pensamento do filósofo Martin Heidegger e parecia ter compreendido ali, de algum modo, o que os textos tão herméticos estavam dizendo e não via mais como separar o pensamento de um e a ação do outro. Isto é, não era mais possível para mim, ver os *Penetráveis* de Oiticica sem

criar um nexu com o pensamento de Heidegger. Não era possível separar uma coisa da outra. Em outras palavras, naquele momento, os textos do filósofo adquiriram um significado mais preciso.

Era como se aquele trabalho, o *Penetrável PN1* fosse a tradução ou interpretação plástica do pensamento de Martin Heidegger, se é que isso é possível, a dizer que a experiência do ser no mundo só se dá a partir da experiência do caminhar e do contato com as coisas.

Martin Heidegger, em uma de suas passagens, parece nos elucidar e também nos conchamar para essa tarefa, ao dizer:

Aqui, tudo é caminho de um co-responder que escuta e questiona. Todo caminho corre o perigo de desencaminhar-se. Para percorrer tais caminhos é preciso exercitar o passo. Exercício pede trabalho, trabalho de mãos. Permaneça no caminho da autêntica necessidade e aprenda, nesse estar errante a caminho, o trabalho do pensamento, um trabalho de mãos.³

A experiência desse trabalho me colocou diante de algumas entre tantas questões existentes: O que seria isso que é o espaço? Como o lugar se relaciona com o espaço? Qual é a relação entre o homem e o espaço? Qual é a relação entre a experiência cotidiana e a experiência artística? O que seria uma obra de arte? O que seria de fato aquilo que eu havia acabado de experimentar e como pensá-lo? Como seria possível descrever um espaço como aquele, sem perdê-lo? Como poderia dizê-lo sem deixar de ter aquela experiência genuína e fresca? Como a obra de Helio Oiticica suscitava todas essas questões? Como compreender sua obra, como localizá-la no meu acervo de experiências? Por que, dentro de sua vasta produção, somente os *Penetráveis* me arremessaram tão abruptamente ao pensamento de Heidegger? Qual a relação entre aquele trabalho e o pensamento do filósofo? – Se é que essa relação de fato existe...

Diante de tantos questionamentos e ainda com a convocação de Heidegger a dizer

³ HEIDEGGER, M. *Construir, habitar, pensar*. In: _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes. 2002.

que “*para percorrer tais caminhos é preciso exercitar o passo [...]*”, levanto a hipótese de que talvez a filosofia, e mais especificamente, a fenomenologia de Martin Heidegger, possa nos trazer respaldo para percorrer calmamente esse caminho na tentativa da elaboração de um entendimento, para desenvolver uma análise crítica sobre essa produção de Hélio Oiticica.

Como todo caminhar começa pelo primeiro passo, darei então os primeiros passos em direção a esse pensamento e para isso me remeto novamente a uma frase de Martin Heidegger:

Isso vale também, por exemplo, para a estrada que é o instrumento de caminhar. Ao caminhar, toca-se a estrada a cada passo e assim, aparentemente, ela é o mais próximo e o mais real dos manuais, insinuando-se, por assim dizer, em determinadas partes do corpo, ao longo da sola dos pés. E no entanto ela está mais distante do que o conhecido que vem ao encontro, 'pela estrada' a um 'distanciamento' de vinte passos.⁴

A estrada, para Heidegger, não traz a proximidade que Hélio Oiticica propõe. Heidegger pensa, no texto citado, a experiência cotidiana, na qual passamos por cima dos acontecimentos. O filósofo trata do nosso modo mais corriqueiro de lidar com a vida, vivendo as situações, sem termos muita consciência de nossas ações, pensamentos, percepções e experiências. No nosso comportamento cotidiano, não temos proximidade com aquilo que de fato está colado a nós. Heidegger pergunta, na sequência desse texto, se consideramos mais próximos de nós os óculos que usamos colados ao nosso rosto ou a imagem que vemos através dele. Todos nós concordamos que estamos mais conscientes da imagem que vemos através das lentes do que dos próprios óculos, como instrumento da nossa visão. Os óculos são “um para quê”; eles desaparecem no seu uso.

Talvez, a proposta de Oiticica, com suas construções, seja a possibilidade de encontrarmos, de entrarmos em contato com aquilo ou aquele que temos mais colados a nós e não percebemos na nossa vida cotidiana com a vida. Em outras

⁴ HEIDEGGER, M. *A espacialidade do ser-no-mundo*. In: _____. *Ser e tempo I*. Parágrafo 23. Trad. Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis. Vozes, 1988. p. 155,156. (a partir de agora referenciado como: (MH/ST. 1988))

palavras, poderia arriscar a dizer que o artista desejava que encontrássemos esse *próprio*, que nos é intrínseco e invariavelmente está tão alijado de nossa percepção cotidiana.

O estranho é notar que no caso da experiência no e com o PN1, “o conhecido que vinha ao encontro”, a que se refere Heidegger naquele texto, “era eu”. Esse eu desconhecido, que está colado e não percebido, foi encontrado e constatado pela experiência do próprio do espaço, o que proporcionou um choque e a consciência súbita do meu lugar no mundo. Um abalo. Ali se estabeleceu um limite. Via a minha incapacidade de compreensão, e minha necessidade de entabular um diálogo com aquela experiência em um grande esforço de entendimento. Encontros como esses somente são possíveis experimentando momentos e fenômenos deslocados da vida cotidiana, em momentos de angústia, de turbilhão, de felicidade, ou então, em momentos proporcionados pelo encontro com a arte.

Nesse momento, não seria capaz de esclarecer quais os motivos para que isso se dê. Posso, porém, mais uma vez, levantar hipóteses e diria que, no caso de minha experiência com o *Penetrável*, algumas delas seriam: a ausência de um reconhecimento habitual, o confinamento, a falta de horizonte, a ausência de um adiante, o silenciar de todo exterior, o isolamento, a utilização de materiais tão comuns ao nosso dia-a-dia, colocados ali na elaboração daquela construção oblíqua.

A experiência de chegar através dos passos a um lugar estreito, escuro, sem saída, um lugar onde a única coisa que se pode encontrar é consigo mesmo, foi para mim, naquele momento, uma experiência marcante e sem precedentes. Ali, naquele espaço dado, construído; naquele lugar incomodo e estranho, algo novo se estabeleceu; percebi que era preciso caminhar para se ter uma melhor compreensão do mundo e dei início a essa caminhada, que a partir desse momento se instaurou. Para que se faça possível trilhar esses caminhos, serei conduzida pelo pensamento de Martin Heidegger e, durante todo o percurso aqui iniciado, utilizarei uma interpretação do seu entendimento sobre a questão do espaço no sentido de

tentar compreender e analisar os *Penetráveis* de Helio Oiticica.

Como diz Hannah Arendt: “[...] e mesmo a formação dos caminhos serve antes à abertura de uma dimensão do que à realização de um fim previamente estabelecido”.⁵

⁵ ARENDT, Hannah. Heidegger faz oitenta anos In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987. P. 223-224.

3 QUANTO À QUESTÃO DO ESPAÇO

Admitindo-se que a arte seja o tornar-se obra da verdade e que a verdade signifique o desvelamento do ser, não deve, então, na obra de arte plástica, tornar-se decisivo o espaço verdadeiro, isto é, aquele que desvela o seu próprio?

Martin Heidegger

Considerando que Martin Heidegger vê e analisa o espaço como “[...] *uma relação entre os lugares*”, como “[...] *nexo mundano entre lugares*”⁶, procuraremos, nesse momento, apresentar o encaminhamento do pensamento do filósofo quanto à questão posta, para, a partir daí, buscar uma compreensão disso que é o espaço.

O problema é que, ao falarmos costumeiramente de espaço, falamos de uma relação na qual já sempre nos encontramos lançados. Não podemos tratar o assunto com o suposto distanciamento do sujeito a seu objeto. O mundo não é apenas um lugar para o qual podemos lançar o nosso olhar e, dessa maneira, vasculhar. O que ordinariamente entendemos por espaço é: “a distância entre dois pontos ou a área ou volume entre limites determinados.”⁷ Essa é uma das possíveis definições disso que compreendemos como espaço. Mas como entendemos de fato essa definição? Como poderíamos falar do espaço, esse espaço que só se dá diante de nossos olhos ou mesmo diante de nossos sentidos, se experimentado através de seus limites?

O espaço seria algo de que só poderíamos ter a experiência à medida que sua ausência, a sua privação, se apresenta? O espaço seria algo que está em toda parte ou aquilo que se dá quando temos o vazio, naquilo que necessita um preenchimento? Ele é o hiato, o abismo, o que falta? Aquilo que estaria entre as coisas? O espaço é o entre, o meio? O compreendemos ou percebemos no momento em que é interrompido. Só temos a dimensão do espaço se forem, para

⁶ HEIDEGGER, M. *A Arte e o espaço*. In: *Arte e Palavra: Espaço poético*. Fórum de Ciência e Cultura UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ/FCC/s.n./1987. (a partir de agora referenciado como: AE/AP. 1987)

⁷ HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário Aurélio*. 2ª ed. – Ed. Nova fronteira. RJ. 1986.

ele, estabelecidos limites. Mas apesar de todas essas conjecturas, simultânea e paradoxalmente, nos arriscamos a dizer que espaço não é aquilo em que pensamos, mas aquilo que vivemos.

Com muita propriedade, Martin Heidegger afirma em seu texto, *Construir, habitar, pensar*:⁸ “[...] é salutar o cuidado com o dizer”. Sendo assim, baseando-nos nesse princípio do cuidado, isto é, no princípio de dizer com cuidado, buscaremos entrar pelos caminhos tecidos pelo pensamento desse filósofo sobre a questão do espaço para que, através disso, possamos atravessar essa ponte que nos levará a tentar compreender o que o espaço é, a fim de, em um momento posterior, encaminhar essa forma de pensar o espaço para a análise da obra de Helio Oiticica.

A fim de empreender essa travessia, de início discutiremos e levantaremos questões sobre o que o filósofo caracteriza como lugar, enquanto formador, fundador de espaços. Heidegger, no texto citado acima, afirma que é somente na travessia de uma ponte que as margens surgem como margens. Mas o que ele quer dizer exatamente com isso? Ele toma como exemplo a ponte e elabora toda uma reflexão acerca da importância que ela tem, ao trazer às claras as dimensões que as margens retraem: Isso significa que a ponte é um lugar por excelência, por nela se reunirem tensões, ou melhor, reunirem-se qualidades, propriedades intrínsecas à inserção do homem no mundo. Essas qualidades se dão pela reunião de elementos fundamentais, que na teoria de Heidegger chama-se *Quadratura*, termo que expressa, em suas linhas gerais: “[...] a junção em si de terra e céu, dos divinos e dos mortais”⁹. A ponte é por esse princípio um lugar que reúne e integra. E assim sendo, ela reúne características, tais como circunstância e estância. Chamamos atenção para o fato de que essas não são definições que distinguem a ponte, porque ela não é algo fora delas.

Ao contrário, essas são como os horizontes nos quais ela vem a ser, horizontes

⁸ HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. Ed. Vozes. P. 126. (a partir de agora será referenciada como: (CHP/EC. 2002.)

⁹ Idem. p.133.

determinantes para a existência de lugares e caminhos, pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço.

Mas somente isso que em si mesmo é um lugar pode dar espaço a uma estância e circunstância. O lugar não está simplesmente dado antes da ponte [...] a ponte não se situa num lugar; é da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa.”¹⁰

Coisas que são lugares, para o filósofo, propiciam espaços. Mas afinal, o que é o espaço de que Heidegger nos fala? “Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado num limite. [...] O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência”.¹¹ Poderíamos dizer que a ponte é um entre que se posiciona em relação às suas margens, e esse entre possui uma medida contida, comedida, ajustada ao e pelo habitar do homem. E é desse habitar que extraímos toda a medida do mundo. Em seu texto “Poeticamente o homem habita”, Heidegger, quando trata da questão da dimensão, nos diz:

[...] a medida comedida, aberta através e entre o céu e a terra. A dimensão não surge porque céu e terra estejam voltados um para o outro. Ao contrário. Esse voltar-se um para o outro repousa sobre a dimensão. A dimensão tampouco é uma extensão do espaço, entendido segundo a sua representação habitual. No sentido de arrumado, espaçado, o espacial já sempre necessita da dimensão, ou seja, daquilo a partir do qual é concedido. A essência da dimensão é o comedimento tornado claro e, assim, mensurável do entre.¹²

Vivemos envoltos em nossos limites. Essa afirmação ou constatação poderia nos parecer aterradora se nos afigurasse a palavra *limite* como fronteira, fim e termo, ponto que não se deve ou não se pode ultrapassar, restrição, contenção, barreira intransponível. Isso nos faria interpretar nosso modo de viver como sufocante, aprisionado, pautado por delimitações e impossibilidades. Porém, devemos considerar os limites como um limiar que nos possibilita como o início de todas as possibilidades, como o começo e o fim, como aquilo que nos mostra onde não podemos ir, sim, mas ao mesmo tempo nos mostra para onde ir, como agir.

¹⁰ Ibidem. p. 145.

¹¹ Ibidem. p.134.

¹² HEIDEGGER, M. “...Poeticamente o homem habita...” In: _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. (a partir de agora referenciada como: (PHH/EC. 2002)

Os limites abrem as possibilidades para todo o ir e agir. Isso não inviabiliza o fato de que não podemos ser enganados ao pensarmos que não temos limites; nós os temos e eles são fundamentais para nossa constituição como os que habitam essa terra, pois são os limites que determinam onde os lugares se dão, estabelecem-se, presentificam-se e de onde dá-se o espaço. O homem é esse ente que sempre se depara com, que esbarra nos limites. É uma condição humana a condição do aberto enquanto possibilidade de possibilidades e como todas as coisas se dão invariavelmente junto e a partir de seu contrário, o aberto só se dá a partir do fechado, do limitado. Assim, voltamos à frase citada no parágrafo anterior na qual Heidegger afirma que “o limite não é o fim mas o início”. A abertura está posta no próprio limite, junto a ele e por ele.

Os espaços recebem sua essência dos lugares e não do espaço. Aqui poderíamos discutir as dúvidas que essas palavras despertam, pois do contrário, em algum momento desse texto, faltar-nos-á uma disposição para corresponder a elas se as seguirmos simplesmente. Podemos compreender “os espaços” como esses lugares constituídos pelos limites, arrumados, encaminhados pelo construir do homem, enquanto “o espaço” diz respeito a um dado *a priori*, fruto de uma medida, da qual a geo-metria – medida da terra – nos fala. A geometria nos fornece medições baseadas em regras matematizantes, que tornam todas as coisas iguais segundo o número. Em nossa visão cartesiana de mundo, e conseqüentemente de espaço, utilizamos a geometria por considerarmos o espaço como um objeto mensurável, que se encontra em toda parte, que existe apesar do homem, separadamente, além e aquém dele. “O espaço” trata de um objeto a ser estudado, que deve ser olhado de fora e tornado explícito para que nós, homens, possamos utilizá-lo, determiná-lo metricamente.

Mas o que significa medir? Consiste, sobretudo, em se conquistar a medida com a qual se há de medir. Isso se explica porque representamos o que seja medir no modo que nos é costumeiro. Esse modo consiste em transcrever para o desconhecido algo conhecido, ou seja, escalas e números, de modo a torná-lo

conhecido para, assim, poder controlá-lo e delimitá-lo em uma ordem cada vez mais visível. Invariavelmente, o homem se comporta como se fosse o criador e soberano de todas as coisas; o espaço, porém, assim como tantas outras questões, continua soberano ao homem, no sentido de não determos todas as verdades e não apreendermos de uma só vez todas as possibilidades nos modos do mundo se apresentar. Talvez essa percepção faça com que se queira sempre conquistar, se apropriar de todas as considerações e transformá-las em símbolos universalizantes e manipuláveis, que sejam capazes de nos dizer “claramente”, com a finalidade de uso e disponibilização, isso que na realidade é incomensurável, invisível e ininteligível.

Quando o espaço é tratado como algo apartado, distinto de nós, ele é encarado de acordo com os princípios da ciência. Heidegger, em outro de seus textos, intitulado *L'epoca dell'immagine del mondo*, afirma que a ciência é pesquisa, sendo o caráter de projeto a primeira característica que determina a sua essência: “A ciência se constitui como pesquisa em virtude do projeto [...]”. Esta constituição consiste na disposição de princípios conceituais que recortam e definem tal campo. A realidade é separada por áreas de interesse, a partir de suas respectivas concepções e tal procedimento antecede a experiência efetiva do fenômeno. O projeto determina o modo específico de rigor que lhe corresponde, sempre adequado à sua abordagem. “[...] o rigor da ciência matemática da natureza é a exatidão”.¹³ Nesse sentido, cumprem-se repetidas pesquisas e experiências para provar a exatidão de suas investigações acerca dos objetos predeterminados como quantitativos. Essa prática e característica não poderiam ser mais contrárias ao pensamento de Heidegger e ao procedimento da fenomenologia. Segundo essa, só podemos ter a experiência do espaço através dos lugares nos quais nos relacionamos com o mundo, nos quais realmente o espaço se apresenta.

Proximidade e distância podem se tornar simples distanciamento entre homens e

¹³ HEIDEGGER, Martin. *L'epoca dell'immagine del mondo*. Apud ARAÚJO, Ricardo Corrêa. *Martin Heidegger e a experiência do pensamento como meditação*. Dissertação de mestrado em filosofia – PUC – Rio. 2006.

coisas, como um intervalo, um espaço-entre. Desse espaço-entre podem-se extrair as relações de altura, largura e profundidade do espaço matemático, do espaço *extensio-extensão*. Porém, o que Heidegger afirma é que espaço não é extensão, pois nesse tipo de espaço, que ele chama de “o” espaço, não há espaços e lugares, o que significa que também não é possível haver relação deste com o homem. Nesse “espaço”, só é possível encontrar símbolos. Mesmo que existam construções, praças e pontes, fábricas e igrejas, elas não passarão de representações de medidas, de símbolos universais, transformando esses lugares em números ou em escalas. Isso termina por tornar tudo um mesmo: espaços vazios ou repletos adquirem o mesmo caráter, a mesma representação. Pura indistinção. Isso se dá tendo em vista o pensamento de que o espaço se dá *a priori*, e não de que o espaço se espacializa, se constrói a partir dos lugares e dos nexos entre lugares. Nesse “espaço”, como um dado *a priori*, não é possível encontrar lugares ou coisas do tipo de uma ponte. Heidegger cita, para demonstrá-lo, um pensamento científico recorrente: “[...] E o mundialmente conhecido físico moderno Max Planck disse, textualmente, há poucos anos: “Só o que pode ser medido é real”.¹⁴

3.1 O LUGAR DO HABITAR DO HOMEM

Entendemos que há uma distinção entre os espaços da ciência e da arte, sendo que ambos os segmentos do modo de lidar com a vida trabalham e consideram o espaço em intenções e maneiras diversas. Porém perguntamos: O espaço físico, científico, como questão métrica, existente *a priori*, é esse espaço que habitamos, em que nos relacionamos, em que experimentamos a vida e as coisas? Um espaço pré-objetivado, ou melhor, um espaço objetivo? Onde eu, sujeito, o determino? O espaço continua sendo imperceptível aos sentidos. O que ele é, enfim?

A partir das palavras de Heidegger, pensamos poder afirmar que, enquanto não tivermos contato com o espaço em seu sentido próprio, continuaremos a tratá-lo como os cientistas o fazem. E o que queremos dizer com isso? Que é necessário ter

¹⁴ Idem.

uma experiência espacial para que, somente após esse fenômeno, sejamos capazes de compreendê-lo. Mas de que modo isso se daria? Uma possibilidade seria experimentá-lo através da arte ou no espaço artístico:

Enquanto não experimentamos o próprio do espaço, o discurso sobre espaço artístico permanecerá sempre obscuro. O modo, como o espaço permeia a obra de arte, fica em suspenso no indeterminado.¹⁵

Mas o que seria esse “próprio do espaço” para ser experimentado? Inicialmente, é importante compreender que o espaço não é algo que se opõe ao homem; não é nem um objeto exterior, nem uma vivência interior. Quando pensamos em determinada coisa, estamos juntos daquela coisa lá e não junto a um conteúdo de representação armazenado em nossa consciência. Se, por exemplo, pensarmos em um determinado lugar nesse momento, imediatamente estamos lá, apesar de permanecermos fisicamente aqui. Isso somente ocorre porque, segundo Heidegger, o que é definidor do homem não é a oposição interior-exterior (corpo/espírito), mas o movimento de desvelar como um tornar presente, trazer à presença.

Ao nos remetermos àquele lugar o tornamos presente, há toda uma orientação para lá. Ao pensarmos em sair de uma sala, já estamos imediatamente do lado de fora dela. Nunca estamos aqui como um corpo encapsulado, mas estamos e somos lá, ou seja, tendo sempre o espaço como nossa determinação essencial. Quando remetemos nosso pensamento a determinado lugar, o que temos diante de nós é o lugar mesmo e não uma fotografia dele, ou uma imagem dele; não se trata de um processo de imaginação, compreendido como um fenômeno “interno”. “Estamos” de fato lá, perante ele, o que quer dizer: esse lugar é o que nos é mais próximo, é isso com que, nesse momento, nos relacionamos e comportamos. Somos lançados a distâncias incomensuráveis pela proximidade de nossa experiência de tornar presente.

Assim sendo, compreendemos que as distâncias métricas são procedimentos desenvolvidos pelo conhecimento científico, que nos afasta do que nos é próximo;

¹⁵ AE/AP.1987. p.93.

em última instância, não é o tipo de pensamento sobre o espaço que desejamos desenvolver nesse trabalho, por compreendê-lo como radicalmente distinto da compreensão de espaço trazida pela experiência artística. Ao contrário, pretendemos nos ater a esse lugar que o homem, enquanto mortal, habita, a esse espaço construído pelo habitar, pela proximidade do demorar-se.

Os mortais são; isso significa: em habitando, têm sobre si espaços em razão de sua de-mora junto às coisas e aos lugares.” Esse pensamento não se deixa confirmar como o pensamento matemático, e tampouco é arbitrário [...] ¹⁶

Heidegger fala do habitar do homem. Mas, o que significa habitar o espaço? Habitar o espaço, antes de tudo, deve dizer algo diverso de simplesmente ocupá-lo, ou mesmo sondá-lo. Habitar, como nos mostra Heidegger, nutre um parentesco original com o habitual. Morar, deter-se, permanecer, de-morar-se; estar acostumado a, habituado a, familiarizado com, cultivar algo. Habitar o espaço significa estar dentro dele, mas significa principalmente dele se aproximar, gozar de sua intimidade, de sua proximidade e de seu cuidado. Não contém a violência da análise científica, que pretende abri-lo, mostrá-lo à força, mas a afetividade de quem pode repousar no habitual do que é seu mais íntimo e comum.

O espaço está sempre dimensionado em lugares. O homem é um ser espacial, sua relação com o mundo é espacial e a partir dessa possibilidade abrem-se os possíveis encontros com lugares, de criação de nexos com o espaço circundante. Esses encontros se dão a partir daquilo que podemos chamar de interesse. Todos os nexos estabelecidos se orientam e se proporcionam a partir desse interesse no qual estamos dispostos. É nessa atitude que temos a experiência de espaço, que não trata, primordialmente, de uma experiência visual ou tátil, ou mesmo puramente “teórica”, mas sim de uma experiência vital, relacional, de manuseio. Somente os homens encontram-se no espaço e descobrem e interpretam os onde, os lugares, enfim, o espaço, pois é próprio do homem a possibilidade de estabelecer nexos com o seu modo de lidar cotidiano.

¹⁶ CHP/EC. 2002. p. 136.

[...] todos os onde são descobertos e interpretados na *circunvisão*, através das passagens e caminhos do modo de lidar cotidiano, e não constatados e enumerados numa leitura de medições do espaço.¹⁷

Poderíamos aqui estabelecer um paralelo com a experiência de espaço dos enclausurados, detentos nas cadeias. Manter o homem privado do espaçamento físico é considerado uma das piores punições existentes e, de acordo com seu procedimento, sua conduta, ele ainda pode ser destinado e punido sendo levado para uma “solitária”, local considerado de intenso sofrimento devido ao seu confinamento, falta de espaço físico e contato com ele. Porém, mesmo este homem, privado do espaço físico, não pode ser privado do espaço enquanto experiência vital. Sendo possível a experiência de tornar presente, esse homem, mesmo permanecendo enclausurado, pode percorrer espaços longínquos, remetendo-se a diversos lugares. Essa compreensão de espaço não físico, mas como o que torna presente e estabelece dimensões, é o que, segundo Heidegger, instaura propriamente o livre. Isso nos leva a pensar sobre a relação do espaço com a liberdade. Quando, por exemplo, Helio Oiticica fala sobre colocar as pinturas no espaço, ele diz: “*libertá-las*”. Colocamos então a seguinte questão: o espaço, ou melhor, o espaçamento está relacionado à questão da liberdade? “O espaçar instala o livre, que se abre para o homem estabelecer-se e habitar. [...] Espaçar instala a localidade que, cada vez, prepara um habitar. [...] Espaçar é a livre doação de lugares”¹⁸. É sobre essa concepção de espaço que pretendemos nos ater nessa dissertação.

No texto *A arte e o espaço*, Heidegger levanta igualmente questões sobre o espaço, como tratá-lo diante das diversas modalidades de pesquisa, posto que permanece indeciso, ou não respondido, o que e como o espaço é e se seria possível de fato lhe corresponder um ser único e invariável.

Desde seu texto *A origem da obra de arte*, o filósofo afirma que o lugar por excelência da verdade é a obra de arte, que a verdade é posta em obra na obra de arte. Sendo assim, nada mais coerente do que questionar se não deveria ser esse o

¹⁷ Idem. 150.

¹⁸ Ibidem. p.131.

lugar de verdade do espaço; se, pela obra de arte plástica e nela, “torna-se decisivo o espaço verdadeiro, isto é, aquele que desvela o seu próprio?”¹⁹ Cabe ainda notar que o filósofo indaga se a escultura seria essa forma da arte plástica que in-corpora o espaço, que daria a ver o espaço, que o delimitaria, criando assim um movimento de incluir e excluir limites.

As artes plásticas, a partir do modernismo, se colocam em uma posição provocadora, ao interpelar e questionar o espaço. Citando mais uma vez seu texto *A arte e o espaço*, Heidegger levanta questões e dúvidas sobre determinadas construções de seu próprio pensamento.

[...] O espaço – que, nesse meio tempo, provoca o homem moderno a dominá-lo até às últimas consequências, de maneira crescente e teimosa (...) “E as artes plásticas modernas também não seguem a mesma provocação ao compreenderem-se como discussão com o espaço? Não será nisso que elas, as artes, encontram o seu caráter de contemporâneas?”²⁰

Entendemos que a escultura, dentro das artes plásticas, é uma das modalidades que trabalha e pensa o espaço, mas de que maneira? Delimitando-o, incluindo e excluindo limites, sendo capaz de criar espaços e percepções do mesmo. Mas além da escultura, temos, dentro da história da arte, diversas manifestações nas quais vemos, visitamos, habitamos e somos interpelados, ou talvez invadidos, solapados pelo espaço. A escultura, desde as suas manifestações primeiras, já teve sempre o espaço como elemento fundamental. Os modos de criação artística, a partir do modernismo, pelo seu caráter contestador ou provocador, parecem querer ir além das questões colocadas pela escultura, especialmente se pensarmos em manifestações tais como a criação de objetos e performances, as instalações, as obras de inserção urbana ou estruturas espaciais de toda natureza. Todas elas dialogam com o espaço enquanto capaz de proporcionar, se não um entendimento, ao menos uma nova, ou outra experiência, do nosso ser-no-mundo.

¹⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. In: _____. *Caminhos de Floresta*. Trad. Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: Edições 70. 1977. (a partir de agora referenciada como AOA/CF 1977)

²⁰ AE/ AP. 1987. p 92.

Em alguns casos, experiências dessa natureza podem apresentar situações de desconforto, incômodo, estranhamento, inquietações e, em outros casos, momentos de conforto, de convivência pacífica e agradável. Porém, em ambos os casos, somos lançados na experiência de encontro com a espacialidade, com a consciência do nosso existir no mundo, do nosso ser no mundo, do nosso ser junto às coisas e lugares, e por estabelecermos vínculo ou contato com essas obras, somos levados ou trazidos à presença disso que é o espaço.

Colocados na presença desses lugares, mostram-se possíveis medidas de acordo com as quais nós, homens, podemos conferir medida ao nosso habitar, à nossa morada e demora sobre a terra, sob o céu. Na experiência artística se torna possível estabelecer os nexos para a compreensão do mundo.

Dentre essas experiências, temos, na história da arte, vários exemplos que podem fazer valer essa afirmação, mas a questão aqui, a nosso ver, não é provar uma proposição logicamente verdadeira, mas mostrar ou apontar na direção da produção de Helio Oiticica, por considerá-la uma experiência espacial por excelência e pensarmos que, a partir das reflexões e questionamentos colocados até aqui, possamos passar a dialogar com o interesse desse artista, mantido nesse sentido, nesse caminho, durante toda sua produção. Como nas palavras de Goethe, citadas por Heidegger no último parágrafo do ensaio *A arte e o espaço*:

Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo, já basta que plane como espírito e provoque a harmonia que, como o toque dos sinos, se espalha nos ares, sorrindo em sua gravidade.²¹

²¹ AE/AP. 1987. p. 96.

4 A BUSCA DO ESPAÇO EM HELIO OITICICA

Helio Oiticica foi um artista escritor. Ele talvez tenha sido o artista brasileiro que mais criou textos críticos, relatos, artigos, estudos, diários, cartas, nos quais expressava seu pensamento sobre arte, sobre produção artística, sobre mercado de arte, crítica de arte, política e principalmente sobre o que pautava seu pensamento em relação a sua produção. Todo o seu trabalho é precedido, acompanhado e complementado com estudos, reflexões, esboços, troca de idéias com outros artistas e críticos do momento e comentários de toda natureza. Não há um só passo em falso em sua produção e afirmamos isso com o olhar voltado para sua diligente pesquisa e articulação de pensamentos a cada etapa de criação para uma nova série ou um novo trabalho. Toda sua obra é extremamente coerente e conceitualizada, tendo em vista sua obstinada reflexão sobre cada ato, e o meticuloso planejamento das conseqüências que desejava atingir com ele. Não há gratuidade em nenhum gesto ou escrito. Observando esse procedimento apaixonado de registro, nos surpreendemos ao nos depararmos com sua fala em um texto escrito para o catálogo da exposição “Metaesquemas 57/58”, e suspeitamos que o artista tenta induzir o olhar crítico do interlocutor para sua produção posterior a 1959, com a frase: “Não há porque levar a sério minha produção pré-59” (cf. Catálogo “Metaesquemas 57/58”; São Paulo: Galeria Ralph Camargo, 1972). A questão é: por que ele teria dito isso 13 anos mais tarde da produção dos *Metaesquemas*? Talvez para enfatizar um momento de vital importância dentro de sua produção, momento este que viria significar uma virada ou um salto em direção ao espaço. Um momento em que ele teria atingido o ponto aonde vinha tentando chegar, durante seus primeiros anos de pesquisa e produção.

Mas, apesar desse “aconselhamento”, iniciaremos a pesquisa com o olhar direcionado para o que consideramos as premissas já enunciadas no final do ano de 1956, pois entendemos que aí se encontra o embrião disso que viria a ser, anos mais tarde, a expansão da cor no espaço. O desdobramento de suas pesquisas, iniciadas nesse momento, jamais será abandonado e já se mostra, de forma ainda tímida, na série “*Sêcos*” - 27 guaches sobre cartão - na qual podemos observar um

metódico e elaborado processo de limpeza e estruturação da cor e das formas. Desde então o artista mostra sua preocupação com a busca de uma vitalidade espaciotemporal, de uma espécie de entendimento e conquista do espaço. É importante notar que para o artista essa questão era de extrema importância e vai acompanhar sua produção durante toda a sua trajetória. Em um texto de 1961, em um de seus inúmeros diários, Oiticica escreve:

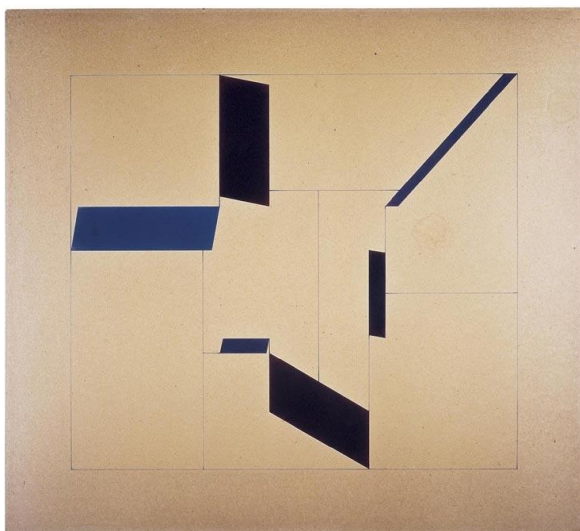
O problema aqui é delicado, pois é preciso uma compreensão definitiva da pintura como um fator espaciotemporal, que se dá em tempo real, e o virtualiza no sentido temporal, não sendo nem naturalista nem estática no espaço real, pois que o transforma incessantemente, recriando-o segundo suas aspirações estéticas.²²

Pode-se levantar a hipótese de que Oiticica, nesse momento, não tinha exatamente idéia do desdobramento que essa produção viria a ter.

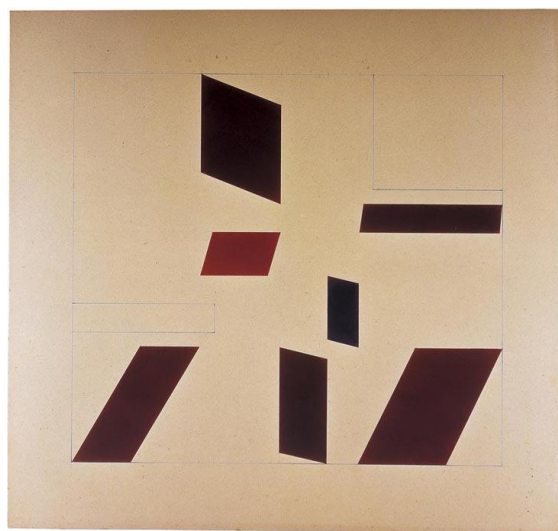


Sem Título, 1956
Guache sobre cartão - 40,9 x 40,9 cm.

²² OITICICA, Helio. *Diário 1959-1964*. Catalogue Raisonné. RJ. Centro de Arte Helio Oiticica. 136 p. ,1 CD-ROM. p.75 . (a partir de agora referenciado como: (HO/CR – *Diários 59/64* – CAHO. doc. 182/59)



Sêco 03 - 1956
Guache sobre cartão 39 X 42 cm



Sêco 11 - 1957
Guache sobre cartão 39 X 43 cm

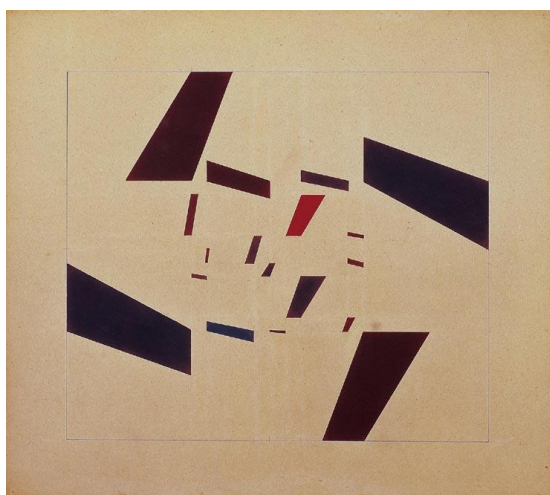
Observando esses trabalhos, podemos notar que havia, sem dúvida, uma conexão com a produção concretista; mas, apesar disso, percebemos uma inquietação em relação ao plano da pintura, em relação a questões tais como, forma, fundo e estrutura, e ainda, em relação às pesquisas que estavam sendo desenvolvidas por outros artistas do movimento neoconcreto. Em um texto, escrito em 22/11/1966, Oiticica afirma sobre esse período:

Partindo da formação anterior do chamado Movimento Neoconcreto do Rio, minhas primeiras preocupações eram puramente de ordem estética, com as estruturas primárias concernentes à cor, ao espaço, ao tempo e à estrutura propriamente dita.²³

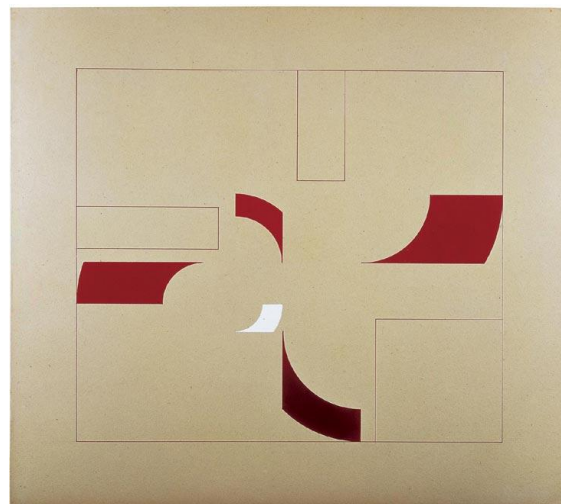
Havia uma tentativa de ruptura com o formalismo analítico empregado na execução das pinturas dos demais concretistas. Esses guaches de Oiticica, por sua vez, trazem movimento e desejo de espacialidade, apesar de ser apresentados em estruturas imóveis, como se o artista buscasse já configurar um espaço próprio a partir de um plano bidimensional, o retângulo de papel. Usando o guache sobre o cartão cru, Oiticica limita sua escala de cores a alguns tons. Então quebra as áreas de cor em formas isoladas, irregulares, e coloca-as dentro de uma grade, por vezes visível, por vezes invisível.

²³ HO/CR – *Textos e anotações sobre obras e artes*. 65/67 – CAHO. doc. 192/65. p. 17.

Ao fazer isso, desestrutura a relação entre os elementos coloridos e seu fundo, ativando o espaço e introduzindo um sentido de inesperado. Há um movimento de rotação e de expansão das formas, como se tratassem de fragmentos de uma explosão contida. Como se fosse possível ocorrer uma explosão dentro de um objeto fechado e ali, congelados no tempo e no espaço, essas formas se mantivessem eternizadas. Há uma potencialidade contida, estruturada por linhas demarcatórias, um receio de contaminação de mundo. O que pretendemos dizer é que nesse momento, nessa produção, Oiticica trata o plano do “quadro” como ainda apartado do mundo. Havia no interior desse espaço todo um desejo expansivo, mas que se tornava imobilizado, controlado pelas grades que demarcavam nitidamente onde começava a pintura e onde iniciava o mundo, i.e.: a divisão entre arte e vida. Essa que viria a ser posteriormente uma busca de grandes esforços, a saber - a busca de uma totalidade entre a atividade artística e o curso da vida.



Sêco 22 - 1956
Guache sobre cartão 39,4 X 42,7 cm



Sêco 12 - 1957
Guache sobre cartão 40,9 X 40,9 cm

Por todo o ano de 1957, além de produzir os “Sêcos”, Oiticica iniciou a série “*Metaesquemas*”, prosseguindo com a produção dessa última por todo o ano de 1958 e parte de 1959. Essa série trata de pinturas, na sua maioria em guache sobre cartão, (a série conta com alguns óleos sobre tela), onde as grandes questões presentes são a cor e a estrutura. Contudo, podemos ver claramente, mais uma vez, que a questão do espaço é algo pulsante, inquieto, vital nessa produção. Há no interior desses planos bidimensionais uma espacialidade ou uma busca de interação

com o espaço, alcançada parcialmente pela disposição das formas de cor, mostrando uma constante insatisfação, que fazia com que o artista prosseguisse incessantemente na busca, na perseguição desse elemento em sua obra. Ele articulava as formas nos *Metaesquemas* de modo a criar, no espaço pictórico, a busca por chegar ao espaço de fato, busca essa que somente seria alcançada na sua obra posterior, a partir de 1959. O recurso de redução de cores e a utilização de formas, que se inter-relacionam de maneira dinâmica, e ainda a sua disposição em perspectiva, criam um “efeito” de espaço ou um espaço virtual. Ou, como o próprio artista assinala na nota escrita posteriormente no verso do Sêco 27: “um espaço meramente pictórico”.



METAESQUEMA, Sêco 27 - fe57 -Guache sobre papel - 39 x 43 cm
Coleção: César e Claudio Oiticica, RJ

Em 1957, Oiticica executava o seu último Sêco, e esse guache mostra claramente um movimento vorticoso. São losangos que ocupam o espaço praticamente quadrado do papel como se estivessem sendo impulsionados por uma força eólica interna, pertencente à pintura mesma. Mas não há caos, há um movimento controlado em espiral, como se fosse realizado em torno de um eixo central que impedisse as formas de escapar para o espaço.

Oiticica escreve no verso deste *Sêco*, em 1968, uma importante nota que nos mostra o quanto foram cruciais suas pesquisas nessa série de trabalhos, e mais, mostra que foi necessário tempo e amadurecimento para chegar às conclusões e conseqüentemente às evoluções ocorridas em sua obra:

Nota: Considero este trabalho importante hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de 'diluição estrutural' além do espaço meramente pictórico - é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou 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'. (Helio Oiticica – 13/Nov./68)²⁴

Ao fazer tais afirmações sobre este trabalho onze anos depois de sua execução, Oiticica valida sua experiência de dissecação do espaço e dá a ele, bem como a toda a série de *“Metaesquemas”*, uma importância crucial na sua trajetória rumo às demais experiências espaciais posteriores. A “diluição estrutural” a que ele se reporta nessa fala, trata da busca de eliminação do suporte, da dissolução da pintura no espaço, da elaboração de estruturas vivas para a experimentação da pintura que viria anos depois. Apesar disso, ele escreve em 1972, no seu texto para o catálogo da exposição com o mesmo nome: *“Metaesquemas 57/58”*. *“METAESQUEMAS da não-gratuidade do espaço; espaço-bagagem caderno de aula do espaço não-desperdício”*. Como se os considerasse um exercício, um rascunho, ou melhor, um esboço daquilo que viria a ser a exacerbação de sua experiência espaço-temporal. Essa e demais frases, colocadas de forma aleatória no texto, apontam para a compreensão de uma correspondência entre seus trabalhos pré-59 e toda a sua produção subsequente.

Os *Metaesquemas* surgem na impregnação do Concretismo e na inter-relação tensa dos elementos desta série, Oiticica explora a cor, o movimento, e o ritmo espacial, - todos os interesses essenciais de seu trabalho futuro. Nos *Metaesquemas*, Oiticica desenvolve conceitos como aquele que descreveu como: “obsessiva dissecação do espaço”. O conjunto engloba mais de 350 trabalhos, considerados por ele como alguma coisa entre a pintura e o desenho: “uma evolução da pintura”. Na sequência

²⁴ Catálogo de exposição retrospectiva. HÉLIO OITICICA Rio de Janeiro: CAHO, 1997.

dessa produção, mostra-se uma redução considerável das cores e formas, com a utilização, a partir de um dado momento, de no máximo duas cores, restando, geralmente, apenas as formas do quadrado ou do retângulo. Uma economia visível, uma preocupação com a simplificação da representação. Oiticica diz ainda, no texto para o catálogo da exposição “METAESQUEMAS 57/58” “(...) Metaesquemas no limite-esvaziamento da representação: não fundam novarte: moldam transformações.”

Essas pinturas criam um jogo entre formas e fundo, gerando uma percepção de instabilidade e movimento, estimulando a sua dimensionalidade, i.e.: Oiticica trabalha aí a questão do suporte bidimensional e articula as formas e cores de maneira a obter o máximo de dinamismo e relações entre os planos, a fim de estimular o olhar a se confundir com o jogo de espelhamento e de aberturas obtidas através dessas formas levemente irregulares. Essa ação possibilita uma incompreensão, ou melhor, uma percepção ambivalente do que venha a ser forma ou fundo. Qualquer que seja a sequência do ritmo das formas de um lado, ele é repetido do outro lado, porém de maneira invertida. Com isso, ele cria uma composição extremamente dinâmica. Em finais de 1958, esta série evoluiu para negro/branco, azul/branco, vermelho/branco e branco / branco, composições nas quais os quadrados, os retângulos e mesmo a grade foram eliminados. Os conjuntos de pinturas de branco sobre branco representam o fim de uma fase de investigações cromáticas e um novo começo para o artista; segundo ele, esses conjuntos teriam sido um aprendizado rumo às Invenções de 59.

Como se pode notar, os Metaesquemas passaram por um “refinamento”; um processo de diluição da cor e da forma, e o que afinal resta é o branco; é o espaço em branco e a tinta branca sendo trabalhada sobre ele. Espaço bidimensional ainda na sua execução, porém conceitualmente “espaço-bagaço”, novo elemento a ser trabalhado nas novas séries que virão.



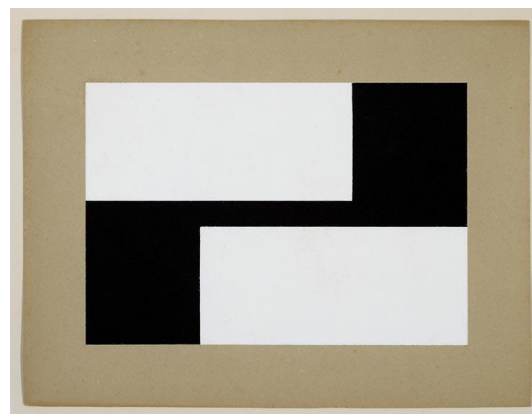
Metaesquema 1958
Guache sobre papel cartão 55 x 64 cm



Metaesquema 1959
Guache sobre cartão 25 x 32,4 cm
Coleção: Diane e Bruce Halle Scottsdale, Arizona



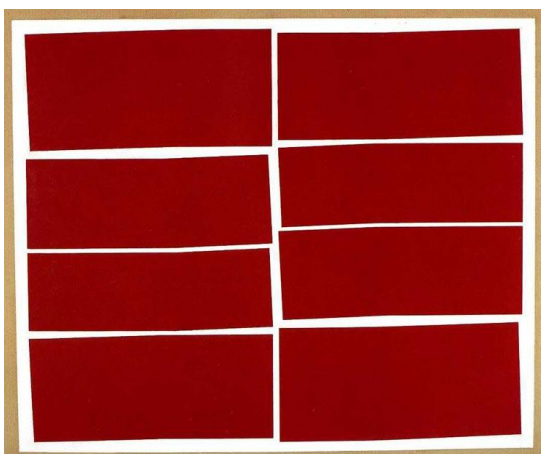
Metaesquema 1959
Guache sobre cartão – 25 x 32,4 cm
Ambos da Coleção: Diane e Bruce Halle, Scottsdale, Arizona



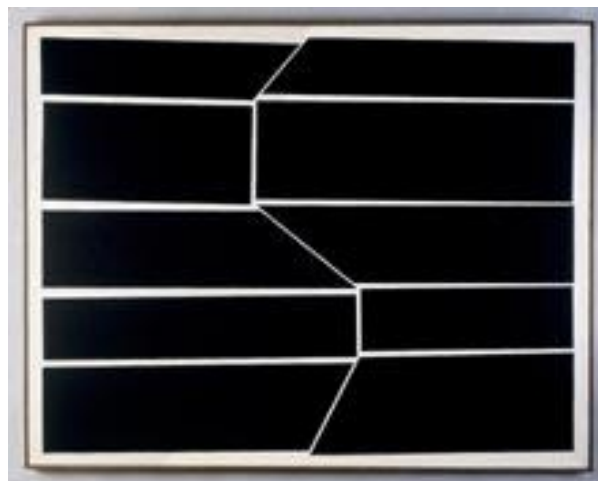
Metaesquema 1959
Guache sobre cartão 25 x 32,4 cm

Como se Oiticica tivesse conseguido extrair dessa experiência tudo o que ela poderia fornecer e teria chegado a um cerne da questão espacial ou, ao menos, a uma das questões essenciais sobre a compreensão do espaço.²⁵

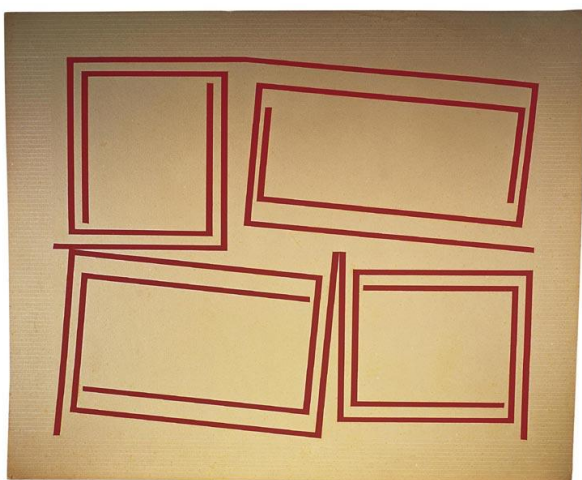
²⁵ Questões tais como estrutura, cor, espaço já faziam parte de suas preocupações na produção plástica nesse período assim como em suas anotações fazendo menção à Mondrian e Malevich. As séries iniciadas no mesmo período da produção dos *Metaesquemas*, a saber, *Monocromáticos*, e *Série Branca* notadamente trazem elementos da pureza buscada no suprematismo *malevichiano* e da estrutura e cor pesquisadas incansavelmente na obra de Mondrian. Trataremos desse assunto mais atentamente nos capítulos posteriores.



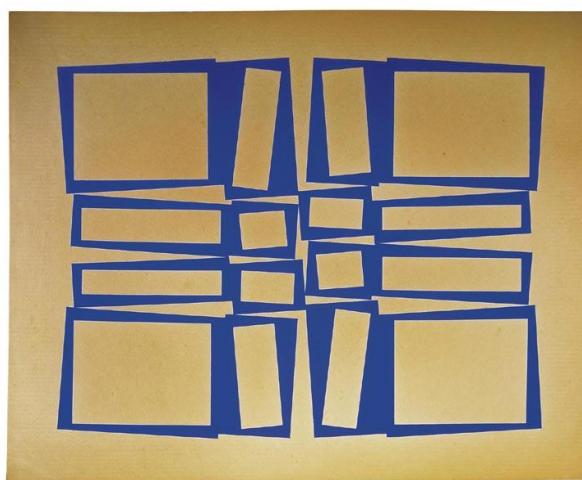
Metaesquema 1958
Guache s/ cartão - 55 x 64 cm
Coleção: Ernesto e Cecília Poma, Miami



Metaesquema ,1958
Óleo sobre tela - 88,6 x 113 cm
Coleção: César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro



Metaesquema , 1958
Guache sobre cartão - 514 x 686 mm
Coleção: Diane e Bruce Halle, Scottsdale, Arizona



Metaesquema , 1958
Guache sobre cartão - 522 x 645 mm
Coleção: Luis Paulo Montenegro, Rio de Janeiro

Daí surge a “*Série Branca*” ou “*Pinturas Neoconcretas*” e nessa série Oiticica explora meios de uso do óleo de caseína para controlar a densidade dos pigmentos e conseguir efeitos de diferentes tons de branco. Além disso, o artista trabalha com diferentes tipos de pincéis e camadas para acentuar ou minimizar o efeito de luminosidade da cor. Oiticica se refere ao branco como “a cor-luz ideal” e ainda como “a síntese-luz de todas as cores”. Essa série marca o início das investigações técnicas e teóricas sobre a dimensão temporal da pintura, chamada por ele de “cor-tempo” vindo a ser incorporada nas demais experiências monocromáticas que virão posteriormente, como as *Invenções*, os *Monocromáticos*, os *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*.

Além da pesquisa de materiais utilizados nessas pinturas e termos destacado o processo de elaboração como um ponto importante, verificamos nessa série de trabalhos uma grande importância dentro da trajetória iniciada desde 1956, rumo a toda espécie de experiências que serão desenvolvidas pelo artista posteriormente. Entendemos essa série de trabalhos como um exercício de exacerbação, de purificação, de esvaziamento. Uma espécie de suspiro longo e profundo com o único propósito de pegar fôlego, se preparar para o mergulho ou o salto que seria dado. Um exercício de esvaziamento de toda contaminação de cor, ou a compreensão de sua essência. Talvez caiba lembrar que, dentro do princípio fenomenológico, o primeiro passo para a experiência do fenômeno é um “esvaziamento de todo pretendo saber”, um deixar ser atingido, para, só a partir dessa entrega, podermos dar um salto para a compreensão do fenômeno do mundo.

Esses trabalhos nos aparecem como uma preparação, um momento de silêncio dentro do turbilhão do potencial criativo do artista antes de seu efetivo salto em direção ao espaço tridimensional e sua pintura se lançar no mundo. A utilização da cor branca, sem nenhuma outra interferência dava uma espécie de permissão para todas as propostas que viriam se estabelecer daí a muito pouco tempo, condição essencial do novo a vir, situação ideal e irreversível para chegada do novo.



Série branca 1959 – Sem título
Emulsão de óleo de caseína sobre compensado
830 x 1600 x 35 mm
Coleção: César e Claudio Oiticica ,RJ



Série branca 1959 – Sem título
Emulsão de óleo de caseína sobre compensado
Coleção: César e Claudio Oiticica , RJ

Branco em cima, branco em baixo; quisera ver um quadro meu numa sala vazia, toda cinza claro. Só aí creio que viverá em plenitude. A cor luz é a síntese da cor; é também seu ponto de partida. 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. É preciso que o homem se estruture.²⁶

Nessa fala, Oiticica se refere a um desejo íntimo de estabelecer uma situação onde se tornasse possível dar ênfase à condição genética da cor em experiências espaciais, onde a estrutura e a cor pudessem se con-fundir, não havendo mais como distingui-las sem um esforço de atenção, sem uma permissão de despojamento de tempo para que se promovesse a ocupação e articulação do espaço pictórico, espaço esse criado unicamente pela emanção radical da cor proporcionando uma experiência do “novo a vir,” que poderia ser partilhada por quem quer que dispusesse de tempo para esse estruturar.



Série branca - 1959
Óleo sobre compensado de madeira
1150 x 1150 mm
Coleção: César e Claudio Oiticica, RJ

Como resultado desses trabalhos, Oiticica alcançou um ponto perseguido em suas pesquisas: alguma forma, meio ou caminho, que levasse o espaço para sua pintura ou levasse sua pintura para o espaço; incorporar o espaço com sua obra ou na sua obra, dando origem aos “*Bilaterais*”, que poderiam ser vistos ou pensados como uma

²⁶ HO/CR. *Diário 59/64*. CAHO. doc. 152/59. 1960. p.8

nova concepção entre pintura e arquitetura. Ele as chamava de “pinturas no espaço”.

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte *do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolve o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios, mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.²⁷

Oiticica abandona a estrutura convencional do quadro como lugar da pintura e cria novas formas de colocar a cor no espaço. Inicialmente ele cria os Bilaterais, onde elimina em parte o suporte, os articulando de forma inesperada, perpendicularmente ao plano da parede e pendidos do teto, criando dessa forma, áreas com diferentes tons da cor branca. A percepção total da área de cor, criada por essas pinturas, só seria possível em um percorrer interrompido de olhar, que se dava durante um tempo e em um determinado espaço propiciados.



Bilateral Equalli – 1959
Não objeto, óleo sobre madeira

²⁷ Idem. p.33

A série de *Bilaterais*, segundo o próprio Oiticica é: “não só a primeira no espaço, mas também a primeira a manifestar os fundamentos conceituais, plásticos e espirituais do *Núcleo* e do *Penetrável*.”²⁸ O primeiro trabalho da série “*Bilaterais*” intitulado “*Bilateral Equall*” consiste em cinco placas de madeira pintadas, colocadas no espaço, pendendo do teto. Estes quadrados são formados por áreas brancas em dois tons e sugerem cubos virtuais. Nos demais *Bilaterais*, os planos são irregulares, de madeira recortada. Esses trabalhos possuem dois lados e dois tons de branco e requisitam o espectador a caminhar, se movimentar para ter acesso a toda a estrutura da obra. Com isso ele altera um comportamento considerado habitual para a fruição da obra de arte, convidando o indivíduo a sair da sua condição passiva diante da experiência estética, introduzindo um novo modo de lidar com a arte, através do movimento, do caminhar ao redor dela, para sua exploração. Os *Bilaterais*, além de convidar a essa expedição exploratória, trazem a quietude, o esvaziamento e silêncio necessários para a contemplação, assim como se dá na *Série Branca*. Além desses aspectos, enfatizamos a tomada de consciência do espaço que, nesse momento, ganha o estatuto de elemento ativo da obra, acionando o tempo e transformando tudo o que era fundo e suporte em partes com vida.



Bilateral Teman – 1959
Óleo de caseína tinta vinílica sobre madeira
120,5 x 122,5 x 1,5 cm



Bilateral Clássico - 1959
Óleo de Caseína sobre fibra de madeira
Coleção: Cesar e Claudio Oiticica, RJ

²⁸ OITICICA, Helio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. In: Revista HABITAT, São Paulo, n. 70, p. 49-54, dez/62.

(...) Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em duas direções. Isto a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo* ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas *Invenções*, que são placas quadradas que aderem ao muro (30 cm de lado) a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço e sua estruturação na superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez, fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. ”²⁹

As *Invenções* parecem ser a fonte, o manancial de onde partem de fato as investigações da “estrutura-cor no espaço e no tempo”. Tudo nessa série trabalha em favor da liberação da cor. A estrutura está como elemento secundário para que a cor vibre por ela mesma no espaço. Para que a cor se corporifique. Há um deslocamento ou destacamento das placas coloridas da parede, com o objetivo de subverter a ação obstinada do suporte e do fundo para que prevaleça a cor, para que ela pulse em sua totalidade. A partir dessa série e desse entendimento, só havia um passo possível a ser dado e um caminho para Oiticica percorrer: sair para o espaço tridimensional e soltar a cor no espaço, pois não havia mais como retroceder.

As *Invenções* são um conjunto de placas de madeira quadradas de 30 X 30 cm pintadas a óleo com uma única cor. A proposta, nesse momento, era criar apenas áreas de cor e manipulá-las de acordo com uma dinâmica estabelecida e gerada por sua colocação nas paredes expositivas ou no muro, como o artista diz. O movimento ainda era virtual, mas o elemento tempo já passa a fazer parte da absorção do espectador para abarcar toda a instalação. O que Oiticica muda nesse momento é a disposição da cor no espaço: apesar de ainda pertencerem à parede, os pequenos quadrados estão levemente afastados dela por cerca de dois centímetros, através de um recurso obtido pela colocação de um quadrado menor de madeira na parte posterior da placa pintada.

²⁹ HO/CR. *Diário 59/64*. CAHO. doc. 182/59. p.50. 1960.



Invenções - 1959-62
Óleo e resina sobre compensado



Invenções - 1959-62
Óleo e resina sobre compensado

Considero essa fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que denomino como estruturas cor no espaço e no tempo.³⁰

Nesses pequenos quadrados coloridos, a cor se expande para as bordas e por trás, ela vaza. Com sutilíssimas diferenças de tons entre as placas, os tons vibram pelo tratamento dado à construção própria da pintura através de camadas sobrepostas de tinta. A cor assume um papel preponderante e é vista e entendida como estrutura-cor ativa temporalizada. “*O que se entendia antes por tom, é aqui qualidade e o tom mesmo é a luz.*” (OITICICA, Cor-tempo, 1959) O que o artista pretende com isso não é a abstração da cor, mas sua síntese. Três dos elementos considerados fundamentais para Helio Oiticica em uma obra de arte estão colocados. Resta apenas um; aquele que desejamos apontar na sua produção seguinte: o espaço.

³⁰ OITICICA, Helio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. In: Revista HABITAT, São Paulo, n. 70, p. 49-54, dez/62

Daí o passo seguinte é a noção de que o quadro foi destruído e não se pode nem sequer ser considerado como tal. Vem então a noção do não-objeto (termo inventado devidamente teorizado por Ferreira Gullar³¹) que é mais apropriado para essa experiência. O desenvolvimento, porém, não para aqui e o não-objeto que se colocava à parede, sai agora para o espaço. Tendo sido consumida pela cor a estrutura a tendência é a expansão para fora do retângulo tradicional da pintura. O ato seguinte, então, foi a quebra deste retângulo que começou com a experiência do triângulo e depois para o “balão alongado”. [...] a parte colocada na parede desaparece deixando o espaço penetrar por trás da superfície. Era já o não-objeto levantando seu vôo para o espaço. Daí em diante, então, já no espaço, ele é pendurado e é visto todo em volta.³²



Série Vermelha, 1959
 Óleo de caseína sobre compensado
 115 x 115 cm
 Coleção: César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro

Nos *Bilaterais* e nos *Relevos Espaciais*, o espaço está inserido como esse quarto elemento. Estrutura, cor, tempo e espaço trabalham em harmonia. São utilizadas nessas séries as cores luz: branco, amarelo e vermelho luminoso. Nessa ação, de retirar da parede os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais*, efeito apenas sugerido nos *Metaesquemas* e parcialmente realizado nas *Invenções*, foi dado um passo decisivo a caminho desse envio, desse destino, que sua obra veio a dar sentido.

³¹ Ferreira Gullar, em 1960, elaborou a teoria do não-objeto. No catálogo editado pelo suplemento dominical do Jornal do Brasil, em contribuição a II Exposição Neoconcreta realizada no Palácio da Cultura, Rio de Janeiro, o autor iniciava sua teoria da seguinte forma: “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 a percepção sem deixar resto. Uma pura aparência”. Prossegue ainda e na página 5 diz: “O não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.”

³² HO/CR. *Diário* 59/64. CAHO. doc. 182/59. p.49. 1960 (grifos do autor)

A pintura transforma-se primeiro em “concreção” para tender, depois, ao espaço tridimensional. Aliás, o próprio conceito de “pintura concreta” no lugar do de “abstrata” já introduz virtualmente a idéia de espaço tridimensional. São infinitas as experiências nos últimos anos que servem de comprovação do que digo. Uma insatisfação em relação ao quadro como elemento de suporte da pintura, é obvia nos últimos anos.³³



Bilaterais



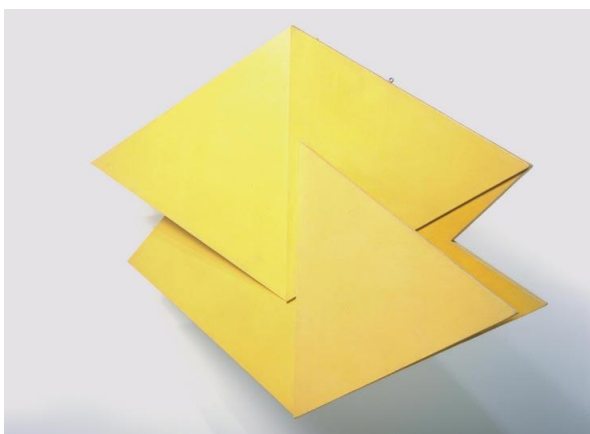
Relevos Espaciais

Ainda criando estruturas inovadoras para a cor, o próximo passo de Oiticica foi desenvolver uma nova e radical série de estruturas suspensas vermelhas, laranjas e amarelas chamadas '*Relevos Espaciais*'. Esses trabalhos, um pouco mais complexos que os *Bilaterais*, são construídos a partir de pedaços de compensado de madeira, que se cruzam, se encaixam, se sobrepõem e se dobras sobre si em ângulos oblíquos, criando espaços negativos e efeitos obtidos através da incidência da luz sobre eles. Eles trazem as formas geométricas sobrepostas, dobradas, como grandes dobraduras passíveis de ser desvendadas com os olhos.

Como os *Bilaterais*, os *Relevos Espaciais* necessitam, para que haja uma visão total do trabalho, da participação do espectador. Somente caminhando ao redor desses se torna possível perceber as diferenças nas formas e cores em cada lado das peças. Porém, a experiência se dá ainda guiada pelo olhar. O percurso possível, para a experimentação da cor entre as frestas encontradas nas dobras da madeira pintada, é feito pelo olho. O sentido da visão é ainda privilegiado em detrimento dos demais sentidos. Oiticica projetou e executou várias maquetes com essas formas complexas, porém apenas poucas delas foram construídas em sua dimensão real.

³³ Idem. p. 85.

Os *Relevos Espaciais* vêm romper completamente com a superfície plana ou com a prática da contemplação da obra, dando origem às estruturas espaciais: estruturas construídas a fim de questionar a experiência do e no espaço, convidando aquele, que até um dado momento era reconhecido como espectador, a ser o co-autor da obra, mas de maneira especulativa. Não havia uma ação propriamente dita do participante além de caminhar em torno do “objeto”, havia muito mais uma ação das relações estabelecidas entre luz e espaço interior/espaço exterior (dentro e fora), de cheio e vazio. Mas as obras em si exigem um novo posicionamento corporal e perceptivo do interlocutor/espectador, fazendo com que ele se desloque ao redor da obra e não mais permaneça estático diante dela.



Relevo espacial (amarelo) 1960
Oleo sobre madeirite
Coleção: César e Claudio Oiticica, RJ



Maquete para *Relevo Espacial 09 (Vermelho)*, 1960
Guache sobre cartão 21,3 x 28,0 x 1,2 cm
Coleção: César e Claudio Oiticica, RJ

Interessante notar nesses trabalhos sua esquematização estrutural. O artista toma uma superfície plana e a dobra e redobra sobre ela mesma em ângulos agudos, criando formas inusitadas de grande dinamismo, e as coloca pendidas no espaço.

Não há como dissociar a obra de Helio Oiticica da condição de construir, de criar e liberar espaços. Mais uma vez nos utilizamos de um texto do próprio artista afim de nos situar no momento artístico brasileiro, momento esse no qual sua produção e principalmente, esse salto, estavam sendo dados, citamos:

As preocupações reinavam então, como disse, na esfera da criação de estruturas e do conceito de uma “nova construtividade” proposta por Mario Pedrosa: era o reconhecimento do que chamei de “sentido de construtividade” como uma tendência fundamental da arte hoje,

não apenas limitada às correntes “construtivas” convencionais, mas como uma aspiração geral oposta ao “sentido de demolição” das primeiras épocas do século, incluindo o advento da arte abstrata.³⁴



Relevo Espacial – Vermelho - 1960
Tinta sintética sobre compensado 149 x 62 x 8,5 cm
Coleção: César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro

Notamos com isso que Oiticica não estava sozinho na pesquisa desses elementos da pintura, tais como; cor, estrutura, tempo e espaço. Havia um pensamento predominante entre aqueles artistas que conviviam e compartilhavam do momento de produção artística brasileira e internacional. Porém, diferentemente dos demais artistas engajados no movimento concretista e neoconcretista, com exceção de Ligia Clark e talvez Ligia Pape, o artista levou a cabo com uma obstinada ação suas investigações, chegando onde os demais nem pensaram chegar.³⁵

As primeiras experiências espaciais de Oiticica eram essencialmente visuais apesar de já, desde então, haver uma necessidade, um apelo posto para que o espectador se movimentasse, ou melhor, se deslocasse, abandonasse sua posição passiva de contemplador e tomasse parte na conclusão da obra, de forma que, permanecendo estático diante de um *Bilateral* ou de um *Relevo Espacial*, apenas se obteria uma

³⁴ HO/CR – *Textos e anotações sobre obras e artes*. 65/67 – CAHO. doc. 192/65. p. 43

³⁵ Notadamente os demais artistas engajados nesse movimento continuavam a produzir pinturas e esculturas nos moldes convencionais. A ruptura instaurada por Helio Oiticica, Ligia Clark e Lygia Pape se deu no campo de negação da pintura de cavalete. Oiticica proclama a morte da pintura e propõe novas saídas para a arte.

visão parcial ou incompleta da obra. Inicia-se aqui um novo período; o da inclusão da obra no tempo vivido, no tempo ativo, na experiência.

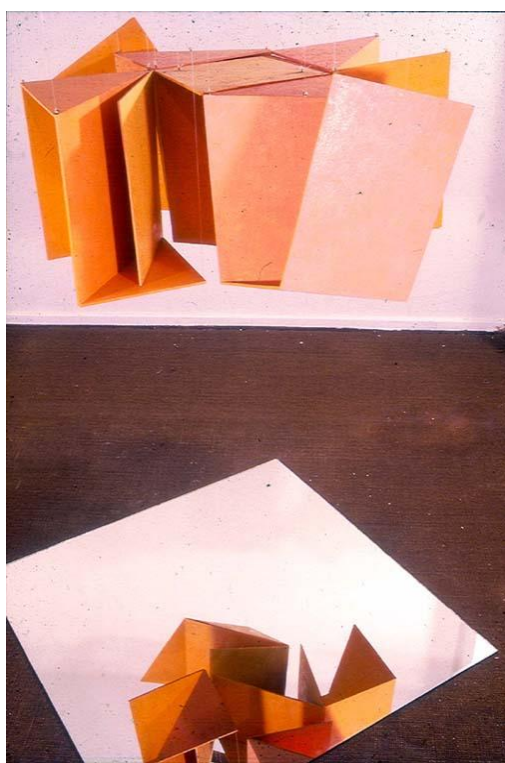
Oiticica vinha buscando algo como o envolvimento do espectador no seu trabalho; o passo decisivo para atingir essa meta havia sido dado na elaboração das séries anteriores e levada a cabo efetivamente com a produção dos *Núcleos*, que se estendeu por todo o ano de 1960 e 1961. Os *Núcleos* mantêm uma ligação direta e amplificam os aspectos espaciais e temporais dos *Bilaterais* e dos *Relevos Espaciais*.

Nos anos ultra-férteis de 60 e 61, que se seguiram à formação e assistiram a dissolução do Grupo Neoconcreto foi que me afluíram os primeiros contatos com o “espaço ambiental”, e foram gerados aí “Núcleos” e “Penetráveis”. Até hoje, seis anos depois, essas experiências ainda me alimentam e mantêm, dia a dia, uma tremenda atualidade.³⁶

Com a criação dos *Núcleos*, o artista caminha no sentido de um programa, sem conceitos pré-estabelecidos, totalmente livre e aberto onde esse espectador, que havia se tornado para ele um elemento chave de seu trabalho, poderia agir. Oiticica rejeita a dicotomia sujeito/objeto e tem como intenção atingir aquele que, segundo ele, efetivaria uma operação que poderia levá-lo a uma experiência de si mesmo. Os *Núcleos* são os primeiros trabalhos construídos para o percurso não só do pensamento ou da visão, mas para o percurso do corpo. Percorrendo seus corredores, se está envolvido pela cor de ambos os lados, além de se ter a possibilidade de manipular as placas de cor, agindo na obra e, nessa ação, o encontro “consigo”, que Oiticica deseja proporcionar, se faz possível. Inicia-se com essa série a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, através da cor e do espaço.

Os *Núcleos* podem ser considerados como a personificação do conceito nuclear da cor. A cor nesses trabalhos é acentuada ou amenizada gradualmente, a partir de um centro ou um núcleo mesmo. Este desenvolvimento cromático se dá na colocação de múltiplos painéis, pendurados no teto e pintados de ambos os lados e organizados ou arranjados em ângulos de 90 graus, como um labirinto. Os corredores criados entre os painéis são tão importantes quanto eles mesmos, pois

nos chamam atenção para o jogo de negativo e positivo, ou ainda fazem menção ao grande impasse entre forma e fundo, trabalhados insistentemente por Oiticica quando da produção dos *Sêcos* e *Metaesquemas*. O artista, nessa série, transpõe para o espaço tridimensional seus questionamentos prévios aplicados no espaço bidimensional. A percepção visual das formas e da cor no espaço é mutável de acordo com o movimento do espectador e a incidência de luz sobre as placas de madeira. O que vai diferenciando aos poucos de um *Núcleo* para outro é o desejo de deslocamento virtual mais complexo do espectador. A participação do espectador na experimentação da cor, o efeito de luz e a tensão entre o espaço real e o espaço sugerido nesse trabalho é mais essencial que nunca. O que antes era uma experiência visual, agora já se mostra como um começo de experiência existencial.



NC1 – Pequeno Núcleo no. 1, 1960

Os trabalhos são elaborados com placas de madeira pintadas geralmente com “cores-luz” – laranja, amarelo e vermelho. Essas placas pendem de um teto ripado à altura dos olhos, em posições marcadas e numeradas, como uma planta, implicando um caráter construtivo, ortogonal, com tendência mais arquitetural que

³⁶ Idem, p. 45.

escultural. Labirínticos, são espaços cabines banhados de cor, “em que você entra dentro e puxa as portas, e com cor em todos os lados”³⁷. O espectador inicia uma viagem onde penetra em um campo de ação da cor, onde ele é totalmente envolvido pela sensação e vibração da cor. Manipulando as placas ele pode modificar a estrutura e criar cabines, cavidades, e se manter nelas. Nessa série há um indicativo de caminho, onde o espectador é ator da cena, quase o protagonista. Os *Núcleos* concebem um novo espaço plástico, por criarem um espaço em torno. Um fechamento (limite) e ao mesmo tempo uma abertura, um espaço da experiência, da participação, da transformação.

São nove no total, e o artista os classifica de acordo com o seu tamanho e complexidade. Três tipos de *Núcleos* se distinguem: os pequenos, os médios e o grande *Núcleo*. São eles: três *Pequenos Núcleos*: NC1, NC2 e NC5, cinco *Núcleos Médios*: NC3, NC4, NC6, NC8 (móvel) e NC9 (caixa) e o *Grande Núcleo*. A diferença não se dá apenas em relação ao tamanho, mas sim em relação à qualidade e o sentido que apresentam como tipo de agrupamentos de elementos. Assim, um *Pequeno Núcleo* pode possuir mais placas que um *Núcleo Médio* e ser maior que este. O NC1 inclui um espelho no piso e com esse recurso o artista subverte a concepção espacial, modificando a ação da luz e, por conseguinte aumenta a intensidade da cor na estruturação espacial da obra. Além disso, o espelho permite que o espectador veja a obra de outro ângulo, e, sobretudo veja a si mesmo como participante ativo, agindo nela, dentro dela, modificando-a. O segundo *Pequeno Núcleo*, o NC2 datado de 1960, não foi concluído e o NC5 citado pelo artista em sua lista de *Núcleos* como “Ana Santana” de 1961.

O Núcleo é a elaboração e a vontade de dar uma grande ordem puramente intuitiva aos elementos de que disponho: cor, estrutura, espaço, tempo. Seu sentido é uma espécie de síntese entre o arquitetônico e o musical.³⁸

³⁷ OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos: Luciano Figueredo, Lygia Pape,

Waly Salomão. RJ: Rocco, 1986, p.51-52.

³⁸ HO/CR. *Diário 59/64*. CAHO. doc. 182/59. 1962. p.102.

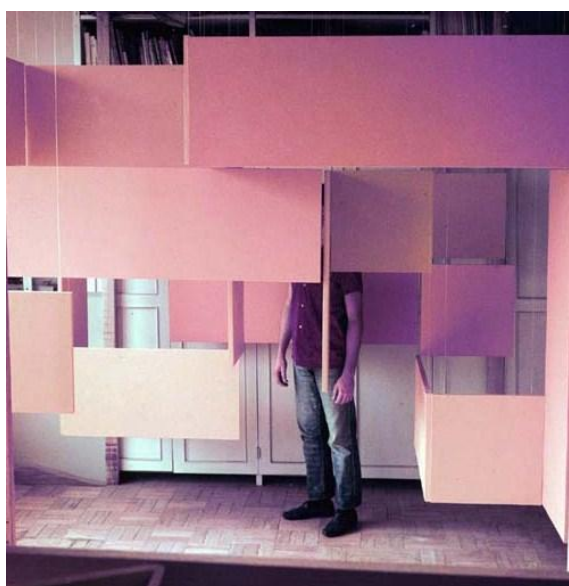


NC2 - Pequeno Núcleo nº 2, 1960

No primeiro trabalho do tipo *Núcleo Médio* o espaço funciona completamente incorporado, como unidade principal constitutiva, tal é a importância do mesmo. As placas possuem tanta importância quanto o espaço. São 12 placas retangulares que se dispõem no espaço com um sentido labiríntico com cores que vão do zarcão ao amarelo alaranjado e retornam ao zarcão. É importante apontar o fato de que esse *Núcleo* é o primeiro a permitir que se caminhe em seus corredores.

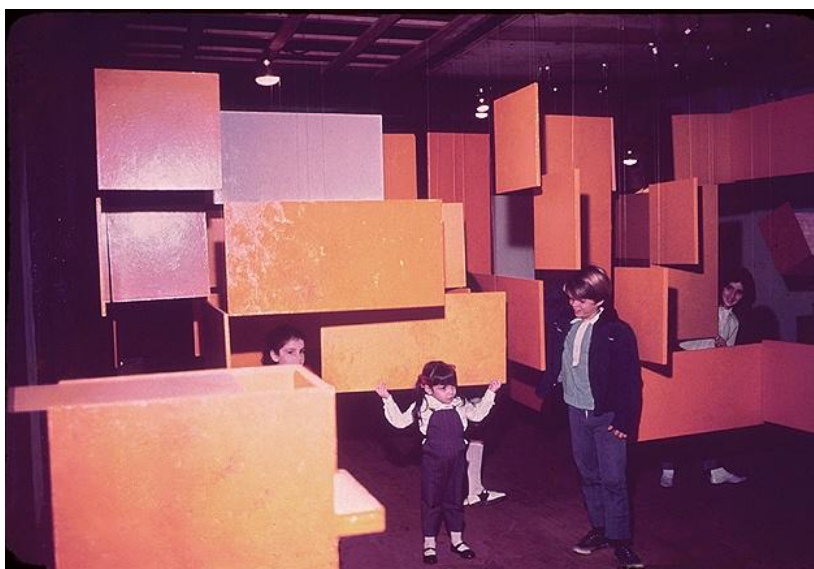


NC3 - Núcleo Médio nº. 1 – 1960/61



O NC8 é o primeiro núcleo móvel, sua estrutura é ortogonal e suas placas correm perpendicularmente umas as outras, tornando possível sua movimentação. O artista considera esse *Núcleo* como uma “proto-casa” que recria o espaço exterior através da mobilidade de suas paredes-limites.

Nos *Grandes Núcleos*, as partes não são iguais e a relação é mais complexa, na verdade, imprevista. Três núcleos médios são combinados eventualmente em um único ambiente de grande escala para formar o *Grande Núcleo*. Esse trabalho trata de um grandioso ambiente de cor com painéis suspensos em tons de violeta no centro, propondo uma revelação nuclear de uma escala de cores que vai até os amarelos luminosos. A participação do espectador, ao experimentar a cor, sob o efeito da luz e a tensão espacial sugerido neste trabalho, é posta como questão mais fundamental do que nunca.



Grande Núcleo, óleo sobre madeira, 1960 –Galeria G4, Rio de Janeiro, 1964.

A exploração dos labirintos e a mudança estrutural, a partir da manipulação da posição das placas, tornam a experiência com a obra lúdica, instigante. Não há mais como estar à parte do acontecimento. É necessário mergulhar nele, interferindo diretamente na sua elaboração. A separação entre sujeito/objeto se omite e passa-se a configurar um novo elemento que faz a ligação conceitual desses dois elementos,

considerados pólos distintos pela noção do pensamento vigente, ou melhor, pelo pensamento cartesiano.



Grande Núcleo - óleo sobre madeira, brita, 1960.

Colocam-se nessa série de trabalhos todas as questões que serão explicitamente discutidas e desenvolvidas nos *Penetráveis*. Esses partem da mesma premissa da penetração e percurso no espaço ambiente, criado pela estruturação das placas de madeira. A preocupação de Oiticica nesse momento se intensifica sobre a questão de participação do “sujeito” buscando um meio de torná-lo co-autor da obra. Seu pensamento gira em torno de reflexões em relação à não divisão entre arte e vida e entre sujeito e objeto.

Na sua concepção, não seria mais possível pensar qualquer tipo de arte onde não houvesse um envolvimento físico, mental e psicológico daquele que tem contato com a obra. Fora dessa perspectiva não havia caminho a seguir. Por esse motivo, suas criações tornam-se prioritariamente lugares de encontro, lugares de reconhecimento, de experimentação com os materiais, com a cor, com o espaço e com o individuo mesmo. A extensão da experiência dos *Núcleos* vai resultar, através da ampliação do sensorial - ver, sentir, pisar a cor e outros elementos - nos *Penetráveis*.

Na trajetória de Helio Oiticica, cada nova ação vê implicada nela a ação anterior, ela segue um desenvolvimento único. A realização daquilo que o artista tem em mente será atingida na produção dos *Penetráveis*. Entra agora em questão a construção desses lugares de experimentação, onde a pintura toca o chão e se estende além da altura do homem, onde o artista cria lugares privilegiados para o encontro com a cor, com o espaço, através de manifestações ambientais.



Grande Núcleo

5 O PENETRÁVEL ENQUANTO CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR: Construções e Projetos

A idéia dos *Penetráveis* surgiu, em parte, do apego que tinha por dois cômodos da casa em que cresci. Eram os banheiros. Um era todo pintado de laranja e o outro de azul. Tomar banho num destes banheiros era uma coisa muito agradável.

Helio Oiticica, 1969

Construir, habitar, pensar; esses três princípios estão envolvidos no fazer de Oiticica quando dos *Penetráveis*. A construção, fundamental para a existência mesma dessa série de trabalhos, é apenas o ponto de partida propositivo para o habitar e nele, vir a pensar e sentir. Os *Penetráveis* são trabalhos realizados na seqüência dos *Núcleos* e levam ao extremo as pesquisas iniciadas nesses. São lugares, fundadores de espaço, são labirintos percorráveis, penetráveis, onde o espaço ambiental os penetra e envolve em um só tempo. A cor e a estrutura se manifestam simultaneamente, uma permitindo à outra se fundirem e se fundarem.

Iniciaremos então essa jornada pelos caminhos labirínticos cheios de cor, caminhos esses construídos para a “vivência”, colocados no espaço para estabelecer e instalar lugares de liberdade, de experimentação, de encontro e de viagem. Devemos aqui esclarecer que Oiticica usava constantemente e de maneira muito especial, a palavra “vivência” significando pensar o que se vive, isto é, que a mente não poderia estar separada do corpo; que a fruição estética intelectual ou racional não poderia proporcionar a experiência de proximidade que ele propunha e ainda que, o homem não é algo apartado do mundo como um sujeito afastado do objeto. A “vivência” proposta por Oiticica seria justamente essa cópula, esse laço estabelecido entre todas as coisas do mundo e sem a qual não haveria possibilidades de encontros ou experiências.

O caráter subjetivo de *vivência* ou de *fruição* da obra de arte é rejeitado como via de acesso à obra ou a vida, por Martin Heidegger. Compreendemos a “vivência” proposta por Helio Oiticica como algo distinto daquilo a que Heidegger se refere. O

artista proclama e propõe o rompimento da dicotomia sujeito/objeto em todos os seus escritos e durante todo o período de sua produção. A obra de Oiticica se volta para o coletivo, para o humano e jamais para o sujeito, logo, não faria nenhum sentido o artista propor *vivências* que apartassem o homem do mundo. Ao contrário, é com o objetivo de recolocá-lo aí que propõe todas as suas experimentações. Oiticica, assim como Heidegger, rejeita o caráter subjetivo que essa palavra encerra e se a utiliza largamente, é para propor algo diverso de subjetividade.

Em um artigo publicado por Guy Brett sob o título “*O exercício experimental da liberdade*” para catálogo *Helio Oiticica* organizado por importantes instituições de arte que abrigaram a obra de Helio Oiticica na década de 1990, o autor tem a seguinte afirmação sobre essa palavra que poderia apontar uma certa incoerência ao discurso dessa dissertação, caso fosse interpretada de maneira errônea. Guy Brett assim coloca:

Durante a preparação desta publicação multilíngüe, houve uma palavra para a qual os franceses, os espanhóis, os catalães, os anglo-saxões e os holandeses procuraram, mas não conseguiram encontrar, uma tradução precisa: uma palavra freqüentemente usada de maneira especial e com especial ênfase por Hélio Oiticica e Lygia Clark: *vivências*. Ele traduz literalmente, e mal, como “life-experiences” (experiências de vida). Talvez mais próximo de transmitir sua carga seria uma frase de Fernando Pessoa: “*Tudo que em mim sente, é pensamento...*”³⁹

Diante de tais esclarecimentos, partiremos a caminho de um entendimento desses lugares inaugurados com e na obra de Helio Oiticica. Para caminhar serenamente nesse sentido, evocamos o pensamento da filósofa Hannah Arendt que nos diz um modo de trilhar caminhos, de percorrer veredas:

(...) caminhos que podem ser pacíficos, “caminhos florestais” que, por não conduzirem a um fim estabelecido fora da floresta e “se perdem de repente no não-aberto”, são incomparavelmente mais adequados para quem ama a floresta e nela se sente à vontade do que as rotas de problemas cuidadosamente traçadas onde se acotovelam as pesquisas dos especialistas.⁴⁰

Dessa forma, pretendemos elaborar uma análise da produção dos *Penetráveis* que,

³⁹ BRETT, Guy. *O exercício experimental da liberdade*. In: HÉLIO OITICICA. Catálogo de exposição retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

⁴⁰ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

desde nosso ponto de vista, atinge o apogeu no contexto da sua criação artística, no que concerne à busca por um lugar de vivência espacial da arte, à busca pelo espaço. Mas o que e como são esses trabalhos que apontamos como aqueles que se mostram como o substrato dessa busca? Os *Penetráveis* são, grosso modo, construções com características da arquitetura, da pintura, da escultura, do objeto; um modo de produção inominável nesse momento, porém e acima de tudo, penetráveis e esse caráter o distingue de toda a sua produção anterior e determina sua maior conexão com o tipo de análise de espaço abordada por Martin Heidegger. Mário Pedrosa, em um artigo escrito para o catálogo de exposição de Hélio Oiticica no MAM-RJ em 1961 se refere aos *Penetráveis* como:

(...) obras suas onde se entra empurrando ou fazendo girar paredes, subindo escadas ou contornando placas e painéis, caminhando, como num labirinto para encarar cores, sentir o reflexo de cores, pisar cores, viver cores. Alguns desses *Penetráveis* são labirintos, outros são cantos e recantos de paredes coloridas e movediças.⁴¹

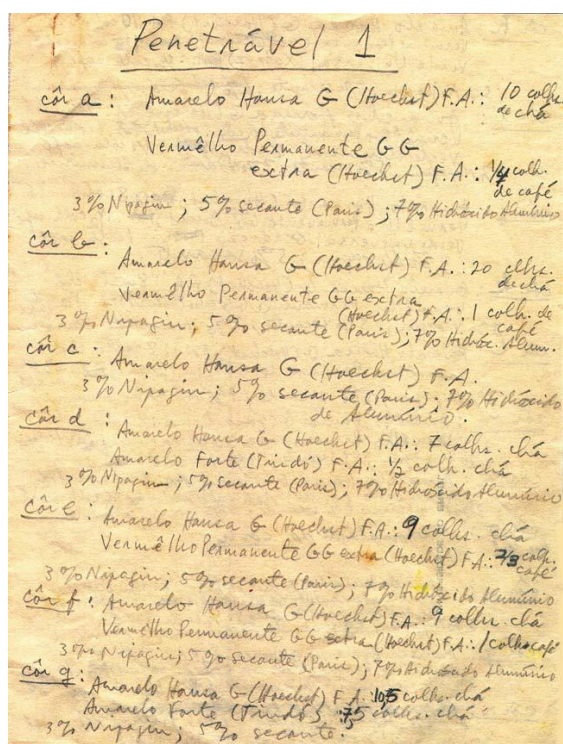
É interessante notar que a ênfase dada à produção de Oiticica tenha sido invariavelmente sobre o aspecto da cor. Pode-se notar nesse pequeno fragmento do artigo do crítico Mário Pedrosa que apesar dele utilizar palavras que se referem diretamente ao espaço, que sugerem uma ação no espaço, tais como, empurrar, girar, subir, contornar, caminhar, labirinto, cantos e recantos, parece não ter dado o devido valor a esse aspecto, a saber, o aspecto espacial da obra que pretendemos enfatizar nessa análise.

Esses projetos de Oiticica são abrigos, construções ao ar livre, conjuntos de cabines abertas para jardins, lugares de laser, de brincadeiras, de experiências propostas, de invenções, visando à mudança de comportamento individual e coletivo. Criam uma vertigem dos sentidos, remetem a pensamentos e experiências inesperadas. Atira quem o adentra, em um abismo desconhecido, liberando assim, uma gama de outras invenções. Portanto, a obra não é sem a presença e a ação desse outro para quem o lugar é construído. Ela se completa e se realiza efetivamente pelo percorrer e experimentar do homem, e esse dado é de extrema importância; o cerne mesmo

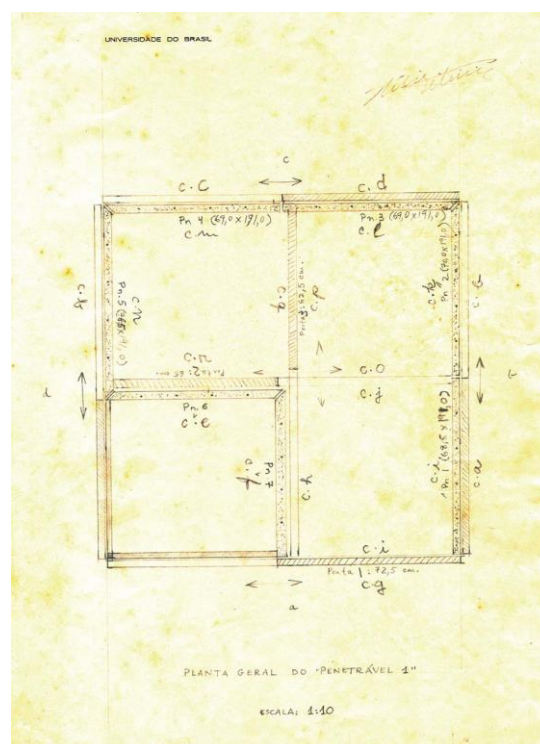
⁴¹ PEDROSA, Mario. *Os projetos de Helio Oiticica*. CR. RJ. CAHO. 1 CD-ROM. Texto publicado no Suplemento dominical do Jornal do Brasil em 25/11/1961.

Contudo, apesar de serem precisos, específicos quanto à sua execução, jamais poderiam conter a significação que a própria obra traz. É impossível imaginar a experiência de estar dentro de um *Penetrável* somente observando seus esboços ou explicações. Nada substitui a experiência do fenômeno⁴².

O PN1, construído em 1960, (Homenagem a Mário Pedrosa), é o primeiro dos *Penetráveis*; descrito pelo próprio artista como uma “cabine amarela com portas deslizantes”. Na sua construção, são utilizadas placas de madeira pintadas a óleo em tons de amarelo e laranja, fixadas em uma base de madeira quadrada que funciona como piso. A cor é empregada segundo Oiticica, como um “Sistema total”, fazendo-se necessário o deslocamento visual para sua apreciação ou assimilação, e esse seria o elemento mais próprio da expressão da cor em si, sem o que nada mais haveria. Oiticica elaborou diligentemente cada mudança sutil de cor, com um mapa de combinações das mesmas para a obtenção deste ou daquele tom. Apontamos para esse aspecto de sua produção no PN1 para deixar claro a importância do emprego desse sistema total da cor nesse momento.



Página com plano de cores para PN1



Planta baixa PN1 – 1960

⁴² Essa afirmação se aplica apenas para os esboços e plantas, no nosso ponto de vista, diferentemente do caso das maquetes e dos *Penetráveis* construídos em escala humana.

Pode-se ver claramente, através da planta, que o PN1 estrutura-se sobre uma base quadrada, supostamente simples, de onde erguem-se paredes de madeira, de forma que o acesso ao seu interior seja permitido. No *Penetrável*, Oiticica explora a busca de texturas, o deslocamento de ângulos, a conjunção de planos de cor, provocando uma interação das mesmas. A cor se encontra na parte externa e interna da construção e podemos caminhar pelo seu interior desvendando suas mudanças sutis, de modo a sermos tomados por ela.



PN1 – 1960 – Reconstrução para a Exposição “Penetráveis”,
Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2008/09.

O caráter labiríntico e confinante é completamente diverso da experiência dos *Núcleos*, que abarcava o espaço de forma mais aberta e livre, sendo permeado por esse. Interessante notar que os *Penetráveis* operam um espaço que não pode mais ser encarado como o puro aberto, mas agora tomado em sua delimitação; no quase fechado; porém, traspassável, percorrível em uma esfera interna. Ao fazê-lo, eles subvertem todos os preconceitos ou conceitos sobre questões tais como dentro e

fora, público e privado, ativo/passivo, começo e fim. São lugares que suscitam uma experiência totalmente diferenciada dos sistemas habituais de tomar parte de ou lidar com um trabalho artístico. O corpo é literalmente incorporado à obra, envolvendo-se ao mesmo tempo em que rodam as placas dessa casa móvel, que se faz e se desfaz de acordo com a ação do participante. A mobilidade dessas placas cria um sentido completo de universo, gerando novas direções, humores, devaneios em torno de uma estrutura básica, porém manipulável, desenvolvendo aspirações, realizando-as em um espaço completamente diverso daquele da dimensão cotidiana da realidade. O próprio artista coloca assim a questão nos seguintes termos:

Sintetizar o interno e o externo, partes dialéticas de um só processo, não significa igualá-los, mas sim, tornar um possível ao outro, harmonizá-los. Mas uma coisa eu digo, a parte dominante é a interna, condição humana; o mundo interno pertence somente ao homem; é coisa exclusiva dele.⁴³



PN 1 – Montagem no Centro de Artes Helio Oiticica – 2008 - RJ

O *Penetrável* não é uma obra cinética nem transformável, tendo em vista que, por um lado, ele não tem como princípio o movimento intrínseco e, por outro, não se transforma através da manifestação de uma força, de uma energia ou de um agente

⁴³ HO/CR. *Textos de HO – Arte e cor e NC7 – Grande Núcleo nº 1. CAHO. p.27*

qualquer de atuação, mas se estabelece como lugar de um percurso, onde há um consentimento para a liberação do domínio da sensação visual, visto que não só esse sentido importa, mas também o tato e os demais sentidos são convocados; ou melhor, mais que todos os sentidos, a obra é dirigida para a experimentação da cor e do espaço. Hélio Oiticica em um texto sobre arte e cor, questiona seu sentido na produção de seus *Núcleos* e *Penetráveis*:

“É a cor do homem, da sua dialogação com o mundo e com si mesmo, cheia de polaridades, flexível ao ponto de se tornar abismo. O que se quer com a cor? Afirmar ou se perder? Apenas vivê-la.”⁴⁴

O que exatamente o artista quer dizer com a frase “ao ponto de se tornar abismo”? O abismo trata de um vazio no qual se pode mergulhar vertiginosamente e perder-se, trata igualmente de um vazio repleto de possibilidades que nenhuma palavra pode expressar, um oco, lugar limite, lugar de silêncio, que, como todo desconhecido, traz em si um estranhamento, um mistério, e se experimentado, possibilita uma descoberta, um desencobrimento. As questões labirínticas e abismais referidas por Oiticica freqüentemente são, no nosso ponto de vista, meios criados para o “se perder” e nesse “perder-se” ser possível “encontrar”.

Com a realização dos *Penetráveis*, Oiticica estabeleceu um marco em sua produção enquanto realização da cor no espaço. Nessas cabines os estímulos e experiências são encaminhados para que sejam descobertos, posto que são estruturas abertas à imaginação, lugares para experiência, para o encontro e para a surpresa, lugares onde não é permitido fazer uma divisão entre o pensar teoricamente e viver diretamente o fenômeno. Por um lado, há elementos previamente dados e, por outro, elementos completamente indeterminados que somente podem ser criados ou vividos pelo incursor na estrutura fixa, por aquele que com ela toma contato. A possível interpretação vem acarretada da criação imaginativa e do envolvimento com o fenômeno, que decorrem dos estímulos aos quais se submete quem penetra nesse labirinto e nele se depara de maneira aberta com o mistério, quem se dispõe ao acontecimento.

⁴⁴ Idem, p.17.

Um *Penetrável* é um ambiente, cria um ambiente próprio que se constitui numa estrutura fixa a ser desvendada pela incursão do indivíduo, movimentando placas de cor, como que criando um percurso.⁴⁵

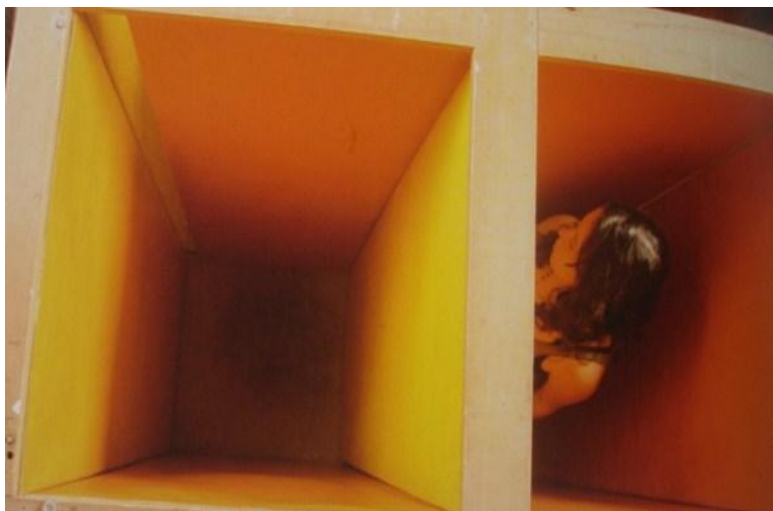
Esse percurso tornou-se de primordial importância como ato nessas obras. Cada recanto criado pelos vãos e corredores deve ser explorado pelo caminhar, sem o que não há como apreender todo o contexto da obra. Fica-se cercado literalmente pela cor, que cumpre um ritmo cromático previsto, nas paredes e chão. Toca-se a cor, pisa-se nela criando uma outra experiência. Em outros *Penetráveis*, caminha-se sobre areia, pedra e água, toca-se objetos, escuta-se ruídos, enfim, um sem número de estímulos, que recebidos nesse percorrer, são assimilados ou não; se assimilados, criam uma experiência “*sui generis*” para que, talvez, desenvolvendo um novo comportamento perceptivo, possamos prestar atenção às sensações e acontecimentos que passam despercebidos ou que perdem os significados no cotidiano.

Os *Penetráveis* têm o aspecto de uma aparente desordem encontrada nas coisas orgânicas, ou em algumas estruturas espontâneas criadas pelo povo em sua luta diária pela sobrevivência: (des)caminhos, (re)favelas, barracos e barracas de camelôs, tapumes – estruturas vivas. Não parece haver uma preocupação estética no sentido de belo, de bem acabado, porém, obviamente o artista teve, na sua confecção, atenção à sua aparência.

Mas como Oiticica queria mesmo romper com os liames da arte tradicional, o belo, no sentido das belas artes, já não o interessa, a não ser no sentido de negá-lo. Não é sua intenção proporcionar uma *fruição estética*, corrente nas artes plásticas, que poderia afastar o *indivíduo* do *objeto artístico*. Sua proposta, ao contrário, é amalgamar homem e obra, homem e mundo. Nesses termos, o artista escreve: “A obra não quer ligar o homem ao cotidiano que ele repugnou, conciliar o temporal com o eterno e sim transformar esse cotidiano em eterno, achando a eternidade na temporalidade.”⁴⁶

⁴⁵ HO/CR – *Textos e anotações sobre obras e artes*. 65/67 – CAHO. doc. 192/65 p. 48.

⁴⁶ HO/CR. *Textos de HO – Arte e cor e NC7 – Grande Núcleo nº 1*. CAHO. p.19



PN1 – reconstrução para exposição “*Penetráveis*”,
Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2008.

Para a construção dos *Penetráveis*, o artista utiliza materiais invariavelmente ordinários, cotidianos, e isso também suscita um desconforto ao nos depararmos com eles. São arbitrariamente diversos de tudo que havia se produzido dentro do momento artístico brasileiro e causam um grande estranhamento, até mesmo no meio artístico. Poderíamos dizer, sobre os *Penetráveis*, que eles são o substrato de todas as buscas e críticas de Oiticica ao meio artístico brasileiro, à postura do público, à postura dos espaços expositivos, e sobretudo à crítica de arte. cremos que o fato de Oiticica ter executado, inicialmente, apenas três dos *Penetráveis*, se deu por uma incompatibilidade da sua obra com o tempo em que foi realizada, talvez uma falta de entendimento, por parte, tanto da crítica, quanto dos próprios artistas que estavam produzindo juntamente com ele naquele momento. Entendemos dessa maneira pelo fato de nos termos deparado com diversos relatos escritos por Oiticica, onde a indignação e a incredulidade se destacam e o artista escreve, em tom de desabafo:

A minha vontade de libertar a pintura dos seus antigos liames, quais sejam, os elementos que se constituem compondo o “quadro”, para poder expressá-la pura (isto é, cor-estrutura) e desenvolvê-la nesse sentido, parece ter sido até agora muito mal compreendida. É verdade que só estou nos primeiros começos da aventura, mas, se compreendida no seu sentido teórico, já se poderia avaliar o alcance da “*démarche*”. Até mesmo as pessoas mais ligadas às idéias, e mais aptas a dar opiniões, na verdade ainda não o aceitaram. Alguns até mesmo ou julgam que se trata friamente de uma “*experiência*” ou, outros, algo incômodo ou talvez exótico. Creio que me custará muito impor tais idéias. [...] O incômodo, porém, não passará. Quem em sã consciência, normal e sadio, poderia aceitar tal coisa? Mas, felizmente, a arte prescinde dos sãos, normais e sadios espécimes da humanidade.”⁴⁷

⁴⁷ HO/CR. *Diário 1959-1964*. CAHO. doc. 0182/59. 1962.p. 99-100.

Porém, o não entendimento ou aceitação de seus trabalhos não o impediram de levar a cabo as experiências a que se propunha e, a partir do advento do PN1, vieram conseqüentemente os demais *Penetráveis*, com características e materiais diversos. O PN2 – “A pureza é um mito” - é elaborado com madeira, vidro, areia; o PN3 – Imagético – plástico, duratex, acessórios, aparelho de TV.

É importante apontar nesse momento que Oiticica, em 1964, i.e. entre a produção do PN1 e os PN2 e PN3, conheceu o Morro da Mangueira, e esse fato marcou definitivamente sua relação com a vida, com a arte, com a cidade. A descoberta da Mangueira e sua população, sua música, sua dança, sua arquitetura, suas cores e sua bucólica e alegre brasilidade provocou um choque que levou o artista a uma mudança significativa em sua produção, tanto no âmbito do pensamento quanto no que se refere às propostas de trabalho. Todo um novo universo de possibilidades se abriu diante dele e podemos observar em seus trabalhos “pós-Mangueira” a forte influência que essa descoberta exerceu sobre sua postura diante da arte e da vida. Frederico Oliveira Coelho apontando para esse momento crucial, afirma:

Houve para Helio Oiticica um momento em sua trajetória de vida em que “estar no mundo” torna-se uma descoberta violenta e visceral, divisora de águas e desencadeadora de heróis e fantasmas. É a experiência de subir e viver por quase cinco anos ininterruptos (1964/1968) o morro da Mangueira que defino como um (ou o) momento em que ele “viu e ouviu coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota.”⁴⁸



Tropicália – Centro de Artes Helio Oiticica, RJ, 2008/09

⁴⁸ DELEUZE.G., 1997, apud COELHO, Helio Oiticica – *Um escritor em seu labirinto*. In: Revista Sibila. RJ. 2004. p.225. Disponível em Catalogue Raisonné. CAHO.1 CD-ROM. p.11.

Os *Penetráveis* PN2 e PN3 fazem parte do grande projeto ambiental intitulado *Tropicália*, projeto realizado e apresentado pela primeira vez no MAM do Rio de Janeiro em 1967 na exposição intitulada “Nova objetividade brasileira”⁴⁹ onde o artista também apresenta os *Parangolés*.⁵⁰ A *Tropicália* segundo Oiticica, veio da necessidade de dar uma ambientação aos *Penetráveis* que estava realizando e ainda da necessidade de caracterizar um estado de arte brasileiro “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.”⁵¹

A estrutura lembra a arquitetura orgânica das favelas, as construções espontâneas e anônimas dos centros urbanos, a arte das ruas, as coisas inacabadas. Os *Penetráveis* florescem nesse cenário tropical entre plantas, araras, areia e pedrinhas, cenário este que remete ao caminhar pelas “quebradas” do morro, ou passear pelo fundo de uma chácara, revivendo a grata sensação de pisar a terra mais uma vez, entrando em contato com elementos naturais. Para entrar em cada *Penetrável*, é preciso caminhar sobre a areia, procurar poemas entre as folhagens, brincar com as araras. Ao penetrar no *Penetrável* principal, o PN3 – *Imagético*, inicialmente passa-se por diversas experiências de natureza tátil-sensoriais, para então atingir o fim do labirinto escuro com um aparelho de TV ligado permanentemente. Esse elemento cria uma sensação de encontro com o inusitado e ainda de abandono e impotência diante da imagem.

⁴⁹ A nova objetividade é um estado típico da arte brasileira, segundo Helio Oiticica em entrevista ao jornal Correio da Manhã em 07 de abril de 1967. Todavia, não é um movimento dogmático, esteticista, mas uma “chegada” constituída de múltiplas tendências, onde a falta de unidade de pensamento é uma característica importante.

⁵⁰ Helio Oiticica convidou passistas e membros da bateria da Escola de Samba da Mangueira para fazer parte da mostra trajando seus *Parangolés*. Essa ação, que o artista chamava de “manifestação ambiental” resultou na expulsão do museu de passistas e público que se aglomerava em torno do evento. A manifestação então prosseguiu na parte externa do MAM atraindo ainda mais o público e a crítica. Os *Parangolés* são capas, estandartes, tendas, feitos de vários tipos de tecido pintado ou não, de tela, carvão, esponja, corda, juta, esteira, plástico, com cores, que podem ser vestidos, carregados, movimentados. São obras que necessitam de um agente para realizá-la totalmente. Somente em movimento, ou melhor, submetida ao movimento do corpo de quem a porta é possível a realização plena da cor no espaço e no tempo. Pura cor em movimento, pura cor no espaço. Não mais suporte, não mais imobilidade, a obra a serviço do corpo e o corpo a serviço da arte. Participa dessa manifestação quem veste ou porta a obra e aquele que assiste. Todo o jogo faz parte da manifestação. O artista se refere aos *Parangolés* como à infinita dimensão da cor.

⁵¹ HO/CR. *Tropicália*. CAHO. Doc: 0128/68. p. 2-3. 1968.

Somos como que devorados por ela. Com sucessivas situações de estranhamento o artista cria contrastes entre dentro e fora, penumbra e luz, silêncio e ruído, solidão e coletividade, desconforto e prazer, olhar e ser olhado, absorver e ser absorvido, penetrar e ser penetrado a partir de elementos naturais e tecnológicos.

Na verdade eu quis com a *Tropicália*, criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar a ela até hoje submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disto que caia fora.⁵²

Esse ambiente, que cria um percurso a ser percorrido descalço, é constituído de dois *Penetráveis* com teto, circundados por um jardim tropical, onde encontramos araras vivas, plantas, areia e brita, poemas-objetos de Roberta Oiticica e pedras, e no interior de cada um dos *Penetráveis* que vão se tornando cada vez mais escuros à medida que caminhamos, há raízes aromáticas penduradas, objetos de plástico, e no caso do PN 3, um aparelho de TV ligado. *Tropicália* é uma experiência ambiental por excelência, pois trata de uma reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar: cor, palavra, luz, som, aroma, imagem, construção, ação, espaço, tempo e outros elementos que ainda surgem durante a exploração inventiva do participante no momento em que toma contato com a obra.

Após o momento de sua primeira apresentação ao público, em 1967, *Tropicália* foi remontada no ano de 1969 na Whitechapel Art Gallery em Londres, juntamente com diversas outras obras do artista, e nessa ocasião Guy Brett - crítico de arte, responsável pela montagem e coordenação da mostra *Whitechapel Experience-1969*, escreve no catálogo:

“Tropicália” é um ambiente que ruidosamente apresenta imagens tropicais e seria muito fácil tomá-la superficialmente como uma peça de folclore brasileiro. Mas o nível secreto de “Tropicália” é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo, especialmente e talvez com a mais profunda imagem de todas, na completa escuridão: o global aparelho de tv ligado. O típico vira verdadeiro nesse espaço mítico. O espectador penetrando “Tropicália”, chega a um beco sem saída, à escuridão. Ele é bombardeado com imagens, não apenas as visuais, mas imagens que ele descobre com todos os seus sentidos. Elas se definem como imagens por seleção e isolamentos próprios e pela maneira que você é dirigido para elas. “Tropicália” é um climax na obra de Oiticica.⁵³

⁵² Idem. p. 3.

⁵³ BRETT, Guy. CR. *Tradução de texto de Guy Brett sobre HO.CAHO.Doc. 1814/69. 1969.* p. 4.



Tropicália – vista parcial

O ambiente *Tropicália* é uma espécie de labirinto sem saída. Os *Penetráveis*, que dele fazem parte, têm teto e os espaços de circulação estão repletos de elementos táteis e aromáticos. Antes mesmo de adentrar em um dos *Penetráveis* propriamente ditos, já estamos imersos, ou melhor, estamos “dentro” de uma espécie de floresta de elementos que nos despertam de um sono cotidiano, no qual vivemos “perambulatoriamente”, como sonâmbulos. Nesse lugar, temos a total noção do ato de caminhar - ação tão despresticiosa e simples - já que somos os únicos animais que caminhamos sobre duas pernas, eretos, e dado esse fato, nossa visão privilegia a altura dos nossos olhos, que pode variar de 1,40 a 2,00 m aproximadamente. Oiticica dispõe, entre todos os elementos desse ambiente, poemas enterrados, próximos ao chão, mudando o nosso ponto de vista em relação à leitura, o que nos leva a prestar atenção ao ato de ver, a ato de ler. Ou seja, o ambiente nos tira completamente do nosso estado de normalidade, ou de cotidianidade e todos os elementos são extraordinários e inusitados. Não há como não ser tocado ou incomodado percorrendo o labirinto aberto. Quanto mais se penetra mais se pode perceber sons externos, assim como sons que vêm do interior, que se revelam sendo sons oriundos de um aparelho de televisão instalado no final do *Penetrável PN 3*.

O senso tátil é despertado não só pelo fato de existirem elementos para o toque das mãos, mas também através dos pés, pelo ato de caminhar sobre elementos distintos. Oiticica cita em um texto escrito em 1969, no momento em que realizava a

segunda montagem de *Tropicália* para *Whitechapel Experience*, um fragmento de texto de Naboro Kawazoe & Kenzo Tange do livro “ISE – Prototype of Japanese Architecture” que parece traduzir parcialmente o objetivo do artista na construção de *Tropicália* assim como do *Plano Éden*:

O contato do visitante com o Santuário de ISE começa com o ruído dos seus passos em contato com os seixos à entrada do templo. Ao cruzar a ponte sobre o rio Isuzu e passando embaixo do primeiro toril, ele se vê inconscientemente caindo em silêncio, preocupado com o som que ele está provocando. [...] Assim, ele caminha em silêncio pela extensa aléia de cryptonérias. O atritar dos seixos de fato acentua a sensação de tranquilidade em seu redor; assim, mergulhado na monótona repetição dos sons que faz, ele esquece qualquer conversa e sua mente fica possuída por pensamentos que nenhuma palavra pode expressar.⁵⁴

Ao ler tal texto, retirando as referências que faz ao templo ou aos demais elementos encontrados nesse ambiente tais como a ponte, o rio, o toril, poderíamos facilmente pensar que tratar-se-ia de um relato da experiência vivida ao percorrer a *Tropicália* ou adentrarmos um *Penetrável*. A menção ao silêncio, ao esquecimento, à tranquilidade alcançada, à sensação de, por um lado, entrar em um estágio de atenção desperta, ou de vigília, e por outro lado, a sensação de ser tomado inconscientemente, abandonando a razão e entrando em uma condição de sentir e experimentar todas as diferentes situações que o próprio ambiente propõe, nos leva a encontrar a grande similaridade de situações e, não à toa, o artista utiliza essa referência para escrever sobre a *Experiência Whitechapel*.

Ainda no mesmo texto, o artista cita um fragmento do livro “*Tristes Trópicos*” de Claude Lévi-Strauss, em que o antropólogo evoca a nação Bororó e descreve poeticamente suas moradias de uma forma que se assemelha consideravelmente aos ambientes projetados e construídos pelo artista:

[...] habitações, cujo tamanho as torna majestosas, apesar de sua fragilidade; utilizando materiais e técnicas que consideramos medíocres: visto que essas moradias são menos e que entrelaçadas, tecidas, bordadas e desgastadas pelo uso; em lugar de esmagar o habitante sob a massa indiferente das pedras, elas reagem com flexibilidade à sua presença e aos seus movimentos; ao contrário do que acontece entre nós, permanecem sempre submetidas ao homem. A aldeia ergue-se à volta dos seus ocupantes como uma leve e elástica armadura.⁵⁵

⁵⁴ Kenzo Tange & Noboru Kawazoe. *Ise, prototype of japanese architecture*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1965. Apud. OITICICA. *Texto para publicação*. CR. CAHO. doc. 0365/69. 1969.p.7.

⁵⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Editora Plon, Paris. 1955. Apud. OITICICA. *Texto para publicação*. CR. CAHO. doc. 0365/69. 1969.p.9.



Vista parcial de *Tropicália* – Poema, plantas, areia, brita e penetráveis

Assim agem *Tropicália* e *Plano Éden*, como arquiteturas vivas que reagem à presença e ação do homem, que respiram com ele, expandindo e retraindo seus limites, convidando-o gentilmente a fazer parte do contexto orgânico e harmônico da experiência do habitar. Esses ambientes são como fragilíssimas construções que remetem à arquitetura japonesa ou mesmo à arquitetura de nações indígenas brasileiras. Apesar de, como diz Guy Brett: “ser um ambiente que apresenta ruidosamente imagens tropicais” e ainda ser segundo alguns “o retrato do Brasil”, simultaneamente parece conter um caráter universal.

Caminhando por esse ambiente, as diversas experiências sensoriais, reunidas, proporcionam uma espécie de esquecimento de si e através desse esquecimento é possibilitada a experiência de novas descobertas. Somos lançados àquele exato momento, àquele exato lugar. Através do simples caminhar, é possível um despertar e nessa simples ação - o caminhar, se faz possível o abandono de condicionamentos ligados à execução de tarefas rotineiras e devido a isso, é criada a possibilidade de sentir e pensar o que se vive de uma nova/outra forma.

Oiticica atribui ao caminhar uma grande importância como experiência de

descoberta e no seguinte fragmento aponta seu caráter fundamental na elaboração de sua obra:

[...] o andar, é a descoberta que o andar para mim, não é só... Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um *Penetrável* com areia ou pedrinhas... Eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... Do espaço urbano através do detalhe, do andar... Do detalhe síntese do andar [...].⁵⁶

O ambiente *Tropicália* ainda foi montado em outras oportunidades: em 1986 na Galeria São Paulo – SP, em 1998 no Museu de Arte Moderna da Bahia com a exposição “Tropicália 30 anos”, em 2007, volta a ser mostrada e partilhada com os participantes no MAM-RJ na exposição intitulada “Tropicália”- Uma revolução da Cultura brasileira (1967-1972)”, na Tate Modern Gallery em Londres, igualmente no ano de 2007, ocasião na qual a importante galeria de arte contemporânea adquiriu a obra para sua coleção e ainda no Centro de Artes Helio Oiticica no Rio de Janeiro em 2008.

Na montagem de *Tropicália* em 2007 no MAM-Rio, as araras vivas foram substituídas por araras empalhadas, o que mudou sensivelmente o caráter da obra, que ao nosso ver, passa a ter um tempo determinado, um tempo finito ou definido; preservado em algum momento do passado no qual aqueles animais emplumados viviam. O que vemos é uma adaptação da obra ao tempo atual e é claro que aí entram várias questões tais como aquelas ligadas à sociedades protetoras de animais, questões relacionadas a políticas de remontagens de obras, de possibilidades técnicas de montagem. Todavia, pensamos que o caráter da obra muda e com isso, entendemos que temos algumas perdas. Assim como nos parece impossível se ter uma idéia real das obras de Oiticica - nas questões que o artista apresenta como vitais na sua produção - através de fotografias, pelo fato de que elas não podem traduzir, de forma alguma, o que o participante experimenta nesses ambientes, da mesma forma nos parece ineficaz a utilização de outros elementos, diferentes daqueles escolhidos e utilizados pelo artista para atingir o seu objetivo.

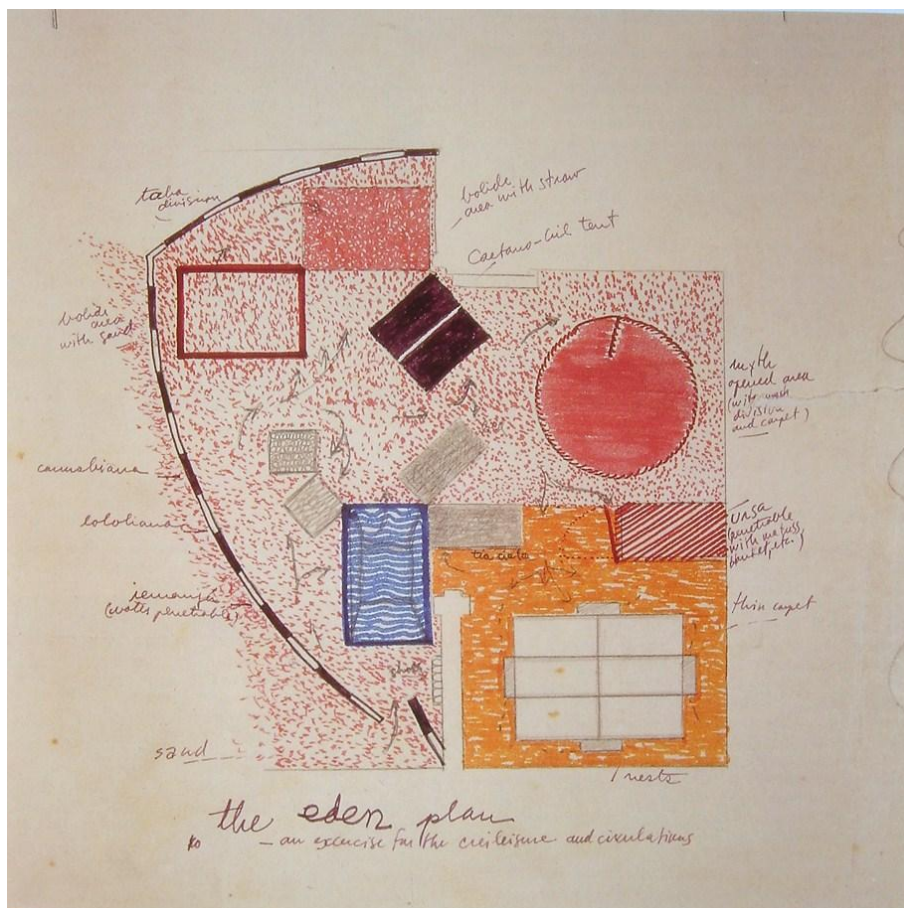
Apesar disso, a montagem de *Tropicália* no MAM-RJ no ano de 2007, foi uma

⁵⁶ CARDOSO, Ivan. *Ivan Cardoso entrevista HO*. CR/CAHO. doc. 2555/79.1979.p.13.

grande realização, tendo em vista que a obra não era exposta no Brasil há quase dez anos e novas gerações puderam ter a oportunidade de conhecê-la e percorrê-la, assim como aqueles que já a conheciam tiveram a chance de revê-la e, mais uma vez, viver essa experiência única.

Outro grande ambiente contando com a participação de *Penetráveis*, é intitulado *Plano Éden – exercício para o crelazer e circulações*, realizado especialmente para a exposição na Whitechapel Art Gallery em Londres em 1969, sob a supervisão do crítico e curador da mostra Guy Brett. “O *Éden* não é uma forma acabada, mas está submisso à proposição permanente do crelazer”.⁵⁷ É um campo experimental, uma espécie de taba onde todas as experiências humanas são permitidas, onde uma gama de proposições são feitas com o desejo de que essa seja uma “experiência afetiva” total, que indique uma volta à vida. A obra constrói-se abertamente e o projeto pode ser traído pela ação, ou melhor, por tratar-se de obras abertas, a experiência realizada no seu interior pode vir a ser completamente diversa daquela proposta inicialmente. Como em um jogo entre participante e artista, obra e vida, tudo vira circuito, um contexto para o comportamento.

⁵⁷ A idéia do *Crelazer* cresce com o conceito do *Éden*, de fato é o seu sentido profundo: lazer em si mesmo, uma idéia aberta baseada em um “estado comportamental” que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-lo, mas essa transformação não seria pré-ordenada, relaciona-se com a idéia do lazer não representativo, criativo, e não é lugar para pensamentos meramente divertidos mas a proposição do mito nas nossas vidas, o crê-sonho consciente de si mesmo. (OITICICA H. , Texto para Publicação, 1969)



Desenho do Plano do Éden - Exercício para o crelazer e circulações, construído para Whitechapel Art Gallery, Londres, 1969.

Do *Plano Éden* participam os *Penetráveis* PN4, PN5, PN6, PN7, PN8, PN9 e o ambiente ainda conta com alguns “*Bóldes*”⁵⁸ e *Ninhos*⁵⁹. O trajeto desse jardim fantástico se dá com os pés nus sobre a areia, e se interrompe com as sucessivas entradas nos *Penetráveis* com diversos tipos de piso, tais como: água, folhas, palha, telas de nylon, espuma, carpete. Materiais utilizados e expostos em uma condição de grande preciosismo, toda a matéria-prima de sua obra tem um caráter infinitamente precioso.

⁵⁸ Bóldes são outros tipos de trabalhos de Helio Oiticica nos quais a cor e diversos elementos são levados a sua extrema experimentação. Além dos *bóldes-caixa*, *bóldes-vidro*, conta-se igualmente com *bóldes-cama*, *bóldes-ninho*, *bóldes-área*, com formatos, configurações e propostas distintas. Do *Plano Éden* fazem parte três *Bóldes*: o *Bólide-área 1* – área limitada com areia e o *Bólide-área 2* – área limitada com feno e a *Cama-bólide* – onde se entra e se deita sob uma estrutura de juta.

⁵⁹ Os *Ninhos* tratam-se de uma série de construções onde o artista privilegia o “estar”. A não-ambientação, como possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria “aninhar-se”, ao sonho de construção de totalidades, que se erguem como bolhas de possibilidades – o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o auto-fundar já mencionado e o supra-formar nascido aqui, no *ninho-lazer*, onde essa idéia promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-máter. (OITICICA, Texto para publicação. 1969).

Participam dessa *Manifestação Ambiental*, diversas ordens de experiências: *Penetráveis*, *Núcleos*, *Bólides* e *Parangolés*. Os *Penetráveis* são seis e, para melhor compreendê-los, faremos uma descrição mais detalhada de cada um deles, pela sua seqüência numérica: PN4 – Ursa Área aberta I – cabine vermelha, colchão, água; entra-se abrindo a porta-parede e encaixa-se dentro das cobertas-saco e telas de nylon, deita-se, permanecendo. Espaço-casa, lugar de aconchego e descanso.



Plano Éden – reconstrução para exposição “*Penetráveis*” Centro de Arte Helio Oiticica, RJ, 2008/09

PN5 – (1969) - Área aberta 2 – Tenda Caetano-Gil – tenda escoteiro de plástico preto, esteiras, pequenos travesseiros, fita k7 permanente com músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil; segundo Oiticica:

A tenda preta enigmática concentra o esconder-se, como um ovo, com música, esse lugar desperta também o sentido da audição e privilegia a revelação de um mundo escondido, onde a idéia de mundo aspira ao seu começo; o mundo que se aspira no nosso lazer, em torno dele, não como fuga, mas como ápice dos desejos humanos.”⁶⁰

PN6 – *Cannabiana* - cabine de plástico amarelo ouro, brilhoso como o cetim e no piso há pó de pedra esmagada, não há caminho a percorrer ou espaço para se deitar, apenas entra-se, para que os pés possam experimentar a sensação do material; um lugar para estar.

⁶⁰ HO/CR. *As possibilidades do crelazer*. CAHO.doc. 305/69. 1969.

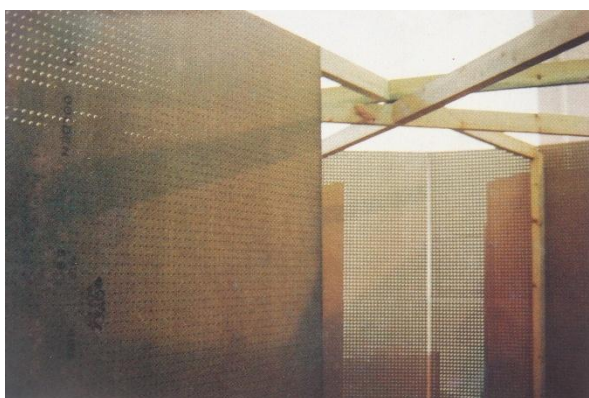
PN 7 – *Lololiana*, a estrutura de madeira é coberta com plástico vulcanizado duro da cor azul cerúleo e o piso do espaço interno é forrado de folhas secas e o aroma que exala delas permanece no ambiente nos remetendo à outros sitios. Ambos, PN6 e PN7 são estruturas de madeira com plástico estendido em todas as suas faces. Assim como *Cannabiana*, o *Lololiana* é uma cabine que cabe apenas uma pessoa por vez. No seu interior, o aroma, o contato com elementos naturais sob a sola dos pés, e o acontecimento raro de estar no interior de um ambiente confinado e estreito (0,65 x 0,65 x 1,87 m), apartado do mundo, como uma célula, causam um misto de bem estar e desconforto. Todas as conexões criadas nesses trabalhos são significantes para a criação de um espaço experimental. O espaço também é constituído por essas referências, pois, as coisas trazem consigo o seu lugar, o seu entorno e ainda e, simultaneamente, inauguram, põem à mostra o lugar no qual elas se constituem.



PN4 – Ursa, PN5 – Tenda Caeltano-Gil, PN 6 - *Cannabiana*, PN 7 – *Lololiana*, PN8 - *Iemanjá*, PN9 – Homenagem à Tia Ciata

PN 8 – *Iemanjá*, assim como os demais *Penetráveis* que compõem esse ambiente, tem uma estrutura construída com madeira, sua cobertura de plástico branco duro tem entrada em dois lados e ainda conta com uma abertura no teto para a entrada de luz. No interior desse *Penetrável* branco há uma piscina plástica com água. No PN8 é possível ser impressionado pela extraordinária sensação do contato com a água e, na experimentação desse estado ou situação de tocar e ser tocado por esse elemento incomum no interior de uma obra de arte, o participante pode vir a ser despertado para um sem número de possibilidades de sensações e estados de experiência.

PN 9 - Homenagem à Tia Ciata⁶¹, ambiente que possibilita a visão do espaço externo estando no seu interior. Uma luz vermelha aconchegante, criada pela filtragem da luz através do plástico, se junta ao aroma de incenso que é queimado no seu interior e o piso forrado de espuma, todos esses dados criam uma sensação de extremo prazer e apelam para deitar-se no chão, num exercício do repouso, do lazer, do habitar, do sentir-se em casa, no seu próprio e mais uma vez é colocada a experiência do abrigo, do aconchego.



Área aberta do mito – 1969

Ainda no Plano Éden, há a *Área aberta do Mito* que Oiticica considera um *Núcleo*, circular, sem teto, com 4 metros de diâmetro, totalmente cercado de duratex furado, com o piso forrado de carpete. Esse lugar provoca uma sensação de amplidão e bem estar. O espaço aqui, ganha novos significados e, mais uma vez, as questões

⁶¹ Tia Ciata - (Hilária Batista de Almeida). Cozinheira. Mãe de santo. Animadora cultural. Dona da casa onde se reuniam sambistas e onde foi criado o primeiro samba gravado em disco, "Pelo Telefone", assinado por Donga e Mauro de Almeida. Há controvérsias sobre a data de nascimento de Tia Ciata. Alguns pesquisadores afirmam que a data correta é : 23/4/1854. Tia Ciata (seu nome é encontrado também grafado como Siata, Aciata, Assiata ou Asseata) chegou ao Rio de Janeiro em 1876, aos 22 anos, indo residir inicialmente na Rua General Câmara. Em seguida, residiu na Rua da Alfândega e depois na Rua Visconde de Itaúna (próxima à Praça Onze). Tia Ciata tirava seu sustento da cozinha típica baiana. Ela vendia quitutes em seu tabuleiro entre as ruas Uruguaiana e Sete de Setembro, e também no Largo da Carioca. Logo se destacou entre as baianas festeiras introdutoras da dança do samba no Rio de Janeiro, e passou a promover sessões de samba em sua casa, na qualidade de Batalão-omin. Realizava igualmente rituais de culto aos seus orixás africanos. Cada vez mais popular Tia Ciata recebia em sua casa um grande número de políticos, boêmios, músicos e batuqueiros que lá iam saborear seus pratos típicos, principalmente sua moqueca. Foi numa destas reuniões que nasceu o samba "Pelo telefone", de Donga e Mauro de Almeida. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

que envolvem as experiências espaciais do artista são reapresentadas. Estando no seu interior, é possível ter acesso visual à parte externa, e através de sua amplitude, sua iluminação, contato com o carpete que cobre todo o piso e ainda, pela entrada de ar por tantos pontos furados do material que o reveste e a ausência de cobertura, pode-se ter a impressão de abertura, criando um contraste com o confinamento promovido pelos *Penetráveis*, que, no caso do ambiente do Plano Éden, são totalmente cobertos de plástico, com exceção apenas do PN4 – Ursa Área aberta I que é totalmente construído em madeira pintada,. Enquanto os *Penetráveis* que o compõem apelam para um estar celular e não são construídos como lugares de caminhar, a *Área aberta do Mito* estende seus limites para essa ação e propõe uma experimentação do espaço de limites expandidos.

Gostaria de chamar atenção para uma declaração dos organizadores do catálogo *Helio Oiticica*, da década de 1990⁶², que apontam para a importância dessa exposição não só na trajetória da produção artística do artista, mas como um marco na produção de arte contemporânea no mundo, nos seguintes termos:

A maneira como essa fascinante instalação ambiente, Éden, foi mostrada em Londres, constitui um dos pináculos das exposições de vanguarda da década de sessenta. Ainda hoje é difícil de ser igualada, também o catálogo desta mostra, embora modesto, continuará a ser um importante marco de referência.

Em 1970, Oiticica ganha uma bolsa da Fundação Guggenheim e instala-se em Nova Iorque, onde permaneceu até o ano de 1978, quando retorna ao Brasil. Já no seu primeiro ano de permanência naquele país (1971), o artista realiza uma exposição individual onde constrói um grande ambiente intitulado *Rodhislandia: contact*, na Universidade de Rhode Island, EUA.

Rodhislandia é um projeto de manifestação ambiental onde cada um dos ambientes, espécies de salas, é construído com tela de nylon, sendo o que separa o interior do exterior este material diáfano, que possibilita a visualização dentro-fora. Não há, portanto, uma ruptura entre esses planos. Dentro desses ambientes o artista instala

objetos, tais como um piano, um caixote, cadeiras, galhos, bilhetes de papel, e brita. A luz tênue projetada dentro do espaço é confortável e convoca à permanência. Esse trabalho foi o único projeto ambiental em grande escala realizado nos Estados Unidos durante sua permanência de nove anos naquele país. Rodhislândia nunca havia sido montado no Brasil até o ano de 2008, por ocasião da exposição intitulada “*Penetráveis*”, organizada pelo Centro de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro, possibilitando assim o conhecimento dessa obra e a experiência despertada por ela e nela.



Rodhislandia – 1971 – Universidade de Rhode Island

Em 1972 Oiticica cria um *Penetrável* para ser montado no Brasil intitulado: *Filtro - para Vergara*. Ele é apresentado pela primeira vez em uma exposição organizada por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ainda no mesmo ano de sua criação. Este *Penetrável* é reconstruído em 2002 para a exposição “Helio Oiticica, obra e estratégia” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no ano de 2003 para a exposição “Helio Oiticica, cor, imagem e poética”, no Centro de Arte

⁶² Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Projeto Helio Oiticica, Rio de Janeiro; Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam.

Helio Oiticica, no Rio de Janeiro. Na ocasião da sua primeira construção para exposição no MAM, em 1972, Oiticica envia de Nova Iorque para o amigo Carlos Vergara, texto e projeto detalhados com planta e aspectos gerais, tais como, tipos de materiais, cores, dimensões, afim de possibilitar a construção do ambiente de maneira precisa. No texto enviado a Vergara Oiticica faz reflexões sobre FILTRO, sobre Tropicália e ainda, comenta obras de outros artistas importantes:

No projeto FILTRO pra VERGARA: paródia do multi-media: o que era deglutição de imagens (inclusive do conceito de sensorial) em TROPICÁLIA (abril de 67, MAM, RIO) é aqui jogo-joke labirinto-ruído-som-gravador transistor buzzer liquidificador TV: é a desmitificação das estruturas de significados: no use procurar mistérios por trás do simples multi-média não-sério: a mitificação do comportamento que parece ter impregnado minha obra e do kitsch-variedades do “que é que você acha de múltiplos?” que contamina com atraso de sempre as cabecinhas brasileiras: atraso-desatraso que nos resultados como tais nem no problema da razão da produção de obras ou da obra penetra: múltiplo-bibelô: móviles de CALDER, bichos de CLARK, já eram mais múltiplos do que acrí(não)lricos acrílicos à venda agora pro consumo médio (sem média) brasileiro: FILTRO pra filtrar o óbvio e como GERTRUDE STEIN falar e ouvir sobretudo ouvir quando falando: filtrar o filtrado infiltrável.”⁶³

Na construção desse *Penetrável* de 2,50 m de altura, é utilizado papelão, telas de nylon, um capacho pintado de verde, cortinas de plástico colorido nas cores, azul, verde, amarelo, vermelho e laranja, e cortinas de plástico negro para criar áreas escuras, onde ficam instalados três rádios transistores situados a 2 m do chão, sintonizados em estações locais, tocando música, e mais quatro rádios sintonizados em estações locais, com locutores falando. Nas áreas coloridas são instalados os gravadores cassete, a 2 m de altura tocando continuamente fitas gravadas com a voz de Haroldo de Campos lendo um trecho das *Galáxias* e a voz de Gertrude Stein lendo um trecho de *The Making of Americans*; aparato elétrico para produzir zumbido – o ambiente onde há o zumbido é iluminada artificialmente com uma lâmpada azul; um aparelho de TV ligado em canal local, situado a 2 m do chão, numa área também iluminada artificialmente por uma lâmpada rosa; um balcão a 80 cm do chão com um liquidificador (a ser ligado pelas pessoas para fazer sucos), frutas e copos.

O *Penetrável Filtro* trata de um labirinto sofisticado com elementos de transparência e de penumbra, lidando com o sentido da audição de forma massiva, ele propicia a experiência de entrever, de ver sempre através, e não plenamente, a luz é filtrada

⁶³ HO/CR. *Projeto Filtro – Para Vergara*.1972. CAHO. doc. 0263/72. 1962.

pelo plástico colorido ou pela iluminação artificial colorida. O *Penetrável Filtro* só possui teto em duas áreas bem reduzidas, sendo um deles de madeira pintada em amarelo e o outro teto é transparente e de cor azul, mas observamos que o sentido privilegiado pelo artista nesse lugar, é o sentido da audição e ele não vem simultaneamente com a compreensão, posto que não é possível compreender imediatamente o que se ouve, sem que para isso, seja interrompido o trajeto, se depure bem os sentidos, haja um desejo direcionado e seja feito um movimento no sentido de perceber todos aqueles sons. A poesia se mistura às palavras soltas e sem sentido da locução das rádios, do zumbido elétrico, das músicas distintas que tocam em outros rádios e tudo se torna ruído, indistinto. É preciso fazer uma interrupção no modo de caminhar e ver para que possamos experimentar todos os estímulos dados ou sugeridos nesse ambiente.



Penetrável Filtro, 1972 – reconstrução para a exposição “Helio Oiticica, obra e estratégia”
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2002



Penetrável Filtro, Nova Iorque, 1972 – reconstrução para a exposição “Helio Oiticica, cor, imagem e poética”, Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2003.

Oiticica volta de Nova Iorque para o Brasil em fevereiro de 1978, e no ano seguinte monta um grande projeto ambiental que conta com apenas um *Penetrável*: PN 27- *Rijanviera*, (palavra- conglomerada nascida de uma citação de James Joyce em “*Finnegan`s Wake*”⁶⁴ referente ao Rio de Janeiro: *Rivera em Januero*).

Esse *Penetrável* foi montado no Café des Arts do Hotel Meridien, do Rio de Janeiro, em 1979. Oiticica usa na sua montagem, plástico fino colorido ou branco e telas de arame, simplesmente como gradações de textura e transparência; peneirando e velando o olhar, brincando com esse prazer mais elementar e primordial de nossa relação com o mundo - a visão. Assim como em *Rodhislândia*, no *Penetrável Invenção da Luz*, do *Penetrável Filtro* e alguns dos *Penetráveis* em maquete, realizados na década de 1970, a transparência faz parte de um jogo de entrever, de vislumbrar sem ver totalmente, de velamento e desvelamento. O percurso ainda conta com materiais tais como: areia, pedras, água, alumínio e tudo isso embalado por música de Jimi Hendrix e samba da Mangueira.

⁶⁴ Livro de James Joyce escrito em 1939. Um dos livros mais lidos no século XX.

As pessoas são convidadas a tirar os sapatos e pisar sobre areia, pedrinhas e sobre um fio de água que corre em uma passarela de alumínio. Oiticica o considerava um “jardim-síntese para um ambiente fechado”. Trata de um grande *Penetrável* construído no centro de um jardim de areia fina e pequenas plantas e pedras, não estando ao nível do chão, se faz necessário subir um degrau para alcançar o seu interior. Logo na entrada pisamos na água corrente e ela nos recebe gentilmente, ao prosseguir na caminhada em seus corredores, passamos por alguns cantos/recantos, de onde podemos entrever, pela transparência fornecida pela tela e plásticos coloridos, lugares harmoniosos e tranquilos do lado de fora dos limites/paredes, pequenos jardins escondidos entre os ângulos do caminho. Para sairmos desse labirinto, é necessário descer dois degraus e o último patamar é novamente coberto de brita. Saímos então desse ambiente onde tocávamos com os pés a água e somos lançados diretamente à aspereza da pedra, o que proporciona um choque, como a volta de um sonho à realidade.



Rijanviera – Detalhe – Café des Arts – Hotel Meridien- 1979- Rio de Janeiro

PN 27 - Rijanviera volta a ser construído no Rio de Janeiro em 2008, na exposição “*Penetráveis*”, realizada pelo Centro de Arte Helio Oiticica na sua sede, no Rio de Janeiro, quase trinta anos depois da primeira montagem, dando a oportunidade para estabelecermos contato com esta obra de vital importância dentro da produção do artista.



PN27 – *Rijanviera* – Reconstrução para a exposição “*Penetráveis*”
Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2009 Foto:-Cesar Oiticica Filho

Ainda no ano de 1979, foi construído pela primeira vez o PN 28 “Nas quebradas”, no Galpão, em São Paulo, que trata de uma espécie de reunião estranha de um espaço lúdico com a experiência vivida pelo morador da favela. Os materiais utilizados para sua construção, inclusive, são muito comuns nas casas e ruas da favela: brita, madeira, telha de amianto, tela de galinheiro, tijolos, cimento, juta e terra. Em tudo esse *Penetrável* se assemelha ao arquétipo da arquitetura da favela.



PN 28 – “Nas quebradas”- Galpão - SP- 1979

A sensação é a de estar subindo uma ladeira qualquer de esquina e entrando em uma “quebrada”, i.e.: em uma curva de um morro carioca. Com esse trabalho, que é realizado na sua volta ao Brasil, Oiticica busca a recuperação da experiência mítica

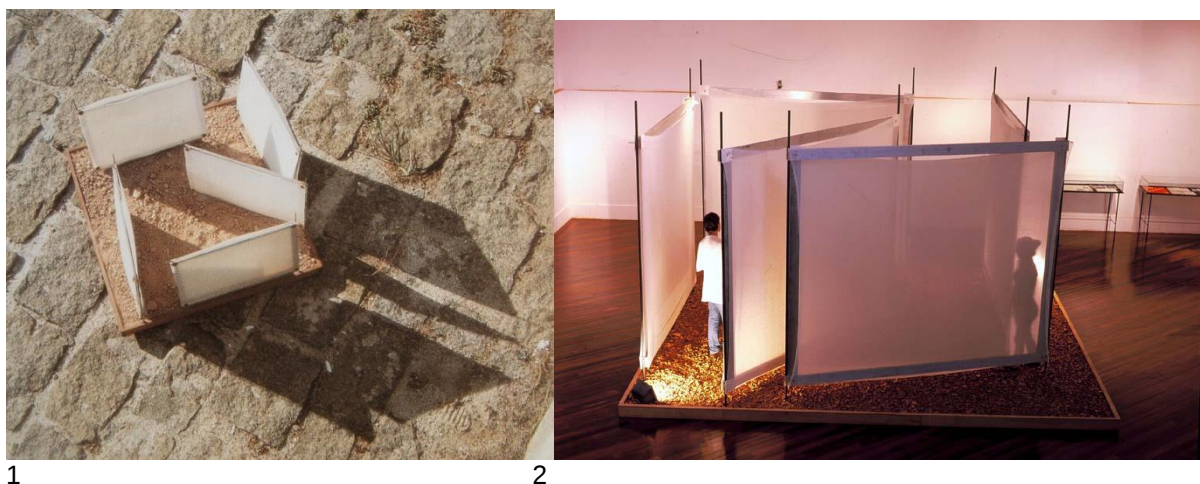
ou arcaica do morro e do samba. O *PN 28 - "Nas quebradas"* se dá como um reencontro do artista com o mais próprio do Brasil, de que, desde sua ida para Nova Iorque, ele tinha ficado afastado. Esse *Penetrável* tornou a ser construído, após a morte do artista, em 2002 na exposição "Helio Oiticica, obra e estratégia" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 2003 na exposição "Cor, imagem e poética" no Centro de Arte Helio Oiticica também no Rio de Janeiro. O trabalho original foi destruído ainda quando Oiticica estava vivo. Para sua reconstrução, foram utilizadas as plantas do desenho original do artista, que como em todos os trabalhos, incluíam uma lista detalhada de todos os materiais além de fotografias de sua instalação original.



Penetrável PN28 "Nas quebradas" reconstrução para a exposição "Cor, imagem, poética" Centro de Arte Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2003.

Como estamos tratando nesse momento apenas dos *Penetráveis* que foram construídos em escala humana, não obedecendo a uma ordem cronológica, citamos outras obras construídas em momentos posteriores e dentre eles, apontamos primeiramente o *Penetrável - Invenção da Luz*, elaborado em maquete em 1978-80 e construído após a morte do artista, para uma retrospectiva em 1992, no Rio de Janeiro, quando a maquete foi ampliada a uma escala onde as pessoas poderiam andar por seus corredores e, mover as telas, possibilitando assim a sua

experimentação de outra forma. Oiticica referiu-se a esse trabalho como *maquete-obra*. Consistia em cinco telas translúcidas, diáfanas esticadas em chassis de madeira e sustentadas por estruturas de metal móveis, como se fossem biombos, instalados sobre um piso de forma quadrada, coberto de terra e tijolo esmagados. Em duas das extremidades desse quadrado base, são instaladas dois pontos de luz intensa, colocadas no chão, a uma certa distância das entradas do *Penetrável*. O efeito de transparência e a criação de sombras são obtidos pela projeção da luz de baixo para cima, diretamente sobre o tecido branco. Podemos ver nossa própria sombra sendo projetada no tecido branco e se confundir com a sombra de outro participante ou ainda, se perder na luz projetada pela outra lâmpada. O diálogo interior/exterior mais uma vez nos é colocado, assim como, questões muito importantes tais como a alteridade – eu/outro - sombra/luz, transparência/opacidade.



1

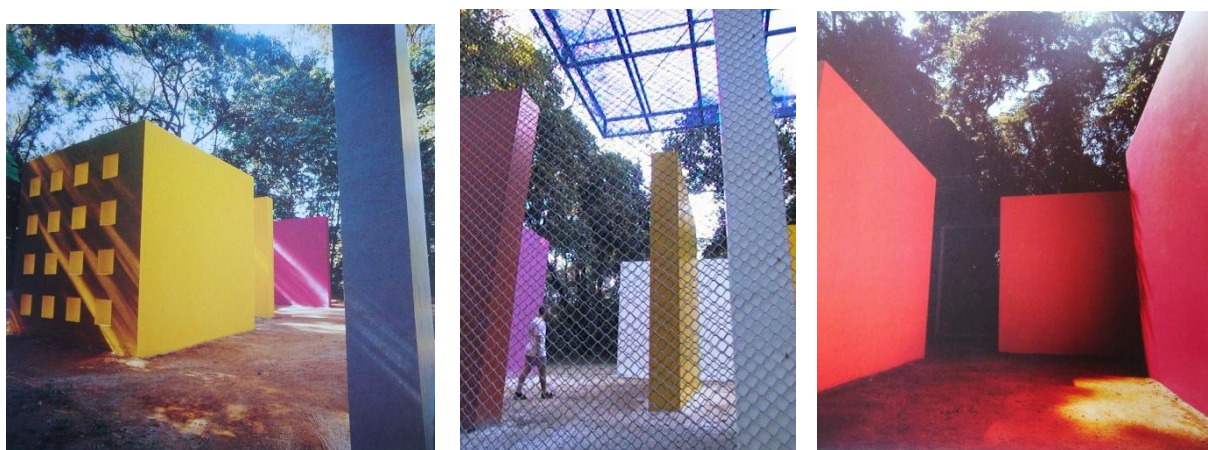
2

1. *Penetrável Invenção da Luz*, RJ- 1978-80 - Maquete
2. *Penetrável Invenção da Luz*, “HO na cena americana” Centro de Arte HO, RJ, 1998.

Outro projeto executado em escala humana é o *Penetrável Magic Square n. 5*, da série *Invenção da Cor*, datada de 1977. Esse trabalho foi construído no jardim do Museu do Açu no Rio de Janeiro, no ano de 2001, onde permanece até hoje. Trata-se de uma grande área aberta percorrível, com cores fortes e luminosas, sem teto e tendo uma das paredes com aberturas quadradas por onde entra mais luz e possibilita a visualização da área externa. Há uma perfeita assimilação do ambiente pela obra e da obra pelo ambiente.

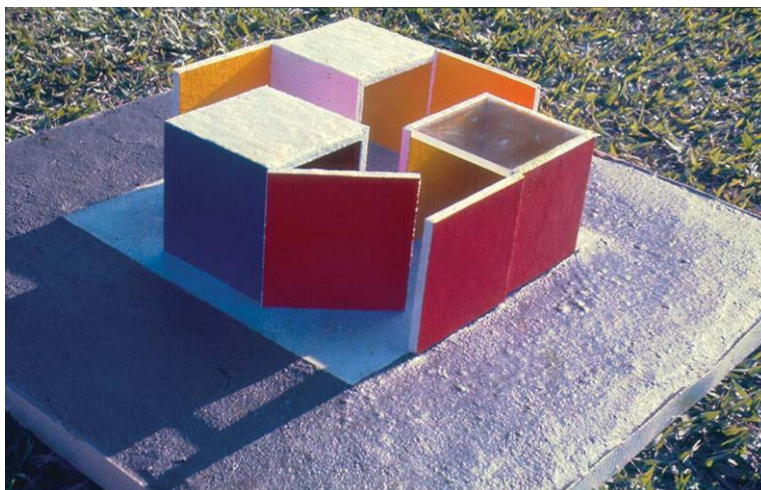


Invenção da Cor. *Penetrável Magic Square 5. "De luxe", 1977*(maquete)



Invenção da Cor, *Penetrável Magic Square 5*. Construção no Museu do Açude, Rio de Janeiro, 2001.

O Magic Square n. 3 (Brown Sugar), é um exemplo de interação de cores, onde uma parede reflete sua cor na outra e essas diferentes cores se integram, formando novas cores refletindo na areia branca do chão. O artista emprega na execução desse *Penetrável*, cores primárias: vermelho, amarelo, azul e o branco. O branco se repete na areia dos tetos e ainda há um teto transparente que possibilita a visão da cor do espaço acima. O artista se refere a esse *Penetrável* dizendo que “a invenção da cor é rock” (OITICICA H. , Caderno- Anotações, 1978) No ano de 2005, esse *Penetrável* foi montado no município de Itaipava, no Rio de Janeiro, construído por Luis Antonio Almeida Braga em sua fazenda.



PN 23 Magic Square n. 3 – Brown Sugar

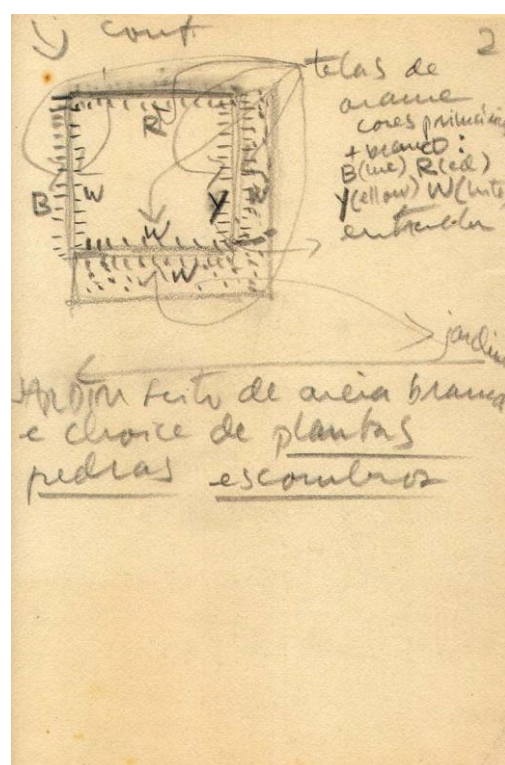
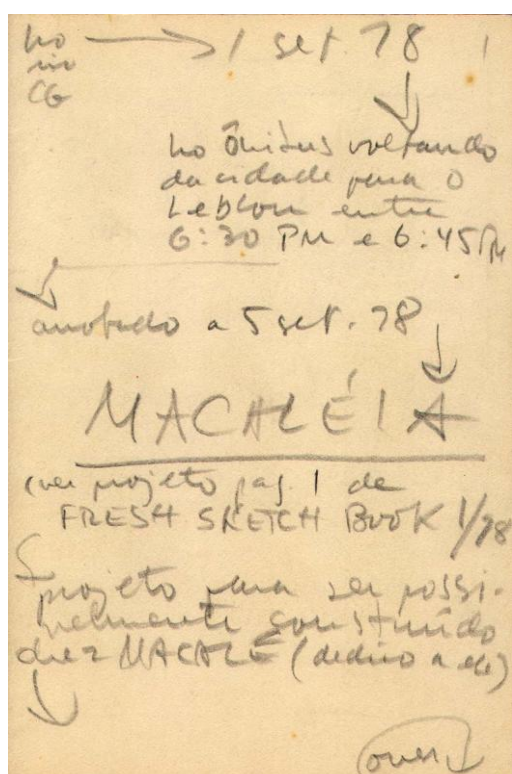


PN23 Magic Square n.3 – Brown Sugar – Montado em Itaipava, Rio de Janeiro , 2005



PN23 Magic Square n.3 – Itaipava, RJ, 2005

Ainda no intuito de assinalar os *Penetráveis* construídos em escala humana, mesmo após a morte do artista, citamos o *Penetrável Macaléia*, que até o momento é o seu último *Penetrável* inédito construído nessa escala. Os demais foram somente construídos como maquete. Este *Penetrável* foi projetado por Helio Oiticica em 1978, dentro de um ônibus no percurso do Centro da cidade para o Leblon, no Rio de Janeiro e é dedicado ao músico Jardes Macalé e nunca havia sido construído nem mesmo como maquete. Por ocasião da exposição intitulada “*Penetráveis*” no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, no Rio de Janeiro em 2008/09, esse *Penetrável* foi montado pela primeira vez.



Projeto para o *Penetrável Macaléia* – 1978, RJ. CR. CAHO. Doc. 1445.78-p1/1445.78-p.2

Trata de um quadrado, sem teto, construído com barras de metal e tela de arame nas cores azul, vermelho, amarelo e branco. Esse cubo vazado e com porta, não contém teto e é instalado sobre um jardim de areia branca, pedras, tijolos e plantas. A entrada se dá a partir de uma grande porta que pode ser movimentada - apesar de estar permanentemente aberta - que por dentro se mostra azul e por fora amarela. Para isso, são utilizadas na sua confecção, duas camadas de tela; uma externa e outra interna, diferentemente de todas as outras paredes do cubo que têm apenas uma camada de tela de arame permitindo assim a visão total do entorno, porém o

vemos através de uma espécie de lente de cor; somos capazes de apreender o espaço circundante em azul, amarelo, vermelho, e ainda, pelo trabalho exercido pelos nossos olhos, em verde, pela somatória das cores azul e amarelo, utilizados na execução da porta. Sua estrutura é construída em metal polido e resistente e toda a construção é leve, sutil. Trata de uma célula livre com cores primárias e tem a aparência de uma grande gaiola sem teto, onde um pássaro pudesse habitar, permanecer, mesmo se mantendo livre. As telas de arame como limite instauram de alguma forma essa liberdade. Apesar de o *Penetrável* não contar com música ambiente, a música habita esse espaço, como idéia, talvez pelo fato de se chamar *Macaléia*, e por isso nos remetermos a um universo irreverente e musical ligado a figura de Jardes Macalé. *Macaléia* se assemelha aos *Magic Squares* por sua forma quadrada, cúbica e a utilização das cores primárias.



Penetrável Macaléia - Centro de Artes Helio Oiticica - RJ - 2008/09

5.1 PROJETO PARA UM MUNDO EM MINIATURA

Helio Oiticica considerava suas maquetes como obras prontas e não como projetos para futuras obras. Elas poderiam ser construídas ou não, mas esse fato não determinava o seu caráter de projeto, caracterizando-a como “incompleta” em seu estado de maquete, tendo em vista que, apesar de permanecerem em escalas reduzidas, elas eram capazes de proporcionar, a seu modo, um habitar e um percorrer próprios. Além dos diversos *Penetráveis* construídos, houve a produção de importantes projetos e maquetes que jamais foram construídos em grande escala. No mesmo ano em que Oiticica havia construído seu primeiro *Penetrável*, o *PN1*, o artista apresenta em uma exposição no MAM/RJ em novembro, sua primeira maquete, denominada “*Projeto Cães de Caça*”.

Essa maquete trata de um grande labirinto com três saídas. Uma espécie de grande parque ou praça cercada, como se fosse algo mágico, capaz de levá-lo a outro plano que não o do cotidiano. À medida que se adentra nesse labirinto, os diversos elementos que o compõem vão se sucedendo: o “Poema enterrado de Ferreira Gullar,” o “Teatro Integral” de Reinaldo Jardim e cinco *Penetráveis*. A areia penteada misturada com pedrinhas envolve todo o projeto e vai diminuindo até desaparecer, à medida que se penetra no mesmo. A passagem é intermediada por calçadas de mármore branco.

Os dois primeiros *Penetráveis* possuem um caráter labiríntico e os outros três, menos labirínticos, assemelham-se a caixas, porém móveis, pois possuem placas rodantes. Os *Penetráveis* devem ser percorridos individualmente, enquanto a área de grande labirinto, que constitui a ligação entre todos os *Penetráveis*, pode ser ocupada por várias pessoas simultaneamente.

Além disso, é apresentado nesse complexo o “Poema enterrado” de Ferreira Gullar. Para se ter acesso ao poema, faz-se necessário levantar um alçapão, descer um lance de escadas, abrir uma porta de correr e penetrar em uma sala, que nada mais é do que um grande cubo inteiramente preto, com teto, paredes e chão de 2 m de aresta. No centro dessa sala encontra-se um cubo vermelho; levantando-se este, encontra-se um verde menor; dentro desse, um menor ainda branco, e removendo-

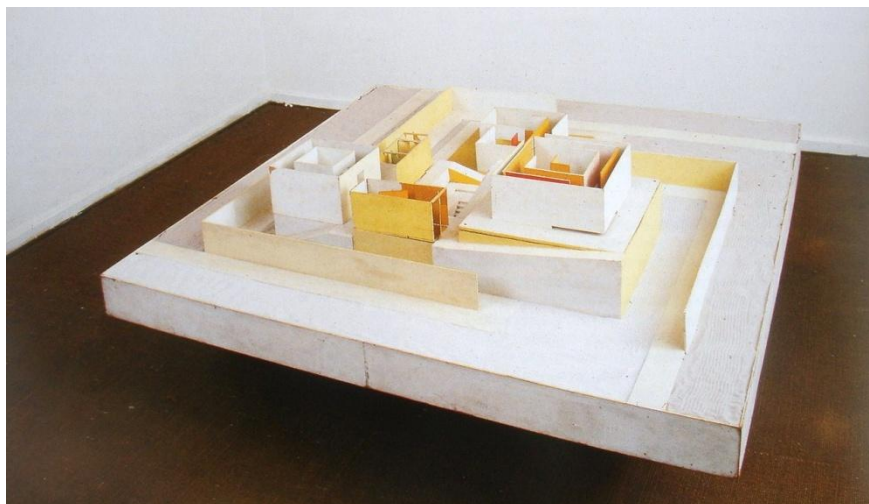
se esse, encontra-se a palavra “Rejuvenesça”. Como se fosse a fundação de um lugar para a palavra, o enterro da poesia tradicional ou o plantio de uma nova forma de expressão⁶⁵. A necessidade de fundar um lugar para a palavra.



Maquete para *Projeto Cães de Caça* (detalhe)

O “Teatro Integral”, de Reinaldo Jardim, não trata de um teatro como estamos acostumados a entender, pois diz respeito a um teatro individual, ou melhor, só pode ser visto por uma pessoa de cada vez. Entra-se em um ambiente cúbico e no centro há uma cadeira giratória fixada no chão. Assim, o espectador pode girar 180 graus e presenciar o que está se passando à sua volta. À volta, em um painel de vidro, passa-se uma cena, que seria constituída de dispositivos eletrônicos e peças onde não só a palavra, mas também a luz, a cor e o som e mesmo o aroma constituiriam seus elementos fundamentais. A cena começa após ter sido acionada pelo próprio espectador. O nome do projeto vem do nome de constelações e nebulosas, como se faz em projetos atômicos, sendo Cães de Caça o nome de uma nebulosa espiralada. O projeto quer exprimir o puro espaço desenvolvendo-se no tempo. Constituindo-se.

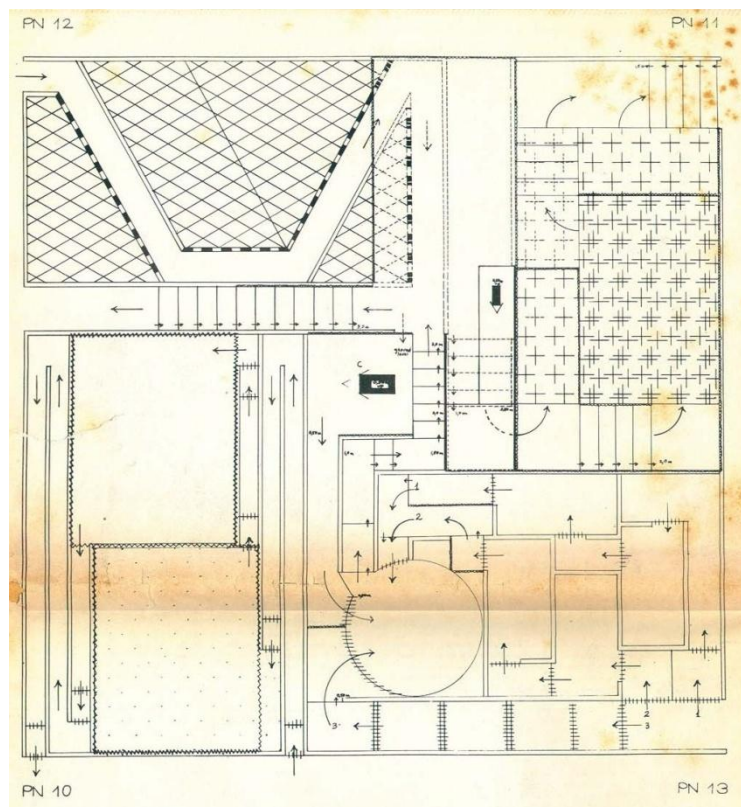
⁶⁵ O “Poema Enterrado” de Gullar foi construído na casa de Helio Oiticica em Botafogo- RJ e logo depois destruído por motivo de um vazamento.



Maquete para Projeto Cães de caça, 1961, RJ.

O fio condutor de todas essas experiências, construídas ou não, é o desejo de Oiticica de possibilitar um modo de criação de uma experiência de vida. Durante todo o período em que o artista esteve morando em Nova Iorque, foram realizadas várias maquetes intituladas *NEWYORKAISES*, série de projetos ambientais dentro do programa *Subterranean Tropicália Projects*. Sob o nome desse programa encontramos diversas maquetes, entre elas o PN 10, PN 11, PN 12, PN 13, PN 14, o PN 15, o PN 16 – *NADA* - de 1971, o PN17- *STONIA*, PN18 - *SHELTER SHIELD* e outros projetos, tais como “*Scrambolia*” e “*Cesarslide*”, *Clarkopéia*, *Hendrix*, *Drug e Body*, sendo que esses ficaram apenas no projeto e não serão abordados nessa dissertação.

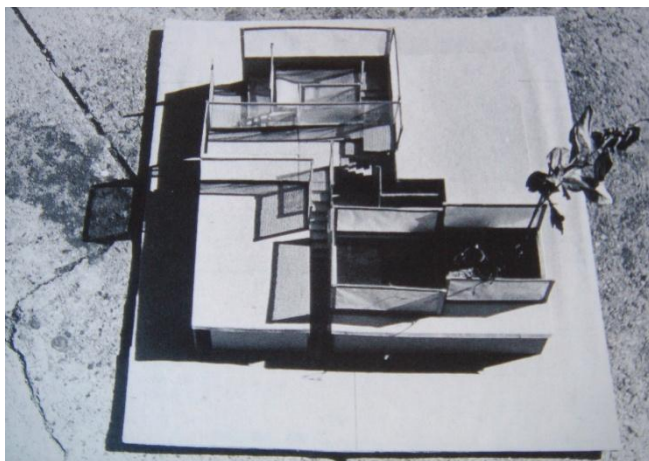
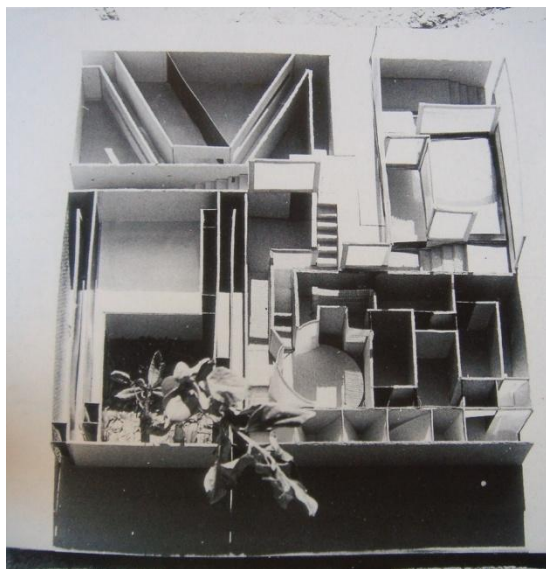
Oiticica denominava assim essa série de *Tropicálias* por terem sido realizadas fora do Brasil. Os quatro primeiros *Penetráveis* foram empregados na elaboração do projeto nº 1, que foi feito originalmente para ser posto em prática no Central Park de Nova Iorque, onde é mostrada uma grande área de terra, com uma área menor sobreposta contando com o mesmo esboço formando dois andares, com e sem teto no andar de cima.



NEWYORKAISES, Subterranean *Tropicália* Projects - PN10, PN11, PN12 e PN13 – 1971.

Dois dos *Penetráveis* se ligam no centro (PN12 e PN13) e os outros dois são independentes (PN10 e PN11). O PN 10 consiste em longos corredores escuros, nos quais as pessoas entram pressionando as paredes de lona e de vinil, sentindo a passagem dos outros participantes no corredor contíguo. Há duas paradas no circuito, sendo que na primeira delas há um *jardim-labirinto*, compacto, com plantas como uma área externa, um quintal, um exterior contido incluído no interior do ambiente e, na segunda parada, há uma sala amarela iluminada e “*música de balanço*”⁶⁶; O PN 11 tem dois andares, e é elaborada com duas redes de circo esticadas onde é necessário se engatinhar para entrar e para sair;

⁶⁶ Não há nenhuma menção a que tipo de música Helio Oiticica se referia quando usava o termo “Música de balanço”. Penso que talvez possa tratar-se de “*dance music*” do período “*Disco*”.



NEWYORKAISES, Subterranean Tropicália Projects, maquete para os Penetráveis PN 10, PN 11, PN 12, PN 13. NY, 1971. (1º e 2º níveis) original perdido. Projeto nº 1

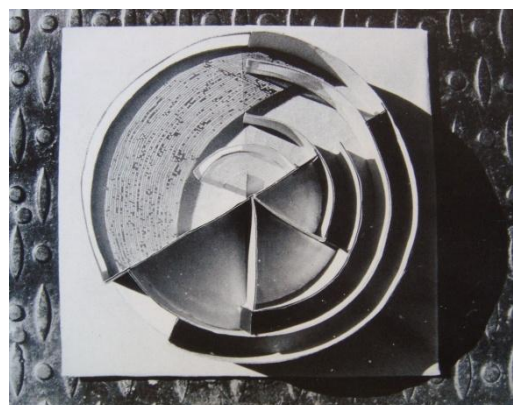
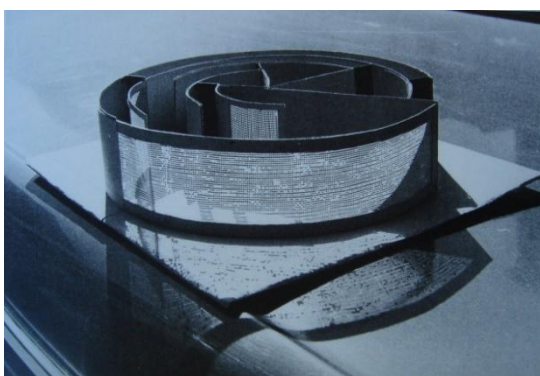
O PN 12 é um *Penetrável* um pouco mais complexo e trata de uma série de janelas-balcões ao longo de corredores, por onde é possível assistir o desempenho de performances e, caso se deseje, tecer comentários críticos, o menos literários possível. Essas performances seriam como “Meta-performances” que poderiam ser inventadas pelo grupo que as produz e que se relacionariam com outros grupos que estivessem participando do ambiente, porém, fugindo da estrutura do teatro tradicional, apesar de que os elementos teatrais poderiam ser usados como uma forma de comentário meta-linguístico. Esse *Penetrável* desemboca na área central, aonde é possível ver outras pessoas subindo as escadas e fazendo performances no segundo andar ou propondo permutas, intercâmbios.

O PN13, também tem acesso à área central e consiste em três pequenas cabines, de caráter labiríntico, contendo “proposições poetizadas” nas quais é possível entrar individualmente e, assim, experimentar a sensação de estar consigo mesmo. As três cabines terminam ou desembocam na área circular, assim como o PN12, e no andar superior o ciclo de auto-performances se completa.



NEWYORKAISES, Subterranean Tropicália Projects, maquete para o *Penetrável* PN 14, NY, 1971.

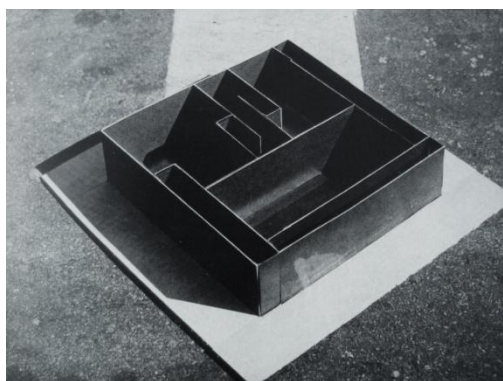
O PN 14 é mais um lugar de performances e proposições de auto-performance, essa maquete é um quadrado dividido em corredores estreitos e quatro salas criando um labirinto. A entrada se dá através de um corredor com o piso forrado de folhas que termina em uma cortina negra que dá acesso a três das salas. Ao se deparar com a primeira sala, pode-se ver a sala seguinte através de uma parede feita por quatro telas de nylon postas lado a lado, criando uma transparência para o outro ambiente, expandindo o limite. Permite a visualização do exterior sem que, para isso, a parede seja totalmente transparente. O que se vê são sombras e silhuetas. Pode-se imaginar, pensar. Duas das salas têm teto e sobre a estrutura das telas de nylon há uma abertura para entrada de luz. As outras duas salas têm teto aberto, sendo que, em uma delas, há uma rede de circo esticada.



NEWYORKAISES, Subterranean Tropicália Projects, maquete para *Penetrável* PN 15, NY, 1971.

O PN 15 é o projeto nº 3 da série e trata da síntese do projeto nº1, onde, mais uma vez, o artista propõe uma auto-performance. O corredor circular com luz vermelha

liga a entrada à área onde os participantes situam novamente a parte externa através da parede de tela de arame. A partir dessa grande área, pode-se escolher entre três corredores escuros e estreitos com dupla circulação. No projeto anterior, os corredores tinham circulação em uma só direção. As áreas A, B e C têm teto translúcidos e conseqüentemente, têm luz natural. A área D é a mais próxima da área aberta P e para se ter acesso a ela é necessário atravessar uma área bloqueada por plantas.



NEWYORKAISES, Subterranean Tropicália Projects, maquete para PN16 - NADA, NY, 1971.

O PN16 – “NADA” – Para Luiz Fernando Guimarães, de 1971, foi executado a partir de um contato com a Galeria Ralph Camargo de São Paulo e tinha como objetivo ser construído na Praça da República na mesma cidade. Compõe-se de um *Penetrável* todo preto, por dentro e por fora, teto, paredes e chão. No fim da primeira sala uma luz é projetada na direção da entrada, atingindo quem adentra o ambiente e projetando suas sombras na parede em frente e chão pretos. A partir dessa sala, atravessa-se um corredor com entrada de luz central na parte superior e um piso metálico. A intenção do metal aí, nesse lugar, é refletir a luz que entra pela abertura do alto, permitindo somente a visualização de sombras e a audição do ruído dos próprios passos, e no terceiro ambiente, iluminado suavemente (como um Studio para revelação de fotografias), há vários microfones fosforescentes pendurados no teto, e os participantes são convocados oralmente a falar nesses microfones, fazendo uma evocação sobre a palavra “NADA”, sem nenhuma conotação metafísica ou interpretações. Definição que nada define.

Suas vozes seriam gravadas em fitas K7 para serem utilizadas posteriormente em

algum outro projeto. Oiticica se refere a esse trabalho como: *Um abrigo provisório da experiência* e mais uma vez inclui a proposta de “*propor- propor*”. Vemos a questão do *nada* sendo posta de forma incisiva na obra de Oiticica. O nada enquanto abismo, vazio, enquanto origem e raiz que apresenta um mundo outro/novo. A música sempre teve um papel primordial na produção de Oiticica e sendo assim, o artista não estava alheio à pesquisa de John Cage, músico que o influenciou profundamente, sendo citado repetidamente em seus textos desse período. O silêncio e o nada, apontados na elaboração dessas obras são, de alguma forma, reflexos da invenção de John Cage.

Em 1973, Oiticica elabora o PN17 STONIA, em vários pontos semelhante ao PN18 SHELTER SHIELD (dedicado a Guy Brett), ambos tendo uma área de 15 x 15 m e vedação de lona de circo e a área completamente tomada pelo rock eletrizante dos Rolling Stones. Para o projeto e elaboração desses *Penetráveis*, Oiticica começa a exigir uma monitoria dos gravadores de fita k7, para obter um som ininterrupto, e introduz a idéia de usar fones de ouvido para cada participante.

As linhas curvas empregadas em PN15 também estão presentes em PN 17 - STONIA - de 1973. Esse *Penetrável* compõe-se de uma área labirinto em forma de caramujo onde as melodias dos Rolling Stones tocam simultaneamente nos espaços livres para performances coletivas improvisadas. Oiticica, ao se referir a esse projeto diz:

Esse projeto tem como origem e razão de ser sua realização no Rio de Janeiro: isso justifica ainda mais a escolha do SOM-STONES, por ser uma música não natural ao Rio como lugar, nem inerente à sensibilidade característica dessa cidade.⁶⁷

A sugestão original é de uma área aberta sem divisões (divisões que possam ser suspensas como num teatro) de lona grossa como de um circo, sendo o piso de areia e brita fina, mais uma vez semelhante ao circo, somente na entrada que dá acesso ao círculo central e na saída desse mesmo círculo. A área aberta conta com apenas dois diferentes níveis de piso (de aproximadamente 50 cm de diferença). As áreas criadas pelas divisões (quando baixadas) são áreas de tensão ambiental-auditiva onde tocam permanentemente peças dos Rolling-Stones visando o máximo

⁶⁷ HO/CR. *Carta para Andreas Valentim*. CAHO. doc.1387/74. 1974. p.3.

de simultaneidade intoxicante de rock e permanente apoteose e irresistibilidade, Essas áreas são pequenos ambientes à direita e à esquerda do círculo central, cada um com sua proposta e quando suspensas as divisões, dá-se um grande salão para dança, sem platéia e sem palco-performance. Lugar de experiências e de desempenho. Toda ordem de experiências, dentro das mais diversas situações, são propostas. para que não ocorra algum tipo de bloqueio. São propostas simultâneas e descentralizadas de performances em um único ponto focal onde a dança improvisada de um som improvisado possa criar condições e estados de apoteose experimental. Uma grande área de festa, com alegria e leveza do gás Helium o mais leve dos gases. Oiticica faz suas as palavras de Jimmy Hendrix “Call me Helium” para propor um comportamento sem padrões estabelecidos a priori. Um espaço de embriaguez dionisíaca, onde a dança possibilita uma experiência plena do presente, criando o salto para a experiência de vida.

PN18 Shelter Shield – Homenagem a Guy Brett, como apontado acima, tem algumas características de construção muito próximas ao PN17- STONIA, porém tem como música repetida continuamente em todo o ambiente o rock *Gimme Shelter* dos Rolling Stones, em volume altíssimo, quase insuportável. O PN18 tem três níveis, tendo um deles piso de parquê brilhante como de um salão de boite, o segundo elaborado com uma camada rala de brita fina e areia grossa sobre o piso original do local e um terceiro nível com o piso de cimento, semelhante às quadras de ensaio de escolas de samba. Esses três níveis são ligados por rampas de forma contínua. O primeiro nível, à altura do chão, seria a entrada, o segundo nível mais alto e o terceiro nível voltando a ser no nível do chão e a saída. Entre os ambientes, separados por tela de nylon transparente - material que permite a total visão de todo o ambiente - haveria pequenos nichos, recantos ou cantos para refúgio, e esses lugares dispõem de head-phones e um sortimento de rocks, que o participante poderia escolher ouvir. Com esse *Penetrável*, Oiticica também desejava criar a possibilidade de experimentação da embriaguez dionisíaca provocada pela dança, através da repetição ininterrupta do rock como nos ensaios de escola de samba. A soltura pela dança e pela música se distingue da experiência de encontro e abrigo, do refúgio dos cantos/recantos. Esses lugares propiciam aquilo que, segundo Guy

Brett, chama-se um *DREAMTIMING*⁶⁸.

A maquete *Paula Jeanne's Medicine*, iniciada em 1977, em NY, trata de um caminho de passarelas elaboradas em linhas retas e curvas de ângulos agudos em sua junção, dando um sinuoso e gracioso balanço, um movimento de passear dançando. (Carlos, 1979) Em carta enviada a José Ortiz datada de 78, Oiticica diz que *Paula Jeanne's Medicine* é um de seus melhores trabalhos. *Paula Jeanne's Medicine* se assemelha aos projetos *Magic Square* por utilizar a forma quadrada como elemento fundamental. As salas não possuem teto e suas paredes são projetadas em tela de nylon e o piso de areia. O que separa uma sala da outra são passagens estreitas com apenas a largura da passarela de madeira. Interessante o fato de o percurso, o caminhar, se estabelecer sem que seja possível tocar o chão mas, diferentemente de todos os outros *Penetráveis*, esse percurso se dá sobre passarelas. Esse fato cria, mais uma vez, um deslocamento do ponto de vista e com isso traz uma nova experiência ao ato de caminhar.



Paula Jeanne's Medicine, 1977, NY. (Detalhe)

⁶⁸ Guy Brett falou a Oiticica sobre o padrão social de tribos Aborígenes que em períodos intermitentes abandonavam sua comunidade para um perder-se na floresta, efetuando uma libertação tanto das obrigações da aldeia quanto uma libertação do pensamento. Uma transformação ocorria dentro dos padrões de comportamento social em uma forma suprema de lazer não opressivo. Com isso, Guy Brett tocou exatamente no principal foco dos projetos do artista e penetrou as consequências implicadas nos conceitos do *Dreamtime*, sendo talvez a revelação mais eficaz sobre a linha de pensamento que conduz às proposições tais como aquelas referidas por Oiticica, como participação, invenção, lazer, etc.

Ainda em 1976 na cidade de Nova Iorque, Oiticica, faz plantas para os *Penetráveis* “Scrambolia” e “Cesarslide” e a partir de 1977 a 1979, desenvolve a série denominada *Magic Square*, série de maquetes totalmente baseadas no quadrado como forma básica. São quadrados-praças mágicas. Nos quais volta a pontuar a importância da cor e da luz, questões centrais em seus textos do início dos anos 1960. O Magic Square nº 1 é uma experimentação da elaboração de um espaço delimitado-ilimitado. Um espaço quase. Suas portas móveis, corrediças caminham, dividem, andam, cortam, param, rasgam, separam e ligam, situam e dessituam o espaço conforme o desejo do participante. A luz penetra por todas as laterais generosamente iluminando o interior do quadrado-praça. A parte central desse quadrado-praça conta com teto e é circundado por áreas descobertas sustentadas por colunas de madeira. Lugar de passagem e manipulação de planos, criação de espaços.



Magic Square n. 1, 1977, NY



Além das *Magic Squares* apontadas aqui ainda existem projetos para a *Magic Square n. 6 – PN29* e o *Magic Square n. 7 - PN 30 – Azul in Azul* de 1979. Nas anotações do artista sobre a *Magic Square nº 7 – PN 30 – Azul in azul*, encontramos a seguinte afirmação:

Com a primeira anotação em planta dessa nova *Magic Square* um feeling de decisiva liberação das estruturas se deu: foi para mim como um ovo de colombo no que se refere à estrutura do *Penetrável* desde suas origens na minha obra: [...] para mim houve nesse flash-vislumbre e com a solução gráfica na planta do trajeto da estrutura como que uma espécie de soltura: uma soltura cheia de silêncio e ao mesmo tempo de joy do não silêncio: um silêncio não-silêncio.⁶⁹

⁶⁹ HO/CR. Anotações sobre *MAGIC SQUARE nº 7*. CAHO. doc.0081/79. 1979. p.1.

experimental".⁷⁰

Por meio da experiência com a cor e com o espaço, Oiticica rejeita a dicotomia sujeito/objeto de forma a fundar a obra na relação com o outro, que, ao realizá-la, completando-a, efetiva uma operação que o leva a si mesmo, como um descobrimento do seu mais humano, através de caminhos labirínticos ou não, arenosos ou pedregosos, suaves ou áridos, porém caminhos que têm como destino o conhecimento de si como ser criativo, como parte de uma humanidade criativa.

Nos primeiros Penetráveis o caráter labiríntico aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. A meu ver, é um passo adiante em relação aos primeiros e abre inclusive novas possibilidades não exploradas, para desenvolvimentos futuros nesse campo. A cor aqui foge tanto ao caráter decorativo como ao arquitetônico (policromias etc.), para ser puramente estética, vivenciada. São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, *penetráveis*. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.⁷¹

Claramente nos aparece a importância da experiência enquanto caráter radical dessa e de futuras séries de trabalhos de Oiticica. O caráter fenomenológico implicado nessa atitude é sem sombra de dúvida essencial. A vivência da obra, que vinha sendo perseguida desde os *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e *Núcleos*, é amplamente desenvolvida nessa série de trabalhos que extrapolam a concepção espacial da cor. A experiência de estar dentro de um *Penetrável* é algo extraordinário, pois, como a própria palavra nos diz, ele nos retira abruptamente do ordinário cotidiano e nos faz penetrar em um espaço inabitual.

⁷⁰ _____. *Mundo abrigado*. CAHO. doc. 0194/73. 1973

⁷¹ HO/CR. *Diário 59/64*. CAHO. doc. 0182/59. 1961.

6 CONCLUSÃO: O LUGAR DE ENCONTRO ENTRE ARTE E PENSAMENTO

“O caminho que tudo encaminha, rasgando para tudo a sua via”; “Tudo é caminho”. Lao Tsé

Mostrar a relevância da produção de Helio Oiticica, já claramente expressa nos capítulos anteriores, não constitui o objetivo único desta dissertação, pois permanece ainda o desafio, diante do qual me coloquei desde o início, de compreender o nexo que liga a produção desse artista à compreensão de espaço de Martin Heidegger. A busca do esclarecimento deste nexo é o que define os rumos deste capítulo especificamente, e as questões sobre espaço e lugar neste momento demandam, necessariamente, uma exposição prévia sobre a produção artística deste período a partir de uma breve introdução, que possa contextualizar e justificar o novo tratamento que esse assunto receberá a partir daí.

Nos anos em que Oiticica desenvolve suas experiências espaciais, o assunto está como que disseminado pelo ar. Há muitos outros artistas no mundo desenvolvendo trabalhos de caráter espacial e claro que Oiticica não ignora tal fato tanto que afirma em um de seus diários: “São infinitas as experiências nos últimos anos que servem de comprovação do que digo: Uma insatisfação em relação ao quadro como elemento de suporte da pintura é óbvia nos últimos 10 anos”.⁷²

Questionar e refletir sobre a arte internacional lhe permite reformular sempre com muita ousadia, conceitos e práticas correntes nas vanguardas do século XX e, além disso, analisar profundamente a obra de artistas ligados a esses movimentos, tais como: a pop-art americana, instalações, happenings, environments, land-art, e outros oriundos da arte construtiva, como a arte cinética na América Latina. Isso somente para citar algumas manifestações artísticas que apontavam para a questão espacial e que geraram grandes obras durante as décadas de 50, 60 e 70.

⁷² Idem. p. 36

Logo, o caráter inventivo a que me refiro na produção de Oitica não está no assunto abordado por ele, mas na forma da abordagem, na maneira como levou até as últimas consequências, questões de caráter existencial.

Não temos a pretensão de nos estender citando todos os nomes importantes nesse momento; porém, para citar alguns artistas que trataram da experiência espacial em sua produção, me deterei a apenas dois deles. Poderíamos iniciar por Robert Rauschenberg, artista norte americano, integrado ao movimento Pop-art, que desde 1954 elabora “pinturas” espaciais. Sua pesquisa em relação ao espaço se dá como um salto iniciado pelas portas “*Interview* e *Pink Door*” (1954/1955): objetos/pinturas. São portas ou armários, ou ainda, grandes caixas com portas em escala humana, que contam com pintura em seu interior e colagem de materiais heteróclitos, evocando um outro espaço, um espaço interno, um espaço que não faz parte, até então, da construção pictórica, sendo trazida para este âmbito, importada do espaço cênico, teatral. São experiências diversas que se colocam na obra do artista, dada a heterogeneidade de materiais e de procedimentos, aliados à sua obra e que vêm discutir a experiência do espaço e do tempo, tais como a performance, a dança e a música.

Os lugares construídos por Rauschenberg, intitulados Combine Painting, remetem o espectador para dentro, através do olhar e somente através dele. É um além do espaço bidimensional, um depois do plano, que se coloca adiante. Uma convocação a ultrapassar planos se estabelece e proporciona um estranhamento. Nada está totalmente às claras. O que se dá é um aglomerado de objetos díspares, organizados no interior dessas portas/armários contando com fragmentos do mundo, dentre eles: fotografias, recortes, imagens, objetos encontrados, em meio a pinceladas vigorosas e empastes de tinta.



Interview – Combine Painting 1955 - 184,8 x 122 cm Pink Door - 1954

A pintura (*pintura?*)⁷³ se coloca em uma instância outra, completamente inusitada. A obra penetra a vida cotidiana – ou seria o inverso? - com suas imagens e objetos e nos coloca ao mesmo tempo do lado de fora e do lado de dentro de contextos diferentes – a saber - o cotidiano e o artístico. Rauschenberg realiza uma pesquisa muito importante a respeito do espaço como espaço artístico, como espaço de experiência, discutindo mesmo o espaço pictórico. Ou melhor, o lugar da pintura, o lugar do espectador, o lugar da arte. O próximo passo do artista é fazer a pintura literalmente saltar para o espaço com a construção de objetos/pintura como “*Untitled (O homem de sapato branco)*” e ainda “*Odalisca*”.

⁷³ A interrogação nesse ponto se dá para apontar o estranhamento proporcionado pela denominação desses objetos como pintura. O artista se manteve fiel aos seus princípios e se referia a essas e demais obras, como pinturas.



Untitled – Homem de sapato branco- 1954

Nesse *Combine Painting* sem título, também conhecido por “Homem de sapato branco”, o artista leva a pintura para o espaço tridimensional, rompe com a tradição do suporte bidimensional, a desloca da parede, proporciona mobilidade à obra e, de certa forma, convoca o espectador a um movimento. Esse objeto confeccionado em madeira conta com colagens de todo tipo de imagens, fotografias, serigrafias, recortes de jornais, reproduções de pinturas importantes, um pé de mesa, uma galinha empalhada, um espelho, rodinhas e pode ser vista de todos os lados, como uma escultura.

Nesse caso, trata-se de um movimento exercido pela pintura, uma espécie de expansão do corpo da obra e o espectador necessita movimentar-se para que seja possível a sua total visualização. Porém, isso se dá como na escultura; o espectador gira em torno da obra para poder vê-la de todos os lados. A busca do movimento se dá dentro da própria construção do objeto. A pintura passa, ou ultrapassa os seus próprios limites. Está em pleno espaço, se lança em um vôo dissimulado ou simulado. Sem asas para se projetar no espaço, o artista brinca com questões de composição, invertendo valores de leveza e peso, criando estranhamento,

confusão⁷⁴. São utilizados, para a elaboração de tais trabalhos, materiais heteróclitos, ordinários, coletados das ruas, contando com a presença forte de animais empalhados.

No caso de “Odalisca”, por exemplo, uma galinha está sobre o objeto/pintura. Esse animal, que possui asas e não voa, pode ser visto ou reconhecido como uma espécie de mecanismo de elevação de toda a estrutura da pintura, i.e., daquilo que se estabelece como pesado e hermeticamente fechado. O fato de haver uma forma maior e mais pesada sobre uma base muito fina e com aparência frágil já nos remete a um pouso ou a uma decolagem. A sensação de desequilíbrio, de insustentabilidade, de fragilidade, de instantaneidade, se mostra patente. Tudo isso fundido a uma afirmação veemente do trabalho no espaço.



Odalisca, Freestanding Combine - 210,8 x 64,1 x 68,8 cm - 1955-58

⁷⁴ Nota-se a presença constante de asas ou elementos alados ou que trazem a sensação de vôo na obra de Robert Rauschenberg.

Os trabalhos apontados até esse momento têm como característica comum a pintura de gesto marcante, a colagem, a coleta de fragmentos do mundo para a construção de objetos tridimensionais. Em *Solstice*, de 1968, Rauschenberg cria um ambiente de vidro, metal e imagens, que requer o movimento do espectador. Esse trabalho trata de um conjunto de cinco portas de funcionamento automático, que se abrem à medida que algo ou alguém se aproxima dos sensores. O espaço deixado entre as portas cria um pequeno percurso repleto de imagens inseridas pelo artista nas paredes de vidro. Seu percurso linear é interrompido apenas pelo tempo exigido para que a próxima porta se abra.



Solstice - 1968

Apesar de haver um percurso em *Solstice*, este difere da proposta de Helio Oiticica em alguns aspectos, entre eles, podemos apontar: a movimentação das portas que se faz automaticamente, com o auxílio de um mecanismo; a construção imagética

nas paredes de vidro funcionando como um espaço expositivo para fotografias e serigrafias. Rauschenberg em *Solstice* parece tratar mais de questões ligadas à arte cinética que das questões abordadas por Oiticica, tais como a participação, a descoberta e encontro com o lugar e a permanência experimental.

A relação que há entre a produção artística de Rauschenberg e de Oiticica nos parece ser essa obsessão pela busca por um espaço na arte, de um espaço da arte, e essa zona nebulosa que separa e une arte e vida. Contudo, é também claro que ambos partiram para caminhos diversos, o que certamente não invalida a ligação entre eles.



A Quake in Paradise, 1994 - Ilha de São Lázaro. Bienal de Veneza

Na Bienal de Veneza de 1995, Robert Rauschenberg participou com três trabalhos, sendo um deles intitulado *A quake in paradise*, grande construção escultural e labiríntica. Consiste em 29 painéis com imagens de viagens do artista em torno do

mundo. Esse trabalho é instalado em um espaço com uma bela vista para o promontório de San Lazzaro. O fato de haver fotografias, ou melhor, imagens distintas dispostas nas “paredes” de acrílico transparente desse labirinto, traz um caráter diferenciado do tipo de interação e simbiose propostas por Helio Oiticica quando de seus *Penetráveis*. Apesar de se parecer plasticamente com alguns *Penetráveis* de Oiticica, poderia afirmar que “A quake in Paradise”, não tem essencialmente as preocupações que perpassam o pensamento de Oiticica ao produzir toda a sua série com esse nome. A obra em questão funciona como uma espécie de espaço expositivo para as fotografias mostradas em suas “paredes” e o que a diferencia de uma sala de exposições de uma galeria ou museu é exatamente o fato de que esses limites/paredes permitem a visualização de toda a área em torno de onde a obra está instalada. Seria como um grande suporte transparente para as imagens que o artista deseja mostrar naquele lugar, estabelecendo assim uma relação com ele. É um espaço de exibição. Essa breve análise do trabalho de Rauschenberg nos possibilita entrever a diferença existente entre as propostas desse artista em relação ao trabalho desenvolvido por Oiticica, tendo em vista o aspecto que consideramos o mais importante na elaboração de lugares que, em nossa forma de ver, é dada pela participação. Nos lugares criados por Robert Rauschenberg temos o distanciamento suscitado pela obra de arte. De um lado temos a obra e do outro temos o espectador. Exceto por esse último trabalho, onde o artista estabelece meios para uma espécie de interação do espectador com a obra, essa última continua, no entanto, tendo supremacia sobre aquele.

Ainda no caminho de estabelecermos paralelos entre a produção de Helio Oiticica com outros artistas que tiveram como princípio a construção de lugares, poderíamos citar o venezuelano Jesus Rafael Soto, artista integrado ao movimento da arte cinética, que desenvolvia trabalhos de caráter “penetrável”, sendo que alguns deles são assim denominados. As obras cinéticas cotejaram o campo das ciências físicas, elegendo como estrutura alguns de seus elementos fundamentais, como o movimento, a luz e em vários casos, também o som. Embora alguns críticos considerem que o termo *Penetrável* tenha aparecido pela primeira vez na obra desse artista, temos uma declaração de Mario Pedrosa, crítico de arte brasileiro, que reivindica a anterioridade brasileira do conceito quando afirma: “Oiticica rompe as

barreiras com os Núcleos, os ‘Penetráveis’ (designação dele, antes de ter sido dada a certos ambientes de J. Soto) e sobretudo os Bólides e os Parangolés [...]”⁷⁵. Esta sentença desvincula a invenção do penetrável do venezuelano Jesus Soto, cuja obra cinética nutre efetivamente uma forte ligação com um “novo espaço”.

Ainda há uma outra citação na revista *Crítica de Arte* publicada pela Associação de críticos de arte em 1979, um artigo intitulado “Helio Oiticica”, no qual a crítica Esther Emílio Carlos afirma: “A denominação em arte de Penetrável foi criada por Helio Oiticica, e essa invenção marcou de forma tão grande o invento que, foi posteriormente imitado por artistas europeus, e latino-americanos.”⁷⁶



JESÚS-RAFAEL SOTO - Esfera Theospacio, 1989

Esfera Theospacio – 1989

A realização dos penetráveis de Soto, considerados como sua obra maior, surge no final dos anos 60; o que existe de 1957 é um protótipo, “Pre-Penetrable 1”, cuja designação mereceria uma pesquisa mais apurada (talvez tenha sido atribuída por Soto posteriormente). Na cronologia estabelecida pela Galerie Nationale du Jeu de Paume, consta que 1957 corresponde à data em que o artista cria a possibilidade de

⁷⁵ Pedrosa, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”, in Amaral, Aracy (org.), “Mundo, Homem, Arte em crise”, São Paulo, Perspectiva, 1975 (pp. 299-309).

⁷⁶ CARLOS, Esther Emilio. CR. *Helio Oiticica*. CAHO. doc. 2518/79.p.3.

fazer parcerias com projetos de arquitetura, instalando o que chama de “Estrutura cinética”, no jardim da Escola de Arquitetura da Cidade Universitária de Caracas. O termo “pré-penetrável” teria sido cunhado por Jean Clay⁷⁷ mais tarde, em torno de 1965. A dimensão ambiental e participativa na obra de Soto se desenvolve a partir deste momento.



Instalação escultórica - Penetrável, 1994

Oiticica introduz o termo em 1960, com seu “PN1”, pensando imediatamente em ambientes a serem atravessados pelo espectador. Em nota de 3/06/1962, recapitula os três tópicos definidores de sua invenção:

- a) O Ambiental provém do Penetrável (isto é, da transcendência da escultura sobre um *socle*); b) O Ambiental manifesta a vontade do artista de colocar sua obra em espaços públicos, coincidindo com seu sentido ético; c) O Ambiental implica em vivência pública da obra.⁷⁸

⁷⁷ Importante crítico de arte francês na década de 60, fundador do periódico *Robho*, que teve sua última edição publicada em 1969.

⁷⁸ HO/CR. *As notas*. CAHO. doc. 010/62.

Enquanto para Soto o *Penetrável* se fundamenta na ordem racional da matemática para chegar a uma proposição interativa com o espectador da obra, o *Penetrável* de Oiticica já vislumbra sua saída do museu, e da situação institucional da arte como um todo.



Penetrável – Jesus Rafael Soto, 1997.

Os ambientes “penetráveis” de Soto funcionavam como “playgrounds”, estimulando aqueles que participavam a extrair sons de tiras de metal ou a se esconder atrás de uma chuva de linhas de plástico, penduradas do alto de uma plataforma geralmente de madeira. É comum encontrarmos em textos que tratam do trabalho desse artista termos tais como: repetição, progressão, serialização, distribuição, variação, permutação, relação, programação.⁷⁹ Poderíamos arriscar a dizer que o espaço tratado por Soto é o espaço matemático, conceituado pelo pensamento cartesiano, que tem a linha como articuladora do espaço.

Contudo, o que não se pode dizer é que “seu” *Penetrável* tenha a ressonância proposta por Oiticica. Tanto é assim que seus espaços cinéticos ainda podem ser qualificados de “belos”. Já os *Penetráveis* de Oiticica eram um meio para alcançar outros fins, não estando atrelados a questões estéticas.

⁷⁹ LAGNADO, Lisette. *A invenção do Penetrável*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>. Acesso em 09/09/2008. 16:00h.

Como foi dito no capítulo anterior, o *Penetrável* de Oiticica não é uma obra cinética nem transformável, mas se estabelece como lugar de um percurso. Poderíamos até supor que o artista estaria se referindo ao trabalho de Jesus Soto quando tratou desse assunto e afirmou veementemente a diferença existente entre seus *Penetráveis* e a arte cinética.⁸⁰

Ainda nesse momento pretendemos apontar rapidamente a influência que alguns artistas do início do século XX, como Piet Mondrian, Paul Klee e Kasimir Malevitch, exerceram sobre Oiticica. Através de uma análise desses artistas, Oiticica afirma ou confirma a tentativa de criação de um novo sentido de espaço, desde Cézanne até a Bauhaus, passando por Kandinsky e pelo Neoplasticismo de Mondrian. Em seus escritos, Oiticica aponta Mondrian como aquele que “fundou na pintura o antes e o depois dele”⁸¹, e deixou como herança, a estrutura e o entendimento espacial. De Klee, Oiticica herdou o elemento ordenador de seu mundo pictórico e o sentido de assinalações espaciais complexas, pluridimensionais, e de Malevitch, herdou o intenso desejo de silêncio.⁸² Guy Brett em um texto escrito para o catálogo de exposição retrospectiva de Helio Oiticica, em 1997, afirma:

Na visão de Oiticica, Mondrian e Malevitch viam a pintura, não como a fonte de um sistema plástico formal para aplicação ao ambiente ou à produção industrial (como muitos artistas brasileiros interpretavam na época), mas como “um instrumento superior para as novas maneiras de vida (ou viver)”. Hélio viu o Branco sobre Branco de Malevitch como “um estado necessário em que as “artes plásticas” se despojam de seus privilégios e se EMBRANQUECEM EM PELE/CORPO/AR: o impulso na direção da plasticidade absoluta e do suprematismo são impulsos para a *vida* e eles nos conduzem a considerar o nosso corpo (a descobri-lo) como sua primeira busca”. (OITICICA H. , 74) O objeto não tem mais um papel central autônomo como o fim da expressão estética. Doravante seu papel é “relacional”, participatório.⁸³

Os movimentos concreto e neo-concreto brasileiros foram uma repercussão do pensamento construtivo das vanguardas de antes da metade do século XX, e Oiticica inicia sua carreira artística em meio a discussões e preocupações com uma

⁸⁰ HO/CR - *Diário 59/64* – O artista discorre sobre diversos assuntos e dentre eles, trata da questão citada na página 99. doc. 182/59. CAHO.

⁸¹ HO/CR - *A transição da cor para o espaço e o sentido da construtividade*. Doc.1861/62. Revista Habitat nº 70 – São Paulo. CAHO.

⁸² O artista faz conexões entre a obra de Malevich e a invenção da música de John Cage. Ele cria *Cosmococas* e outras diversas obras que trazem o elemento do silêncio, encontrado na obra de ambos. Para tais afirmações, ver arquivos em HO/CR – *NTBK 2/73* – doc. 189/73. páginas: 85, 133 e 135, e doc. 00308/73: *Cosmococa – Programa in progress* – pg 16. CAHO.

⁸³ BRETT, Guy. *O exercício experimental da liberdade*. In: HÉLIO OITICICA. Catálogo de exposição retrospectiva. Rio de Janeiro: CAHO. 1997.

nova construtividade, tais como criações de estruturas espaciais, a utilização de formas geométricas e cores puras na pintura, a exploração e desenvolvimento do movimento na obra de arte, a inserção do tempo como mais um elemento na prática artística, e a ênfase no caráter espacial, pesquisado sobremaneira por todos aqueles artistas que defendiam não mais a representação de imagens reconhecidas no mundo, mas novas formas de apresentação da realidade. Lembrando que todas essas questões já vinham sendo discutidas e propostas desde o início do século XX. Os artistas envolvidos nessas discussões negavam a idéia da arte como um segmento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano e por isso, buscavam uma totalidade entre a atividade artística e o curso da vida.

No construtivismo são difundidas idéias tais como a de que nada está pronto e acabado, e que nenhuma obra ou experiência pode ser dada como coisa terminada. A realidade é constituída por relações, que se dão através de experiências; antes da experiência não há possibilidade de coisa alguma se dar, a não ser como proposta ou *proposição*. A vida então é um movimento que a todo o tempo está constituindo ou “construindo” significados, impressionando e mudando o modo de ser das coisas e dos seres. Oiticica se coloca nesse contexto buscando transformar a própria experiência existencial, o próprio cotidiano em expressão, movido por uma aspiração que poderia se chamar “mágica”, tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano. Para Oiticica, construir significa também destruir, na sua essência, o fenômeno criador. Essa questão é importante para elucidar o próprio fenômeno que seria a vontade construtiva para o artista: “A vontade construtiva, por possuir em seu cerne essa ambivalência, já é por si mesma transformadora, demolidora também, um fenômeno ético-social característico na sua maneira específica de se manifestar.”⁸⁴

Martin Heidegger, em *Ser e Tempo I*, capítulo III – A mundanidade do mundo, afirma o seguinte: “O mundo nunca é uma coisa em si, nunca é uma coisa pronta. É pura dinâmica. As coisas não são nelas mesmas. O mundo não tem referências nele mesmo, ele é fundado pela experiência poética”. Importante notar a influência que tais idéias exercem sobre o construtivismo e mais interessante ainda é perceber a

⁸⁴ HO/CR. *Texto de HO sobre criação e vontade construtiva*. CAHO. doc. 0109/67. p.2. 1967.

ligação estreita que a produção de Oiticica cria com essas formulações e entendimentos de vida e de mundo.

Assim como o mundo e a vida, o trabalho de um artista não é um resultado, i.e, não é um dado concluído, terminado, mas sempre uma questão posta. A função do artista é fustigar o mistério, o que faz com que ele parta sempre da interrogação. Em todos os casos de processo criativo, o artista parte de uma tentativa de entendimento da vida e de uma experiência existencial, mas, na obra de Oiticica, há um intenso desejo de compartilhamento desse entendimento e experiência, no sentido de que o artista divide com o participante, que se torna um cúmplice, suas interrogações, suas inquietações, seu processo de criação, de êxtase criativo, de ação e pensamento sobre a vida e mais; o caminho escolhido por ele, ao se destinar nesse sentido, é o desejo de proporcionar ao homem a experiência da descoberta de estar no mundo.

Com os *Penetráveis*, Oiticica cria lugares de compartilhamento, tanto em relação ao processo criador quanto ao pensamento intrínseco de conceber o espaço, e ainda, cria lugares de compartilhamento de vida como acontecimento, de experiência do mundo como lugar de liberdade, lugar de operação da arte.

Quando me encontro aqui, nas vivências cotidianas, que nas obras procuro construir idealmente, aqui essas vivências constroem o pensamento ideal, e orientam-no em novas perspectivas, numa outra visão, desconcertante por certo, principalmente agora, para mim. A experiência do que se convencionou chamar “vida” toca aqui o seu dedo no ideal das aspirações da liberdade da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botão, florescência do cotidiano.⁸⁵

Os *Penetráveis* de Oiticica são fenômenos, diante dos quais se perde a fronteira entre o cotidiano e o artístico, e isso se dá como um momento crucial. Em sua presença, nos sentimos tomados por uma espécie de irritação suscitada pela dúvida, pela incerteza que os trabalhos nos incitam. Somos lançados na hesitação entre ser e não ser, entre o que é e o que parece ser. Os *Penetráveis* se inscrevem nesse limiar, provocando-nos; e um dos motivos para que isso se dê é o fato de se tratarem de estruturas estranhas, construídas precariamente com materiais e elementos

⁸⁵ HO/CR. As notas. CAHO. doc. 0190/62.

extremamente comuns ao cotidiano, levados a outro contexto, o contexto artístico.

O mundo cotidiano, trazido através desses materiais corriqueiros e pobres para a instância da arte, com tanto preciosismo, talvez seja a causa primeira da confusão que se instaura, mas não a única. Ou seja, no momento em que nos deparamos com eles e os reconhecemos como esses elementos “da vida banal”, instalados naquele lugar sacralizado e separado da vida, que é o museu ou a galeria, somos jogados na vida cotidiana, somos levados ao reconhecimento daquilo com que lidamos todos os dias. O reconhecimento dos elementos se dá, porém, instaurando, inaugurando novos contextos, com a intenção de eliminar as fronteiras entre a vida cotidiana e o ambiente artístico.

Toda descoberta através de uma experiência gera desconforto, ansiedade, medo, excitação, dor, espanto, dado que é preciso lançar-nos no aberto do desconhecido, sair do conforto da crença de domínio e conhecimento de tudo e abandonar-nos à descoberta. Como diz Mario Pedrosa, “toda iniciação é penosa”. Quando nos deparamos com algo estranho, e que paradoxalmente é ao mesmo tempo familiar, reagimos de maneira extraordinária e inesperada. Helio Oiticica operou magistralmente esses dois elementos. Essa irritação inicial, esse desamparo ou incompreensão dão lugar, tão logo se adentra nos *Penetráveis* e inicia-se a experiência, à sensação de aconchego e proteção. Os *Penetráveis* têm um caráter excepcional e essencialmente poético que nos leva, nos projeta para fora (estranho) e simultaneamente nos volta para dentro (familiar). Apresentando esse caráter essencialmente humano de mundo-abrigo, casa-obra, de célula/ventre. Reconhecemos que ali é possível habitar como o homem habita.

Martin Heidegger em “*A origem da obra de arte*” afirma: “*com a proximidade da obra, estivemos de repente em um outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar*”. A proximidade da obra demarca um âmbito no qual seu poder, como obra de arte, transforma *de repente* – em um evento súbito – o *lugar habitual e costumeiro* em um *outro lugar*, diferente do primeiro. A obra bagunça, perturba as conexões, as relações de mundo, o sentido das coisas.

Ainda sobre a frase de Heidegger, a saída do lugar familiar – ou a perturbação de suas referências, condicionadas pela obviedade que caracteriza seu âmbito específico – está, associada não apenas à experiência do estranho, mas, da mesma forma, à possibilidade de renovadas aberturas de sentido do estar-aí no mundo; em outras palavras, a possibilidade de iluminação das coisas. Aquilo que, segundo Heidegger, é operado pela obra, afeta não apenas a temporalidade marcada pela cotidianidade, aí introduzindo um “estranho ocasional”, mas abala essa temporalidade através de um *acontecimento repentino* e transformador, que é capaz de transfigurar também o espaço onde este acontecimento *tem lugar*. Afinal, acontecer nada mais é do que ter lugar.

Toda a pesquisa de Oiticica em relação à cor, à estrutura, à forma, são pretextos para criar conexões e referências e fundar lugares onde o espaço se dimensiona, se corporifica, se descobre e se mostra naquilo que é. Sintetiza magistralmente cor, estrutura e espaço, que se confundem com o próprio ato de viver, diluindo-se, entrando em cópula com a vida. Nos *Penetráveis*, podemos assim dizer, “todos os onde são descobertos e interpretados na *circunvisão*, através das passagens e caminhos do modo de lidar cotidiano, e não constatados e enumerados numa leitura de medições do espaço”.⁸⁶ O espaço é constituído de lugares, de relações, de circunstâncias, de significâncias, sendo significâncias as conexões de sentidos que fazemos e, para se ter uma experiência desse fenômeno que é o espaço se faz necessário abandonar-se, habitá-lo, sentir-se parte dele, demorar-se e permanecer serenamente receptivo ao que vem. Como afirma Martin Heidegger em *Ser e Tempo I*, “a significância é a estruturação do espaço”.⁸⁷

Nos *Penetráveis*, tanto aqueles realizados em escala humana quanto nas maquetes, temos a experiência da proximidade. Podemos percorrer labirínticos corredores, descer e subir escadarias, abrir e fechar portas, pisar em materiais diversos, sentir a pressão dos corpos de outros participantes que possam compartilhar conosco esse mesmo espaço, sermos tocados pela luz, pelo som, pelos aromas. Somos capazes de experimentar todo o percorrer em sua intensidade, a cada novo ambiente, cada proposição, sem que para isso seja necessário estar fisicamente caminhando nele.

⁸⁶ MH/ST. 1989.

⁸⁷ Idem

Os projetos e os *Penetráveis* construídos por Helio Oiticica se estabelecem como lugares, que como tais, estanciam espaços. Eles não estão dados *no* espaço, mas por eles ou através deles o próprio espaço aparece. Tais lugares nos jogam, nos arremessam ao encontro da consciência desse mesmo espaço através da criação de circunstâncias que possibilitam uma experiência íntima, afetiva, próxima e quase sufocante. Pela construção espacial de objetos/moradias, de estruturas espaciais, se manifesta, ou se apresenta uma quebra dos nexos com o mundo, sendo a quebra dos nexos que restitui os nexos. Pois “o pensamento só pensa quando ele não sabe”. É a ruptura com a experiência cotidiana que propicia a experiência inusitada, desvelando ou revelando o que se encontrava velado, criando assim um espanto diante das coisas ou acontecimentos. Na experiência cotidiana com a vida, passamos invariavelmente pelos fenômenos e nem sempre, ou melhor, na maioria das vezes sequer os percebemos. Estamos imersos em uma espécie de esquecimento, um sono profundo. Por esse motivo, se faz necessário sair da experiência corriqueira, cotidiana para se estabelecer o encontro com o nexo enquanto tal, enquanto estrutura, sentido e pensamento. Para isso, não se prescinde de um não ter e de um querer, é preciso estar aberto, livre para experimentar o fenômeno como tal. “Tudo se resume mesmo nessa coisa fundamental: uns se acomodam ao lugar do espectador: outros incorporam o suicídio de aventurar: Superar ou sucumbir ao vértigo do pulo: prefiro as pessoas mais leves.”⁸⁸

O estar sempre em risco, a que Oiticica se refere no trecho acima, aventurando-se no desconhecido, é a condição primeira da natureza criadora e instauradora. Mas aquele que avança pelo não-dito, não-pensado, não-acontecido, aquele que instaura o novo com vigor, arrisca-se a uma *queda*, a uma *perda de limites* e desse modo arrisca-se a *quebrar com o lugar*, ele abandona o próprio “*lugar histórico*”, permanecendo excluído desse lugar do qual ele mesmo seria um dos construtores, quer como artista, poeta ou pensador. E nisso se aplica a observação de Helio Oiticica em relação ao construtivismo, quando afirma que trata-se de um movimento de construção e demolição.

Seus *Penetráveis* são estruturas que permitem e conclamam a este salto vertiginoso

⁸⁸ HO/CR. *Carta para Andreas Valentim*. CAHO. doc.1387/74.

e trazem em si a possibilidade de encontro com o mundo, com o espaço circundante, sendo ao mesmo tempo o lugar próprio do acontecimento disso que denominamos espaço e seu limite. Propiciam a experiência desse espaço como expressão reunidora de um mundo em um ponto; fenômeno que deixa aparecer o espaço na sua possibilidade intrínseca, que é o seu lugar, sua instância última, que nos abre o mundo como mundo, espaço como espaço. Pois somente isso que em si mesmo é um lugar, pode dar espaço a uma estância e circunstância. Os *Penetráveis* ou os ambientes criados com eles e para eles, instauram, fundam, alojam, criam laços de afetividade e nexos e com isso geram um sítio para isso que é o espaço. Recorremos mais uma vez ao filósofo Martin Heidegger para que ele talvez possa nos auxiliar na compreensão desse fenômeno:

O espaço só pode ser concebido recorrendo-se ao mundo. Não se tem acesso a espaço através da desmundanização do mundo circundante. A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra também constitutivo do mundo, de acordo com a espacialidade essencial da pre-sença⁸⁹, no que respeita à sua constituição fundamental de ser-no-mundo.⁹⁰

Helio Oiticica, durante todo o período que esteve produzindo “artes ditas plásticas”, se manteve preparado para acolher o inesperado, de prontidão para o extraordinário e elaborou pensamentos com a mesma competência e com a mesma energia com que criava seu trabalho plástico. Desenvolveu novos conceitos, novas atitudes, novas maneiras de conceber arte no Brasil e no mundo, pensou sobre diversas questões ligadas à sociedade, à arte, à vida humana, à criação como possibilidade de descoberta. Assim como Martin Heidegger, foi um pensador, porém, diferentemente deste, imprimiu seu pensamento formalmente. Oiticica se intitulava inventor, não se dizia artista ou escritor, ou crítico, pensador ou teatrólogo, apesar de ter transitado por todos esses campos.

Se, para abordarmos a produção dos *Penetráveis* de Oiticica, tomamos como base o texto de Martin Heidegger denominado “*A origem da obra de arte*”, apontamos para a evocação do poder da obra de arte para interagir com o espaço, num movimento de configuração e liberação. Expressões como *erigir*, *instalar*, *manifestar*, *liberar* ou

⁸⁹ A pre-sença se constitui no acontecimento enquanto descoberta referencial.

⁹⁰ MH/ST. 1989.

manter aberto o aberto do mundo são usadas por Heidegger para definir o campo de atuação da obra, evidenciando uma compreensão plena da questão do espaço pela via privilegiada do terreno da arte e vice-versa: pensar na arte nos leva, inescapavelmente, a pensar em seu espaço original. Em sua originalidade – ou seu poder de ruptura com o *habitual* – a obra faz com que seu irromper no aberto do mundo ganhe feições de um choque em seu ambiente como um todo.

A obra não detém apenas o poder de demarcar seu espaço próprio, mas, temporalmente, marca um novo início, a partir de si mesma. Isso se dá através da ruptura ou dissolução das relações habituais com o mundo, dissolução de valores e referências anteriores a ela, o que a torna, como diz Heidegger, “*estranha e solitária*”. Os homens não se encontram diante de uma simples perturbação de referência, mas são expostos ao choque de um novo começo e por ser a obra, ela mesma *um lugar*, deixa transparecer em sua plenitude os elementos envolvidos na gênese de todo e qualquer lugar, quando pensado em seu sentido mais concreto: o agir humano, o espaço, o tempo e seu jogo recíproco, aquele que junta os dois últimos em um “tecido”, numa “trama” chamada *lugar*.

Escrito no mesmo ano que “*A origem da obra de arte*” (1936), o livro “*Que é uma coisa*” parece ser fundamental para toda a discussão e entendimento sobre o espaço, discussão esta que se estende até o final da vida do filósofo⁹¹. Toda a discussão estabelecida em torno e a partir da coisa origina os demais textos que tratam do assunto espacial. Ainda citando o texto “*A origem da obra de arte*”, escrito no final de 1936, Heidegger faz uma longa análise sobre a diferenciação entre a coisa e a obra. Logo, parece importante que se estabeleça *que é a coisa*, para que se possa estabelecer sua diferença com relação à obra de arte, por exemplo.

É necessário apontar nesse momento o conhecimento de Helio Oiticica sobre a obra de Martin Heidegger, e, sobretudo, apontar a citação que o artista faz sobre o livro “*Que é uma coisa?*”, quando de sua produção da *Cosmococa CC2* em Nova Iorque.

⁹¹ Heidegger permanece no caminho do entendimento do espaço durante toda a sua trajetória na filosofia. Assunto tratado desde *Ser e Tempo* (1927), *Que é uma coisa?* (1936). *A origem da obra de arte* (1936), no livro *Ensaaios e Conferências* nos textos: (1951) *Construir, habitar, pensar*; *A coisa*; “...Poeticamente o homem habita...”; *Sobre a Sístina* (1955); *Seminários de Zollikon*, (1959-1969) e *Arte e espaço*, (1969). Martin Heidegger morre em 1976.

Um de seus ambientes nessa série conta com imagens da capa do disco *Grapefruit* de YOKO ONO e a capa do livro de Martin Heidegger intitulado *What is a thing?*. Em um de seus cadernos, Oiticica descreve uma experiência vivida que acarreta a lembrança da experiência fenomenológica defendida por Heidegger no texto citado acima e a origem do pensamento para a criação de um novo trabalho – a saber-*Cosmococa CC2*:

Fato: algo interessante ocorreu agora (12 ag. 73, 6 da manhã)[...]: indo ao banheiro escurecido os *gadgets-objetos* pareciam *props* para serem *shuffled* por um mágico como que liberados das definições que os limitam como objetos: cortina – tubo – rolo de papel – containers de shampoo – latrina – banheira – tapete – chão – alto – baixo – o espaço entre os objetos – etc.: não me interessam as experiências semelhantes a essa (já vivenciadas mil vezes e magistralmente expostas por HEIDEGGER em WHAT IS A THING? ou descritas em experiências alucinógenas, infantis, etc): o que interessa é a relação específica que a provocou agora em conexão com essas PIECES de YOKO[...] ⁹².

Helio Oiticica ainda se refere a Heidegger no mesmo texto, quando levanta questões intrínsecas à produção artística e seus limites nos seguintes termos:

Que tipo de queda radical vem junto a essas questões e a outras? E quando Heidegger questiona sobre o que seja A COISA? E que como ele diz, mexe com a quiescência milenar que aquietta a pergunta? Não seria essa quiescência a mesma que “acalma” e “aquietta” “resolve” o processo aqui dito em “soluções objetivas”: ARTE? = PRODUÇÃO DE OBRAS? = ACABADO = etc., etc.? TIME IS ON MY SIDE. ⁹³

Heidegger, nesse livro, questiona “que é uma coisa?” “que é o espaço?” e “que é o tempo?”. Questões profundamente pertinentes ao livro são encontradas nos escritos e na obra de Helio Oiticica, em especial na produção dos *Subterranean Tropicália Projects*. Questões tais como proximidade, espaço e temporalidade, encontro, cotidianidade e repouso, interior e exterior. É importante apontar para o caráter da relação de proximidade com as coisas, do confronto com elas, para que seja possível uma relação originária com o espaço. Heidegger nos diz:

“(...) torna-se então claro que, aqui, o saber e o questionar chegaram a limites que indicam que falta, verdadeiramente, uma relação originária com as coisas e que tal relação se torna apenas ilusória com o progresso das descobertas e com os resultados da técnica.” ⁹⁴

⁹² HO/CR. NTBK/73. CAHO. doc.189/73. p. 50.

⁹³ Idem. p. 71.

⁹⁴ Veremos que o assunto da técnica será abordado de forma contundente no ensaio “A coisa” publicado em 1951.

Parece-nos que Oitica proporciona essa relação originária com as coisas em suas proposições, e que aliás, este é um dos mais importantes aspectos de seus projetos. Ainda no livro em questão, Heidegger cita Nietzsche para tratar de questões que parecem ser de extrema importância para o nexo entre o pensamento de Heidegger e o fazer de Oitica:

No decurso do seu percurso solitário, Nietzsche escreveu, um dia, a seguinte frase: Saber-de-si fora do vulgar: tornar-se consciente de si mesmo, não como indivíduo, mas como humanidade. Reflitamos, recordemo-nos: percorramos os pequenos e os grandes caminhos.⁹⁵

Se empregássemos essa passagem de Nietzsche a análise do esforço de Oitica na criação de seus *Penetráveis*, poderíamos dizer que essa citação fala especificamente deles, ou que fora criada para eles, ou mesmo que a essência que origina a criação e construção dos *Penetráveis* tem como linha de conduta, como desejo, atingir o que essa passagem propõe. Prosseguindo ainda no caminho indicado por esse livro, apontamos para a importante questão, posta por Heidegger no parágrafo dez, em que ele ressalta o caráter histórico da determinação da coisa, e no qual ele chega ao pensamento sobre movimento e repouso. Essa questão é posta nos textos de Oitica escritos na década de 1970 e conseqüentemente, explorada na elaboração de seus últimos *Penetráveis*, de Nova Iorque. Seus *Penetráveis* e maquetes desse período inauguram propostas com igual importância de momentos de movimento e repouso. Heidegger nos coloca a questão nos seguintes termos: “O repouso é apenas um movimento que se detém em si mesmo e que é, muitas vezes, mais inquietante do que este”. Oitica parece compactuar com tal pensamento e proporciona com seus trabalhos tais momentos de inquietação, considerando que é na condição de repouso que se dá a ruptura com o curso movimentado da vida. As colocações feitas por Heidegger sobre o que é uma coisa contrapõem-se sistematicamente ao modo como a ciência trata seus objetos. É importante lembrar que o tema da ciência e tecnologia torna a ser assunto no ensaio intitulado *A coisa* (conferência proferida na Academia de Belas-Artes da Baviera em 1950 e publicada em 1951).

⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de poder*. Apud: HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?* 1987.

Antes de adentrar nesse ensaio, fundamental ao apontar na direção de novas questões tais como: o Sagrado no seio do cotidiano, o familiar, a presença dos deuses no lugar da habitação, ou melhor, no âmbito das coisas simples, faz-se necessário afirmar que a questão posta logo de início, e que oferece o fio condutor para a reflexão levada a cabo nesse ensaio, é, mais uma vez, a da *proximidade*. Essa proximidade é referida constantemente nos textos de Oiticica durante o período de produção de seus *Penetráveis Subterranean Tropicália Projects* e vem sendo proposta desde o início da produção dos *Penetráveis*, em 1961. Apesar de só haver menção em seus escritos ao filósofo e ao livro em questão em 1973, acreditamos que o artista caminhou, em sua trajetória, dentro dos princípios de pensamento e das diretivas de Heidegger, mesmo que não o soubesse. Não pretendemos, com isso, afirmar que Oiticica não tinha conhecimento dos textos e do pensamento de Heidegger antes desse período, mas também não afirmamos que tinha conhecimento pleno dele e o seguia como a uma cartilha. É preciso deixar claro que esse trabalho pretende, fundamentalmente, mostrar nexos e conexões nas produções desses dois homens, estabelecendo o seu lugar de encontro, sem obrigatoriedade de embasá-los em uma confirmação histórica.

Encontramos, ainda, em uma cronologia feita pelo Centro de Arte Hélio Oiticica e apresentada no catálogo intitulado, *HELIO OITICICA*, editado por seis instituições de arte que abrigaram a obra do artista durante a década de 1990,⁹⁶ a seguinte afirmação: “Oiticica, em 1954 já tinha lido toda a literatura sobre o Anarquismo, bem como, Kant, Heidegger, Sartre e Nietzsche, autores sempre citados em seus textos posteriores”. Com isso, vemos que Oiticica, ainda no início de sua carreira artística, tinha uma base de conhecimento muito bem fundamentada em relação à filosofia em geral e a Heidegger em particular.

Fazendo o caminho de volta ao pensamento de Heidegger, propomos nesse momento adentrar enfim o ensaio intitulado *A coisa*. Como já afirmamos, proximidade é, sem dúvida, o conceito-chave em toda a meditação heideggeriana concernente ao espaço e ao lugar. No ensaio *A coisa*, o problema do espaço, que se

⁹⁶ Catálogo de exposição retrospectiva. *HÉLIO OITICICA*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

insere na tematização da *proximidade*, é trazido para o âmago da crítica de Heidegger à tecnologia. O problema que se coloca para Heidegger em *A coisa* é justamente o profundo abalo imposto à noção de proximidade com o advento da tecnologia, em especial da televisão, mencionada logo nas primeiras linhas do ensaio, nos seguintes termos:

Todo distanciamento no tempo e todo afastamento no espaço estão encolhendo. Ontem, o homem levava semanas, senão meses, para chegar onde, hoje, o avião o leva da noite para o dia. O que, outrora, somente depois de anos, se sabia ou até nunca vinha a saber, agora o rádio toda hora anuncia, no mesmo instante. Os processos de germinação e desenvolvimento de tudo, que nascia e crescia na vegetação, se mantinham escondidos durante as estações do ano, hoje o filme os leva a público num minuto. Os lugares afastados das culturas mais antigas, os filmes no-los mostram como se estivessem no trânsito das ruas e avenidas. E ainda o comprovam, apresentando, junto em plena atividade, as filmadoras e os técnicos, que as operam. Mas é a televisão que atinge o cúmulo da supressão de qualquer distanciamento. Logo, logo a televisão vai correr atrás e controlar todo o burburinho do tráfego. O homem está superando as longitudes mais afastadas no menor espaço de tempo. Está deixando para trás de si as maiores distâncias e pondo tudo diante de si na menor distância. E, no entanto, a supressão apressada de todo distanciamento não lhe traz proximidade. [...] O que acontece quando, na supressão dos grandes distanciamentos, tudo se torna igualmente próximo e igualmente distante? [...] Tudo está sendo recolhido à monotonia e uniformidade do que não tem distância. [...] O que há com a proximidade? ⁹⁷

Nesse ensaio um cântaro é escolhido como a *coisa* que se encontra na proximidade. Em torno deste, vai se desenrolar uma meditação que não deixa dúvidas de que a *coisa cântaro* reproduz em sua escala própria a questão maior do espaço, indo desde a consideração de aspectos físicos deste – como o vazio e a interioridade, por exemplo – até a concepção da totalidade do mundo em termos de *quadratura*. O cântaro é um “*receptáculo, algo que recebe outro dentro de si*”. Heidegger explicita aquilo que há de mais próprio em *seu ser cântaro*. Diz Heidegger:

Parede e fundo são, certamente, o impermeável do receptáculo. Impermeável ainda não é, porém, recipiente. Ao encher o cântaro, o líquido vaza para dentro do cântaro vazio. O vazio é o recipiente do receptáculo. O vazio, o nada no cântaro, é que faz o cântaro ser um receptáculo, que recebe. [...] Pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele [o oleiro] conforma, na argila, a conformação de receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao produzir o recipiente, o conduz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da produção. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria de que consta, mas no vazio que recebe. ⁹⁸

⁹⁷ HEIDEGGER, Martin. *A coisa*. In: Ensaio e Conferências. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p.143-44. (a partir de agora referenciado como: (AC/EC. 2002)

⁹⁸ Idem.p.148.

O vazio, tema que nunca recebera maior atenção por parte de Heidegger, aparece aqui no âmago de uma radical reconsideração sobre a questão da *interioridade*. Aqui, o vazio do cântaro é antes de tudo “*o recipiente no receptáculo*”, o lugar em que “*a própria recepção vigora em si mesma*”, como acolher, reter, vaziar e doar o vinho pelo cântaro. Agora acontece uma ampliação da própria noção de mundo, que passa a envolver, em si, a dimensão do Sagrado, o que é expresso pelo autor nos seguintes termos:

[...] Na doação da vaza, no sentido de bebida, vivem, a seu modo, os mortais. Na doação da vaza, entendida como oferenda, vivem, a seu modo, os imortais, que recebem, de volta na doação da oferta, a doação da dádiva. Na doação da vaza, vivem, cada qual de modo diferente, os mortais e imortais. Na doação da vaza, vivem terra e céu. Na doação da vaza, vivem, *em conjunto*, terra e céu, mortais e imortais. Os quatro pertencem, a partir de sua união, a uma conjunção. Antecipando-se a todos os seres, eles se conjugam numa única quadratura de reunião. Na doação da vaza, vive a simplicidade dos quatro. A doação da vaza doa à medida que deixa morar, numa moradia, terra e céu, mortais e imortais. Mas morar já não diz agora a simples permanência de algo meramente dado. Morar apropria propriedades. Leva os quatro à clareira do próprio de cada um.⁹⁹

Para essa permanência que apropria, se faz necessário estar em permanente vigília, em uma espécie de atenção despretensiosa. Estar aberto. Ao concluir seu ensaio, Heidegger, como é do seu feitio, afirma que “o primeiro passo na direção desta vigília é o passo atrás”¹⁰⁰, reafirmando o movimento de retorno como a marca de seu pensamento. Helio Oiticica demonstra igualmente em sua trajetória, como ressalta Lisette Lagnado¹⁰¹ no texto *A invenção do Penetrável*, que a caminhada de Oiticica se expande sobre seus próprios passos, repisando as próprias pegadas. Oiticica escreve em 27/08/1969: “[...] faço planos, começo e recomeço - parece que começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer – releio meus textos:[...]”¹⁰²

Mais uma vez apontando para os nexos existentes entre a produção de Oiticica e do filósofo, nos remetemos ao ano de 1973, quando Oiticica cria uma *Proposição* em homenagem ao poeta Silviano Santiago, intitulada VIGÍLIA, uma “proposta” que envolve poesia, performance, silêncio, em um ambiente criado para a experiência de

⁹⁹ Idem. p. 151

¹⁰⁰ Idem. P. 159

¹⁰¹ LAGNADO, Lisette. *A invenção do Penetrável*. Brasil [s.d]. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>>. p.3. Acesso em : 10 de novembro de 2008.

¹⁰² HO/CR. *Londocumento*. CAHO. doc. 0304/69. 1969.

simultaneidades, de obscuridades da poesia. Vigília nesse projeto é uma proposta para um “*viver poetando*”, uma proposição criada para um poeta, na qual é “*proposto algo aberto, poeticamente*”. A idéia é que o caminhar do poeta e sua poesia criem espaço. Como diria Heidegger, “*Dar espaço no sentido de deixar ser*”. No texto a seguir, Oiticica disserta sobre a sua compreensão a respeito do sentido que a palavra *Vigília* traz nessa proposta:

[...] o que me vem à mente e que a meu ver me faz PROPOR VIGÍLIA é que o que parece tão “anormal” e “estranho” nessa consideração de que VIGÍLIA seja “estado” e seja palpável enquanto possibilidade de comportamento: situação viável: é que há uma pré-condição de “releasement”: indiferença atenta : quando se pensa em VIGÍLIA - : e que essa pré-condição é o que de mais semelhante possa haver com um “comportamento de artista”: aberto às descobertas e invenções: indiferença que não é distanciamento da vida mas condição de abertura para situações que favorecem descobertas: indiferença porque não se está pré-ocupado em querer “saber” nada: VIGÍLIA é deixar de ser espectador em busca de migalhas de saber acumulado: flutuar acima das limitações da terrinha/cultura: e daí?¹⁰³

Ainda refletindo sobre a coisa – e agora especificamente sobre as coisas construídas –, Heidegger leva seus questionamentos a convergirem para duas únicas e decisivas indagações: “*Por um lado: como o lugar se relaciona com o espaço? E por outro: qual a relação entre o homem e o espaço?*”. Na raiz desta genealogia, como não poderia deixar de ser, está a “*coisa construída*”. O exemplo da ponte é, então, tomado no texto *Construir, habitar, pensar*, que nos diz: “*a ponte é um lugar*”. O primeiro momento da genealogia, portanto, é constituído pela *coisa-lugar* a partir da seguinte afirmação “*reunião integradora é o que diz uma antiga palavra da língua alemã “thing”, coisa*. A ponte é também uma coisa.

O construir, por sua vez, funda-se no habitar humano, como Heidegger afirmara desde o início. “*A essência de construir é deixar-habitar*”. Se, como foi dito antes, essa “*genealogia do espaço*” tem como raiz a coisa construída, seria possível completar agora esta afirmativa considerando que o solo onde se firma esta raiz é o próprio habitar. O habitar – tema constante no pensamento de Heidegger desde seus primeiros tratados – recebe sua mais expressiva elaboração em 1951, seguindo o caminho aberto por *A coisa*, ou seja, o habitar pensado já como *habitar a quadratura*. As conferências *Construir, Habitar, Pensar* e “*... poeticamente o homem habita ...*”, proferidas em agosto e outubro de 1951, respectivamente, não apenas lançam luz sobre a questão da habitação humana como trazem algumas das mais

¹⁰³ HO/CR. NTBK/73. CAHO. doc. 0189/73. p. 107. (grifo do autor)

ricas e fundamentais reflexões de Heidegger acerca da relação entre espaço e lugar. Tal como o cântaro de *A coisa*, as arcadas de uma ponte de *Construir, habitar, pensar* e, ainda complemento, os *Penetráveis* de Oiticica, foram feitos para permitir o fluxo através de seus vazios. Ligada aos destinos dos homens, a ambiência se configura em seus caminhos, em suas passagens. Heidegger diz que é da própria ponte que surge um lugar. A ponte reúne integrando a quadratura, mas reúne integrando no modo de propiciar à quadratura estância e circunstância. A partir dessa circunstância, determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço. *Mas somente isso que em si mesmo é um local pode dar espaço a um lugar*.¹⁰⁴ A ponte, bem como os *Penetráveis*, não se situam em um lugar, *“deste lugar determinam-se lugares e caminhos, pelos quais um espaço é concedido”*.¹⁰⁵

Esta afirmativa de Heidegger é de suma importância aqui. *Um lugar se mostra como a “origem”, ou a essência, de diferentes espaços, que acontecem como dádivas, ou doação do lugar*. Cada um destes espaços assim doados detém seus próprios limites: é um espaçamento aberto e arrumado que se articula com outros espaços igualmente arrumados e limitados, integrando-se uns aos outros. Os *Penetráveis* como lugares são, portanto, compreendidos como lugares da existência, e nesse sentido apontam para o próprio fundamento de qualquer espaço possível e, quando se busca investigar algo como a essência mesma dos espaços, é a lugares como esses que primeiramente se deve recorrer.

“O homem” já é, como tal, aquele que habita e permanece junto às coisas. Se estas não se encontram em uma proximidade imediata e mensurável, ainda assim a proximidade se faz possível, e não pela mera substituição das coisas mesmas por suas representações ou vivências mas, por um *modo humano de habitar* e ainda afirma que, é *“a própria essência desse nosso pensar”* que traz em si o poder de atravessar distâncias. O que é *pensar o habitar “essencialmente”*? E como conceber o habitar humano, com suas edificações, como algo da ordem do *poético*? Pois o habitar poético – tema do ensaio *“... poeticamente o homem habita ...”*, que retoma e dá continuidade às questões levantadas em *Construir, Habitar, Pensar* – não se

¹⁰⁴ CHP/EC. 2002. p. 100.

¹⁰⁵ Idem. p. 109.

refere nem à poesia como obra literária nem à posse de um domicílio. Estas indagações se remetem, aparentemente, às primeiras linhas de *A coisa*, quando a forma de proximidade trazida pela tecnologia foi posta em questão pelo autor. Seria preciso *um modo humano de habitar* essa terra e o modo mais próprio desse habitar seria o *poético*. Pois “é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” e ainda permanecendo na busca por um esclarecimento deste “*habitar poeticamente*”, acrescentamos essas palavras de Heidegger: “habitar não é morar, não é ocupar um domicílio” mas poderíamos pensar, a partir do habitar, isso que se costuma chamar a *existência humana*. O habitar, como foi dito no capítulo que tratava da questão do espaço em Heidegger traz consigo o habitual, “*desprovido de pré-ocupações*”, como diz Helio Oiticica, numa atitude de “*VIGÍLIA*”, de “*indiferença atenta*”. De tudo o que foi até agora colocado, podemos entender que a proximidade é o mais fundamental dos conceitos espaciais no pensamento de Heidegger e não pode ser compreendida como independente da essencial e originária vinculação entre construir, habitar, permanecer, vigiar, o espaço.

Como já foi apontado anteriormente nesse capítulo, o elo inseparável entre o pensamento de Heidegger e a temática mais ampla que envolve os conceitos de espaço, lugar e pensamento perdurou até seus últimos trabalhos. Dentre estes, estão os *Seminários de Zollikon* e a conferência *A arte e o espaço*, de 1969. Esta última não deixa dúvida quanto à importância que esses temas foram assumindo no conjunto da obra de Heidegger. Esse escrito pode ser considerado uma síntese das preocupações que marcaram os diversos momentos da longa reflexão do filósofo sobre o espaço e registra alguns desdobramentos que esta questão apresentou com o passar do tempo.

Ao longo de uma década, de 1959 a 1969, o problema do espaço suscitou intensos debates nos seminários de Zollikon¹⁰⁶, sendo abordado sob diferentes enfoques, dentre estes, o da *corporalidade*, ou o *estar-no-espaço de um corpo*. Além desse ponto ainda há uma grande importância à questão do vazio – considerado de forma altamente positiva nos ensaios do início da década de 50, em relação ao interior do cântaro, à porta da casa e aos vãos entre os pilares da ponte – voltando a ser

¹⁰⁶ Seminários proferidos por Martin Heidegger no grande auditório de Burghölzli da Clínica Psiquiátrica da Universidade de Zurique de 1959 a 1969.

tratado longamente. Essas questões reaparecem em *A arte e o espaço*, último escrito de Heidegger dedicado ao espaço e a arte. Esse texto se mostra como uma reavaliação, e também uma síntese, de alguns conceitos-chave da questão maior do espaço. Seu ponto de partida é simples: um corpo que ocupa um espaço. Mas o que esta questão tem em vista é encaminhar um esclarecimento inicial de “*o próprio do espaço*”. Isto já é, por si só, significativo, levando-se em conta o fato de estar Heidegger no final do caminho de seu pensamento, ao longo do qual não cessou de refletir sobre o espaço. E ele aponta para um atalho, “*estreito e hesitante*”¹⁰⁷, porém sempre percorrido, que é escutar o dizer da própria palavra: *espaço*. Esta significa *espaçar*, *trazer para o livre*, *abrir-se para o habitar do homem*. *Espaçar* é, antes de tudo, um *dar espaço*: é a *livre doação de lugares* para o habitar do homem, e é também a *instalação da localidade* para esse habitar. Desta forma, o *espaçar*, ou o *dar-espaço*, acontece no duplo movimento de *conceder* e *dispor*. Toda sua discussão sobre arte e espaço se dá a partir da escultura e dos lugares ocupados por ela ou instaurados nela:

Deveríamos aprender a reconhecer que as coisas são em si mesmas lugares e não apenas pertencem a um lugar. Nesse caso, seríamos forçados, ao longo do tempo, a aceitar um fato estranho: o lugar não se encontra em um espaço dado à maneira do espaço da física e da técnica.

Ao contrário, é esse que se desdobra a partir da vigência de lugares numa região. O entrelaçamento de arte e espaço deveria ser pensado como experiência de lugar e região. A arte como escultura: nenhuma apropriação do espaço. A escultura não seria uma discussão com o espaço. A escultura seria a in-corporação de lugares que, acolhendo e guardando uma região, mantém consigo uma liberdade, que concede a cada coisa seu demorar-se e ao homem o habitar em meio às coisas.¹⁰⁸

As coisas são em si mesmas lugares: esta constatação, que já havia sido enfatizada desde a afirmação do “ser lugar” do cântaro ou da ponte sobre o rio, é pensada agora sob o prisma da obra de arte. Por remeterem a si mesmas e a nada fora delas, elas *in-corporam* lugares. Para Heidegger, a escultura instala uma localidade, permanecendo como “*um volume acabado*” e em si mesmo. Este ser “*um volume acabado*” da forma esculpida, por outro lado, não a joga em contraposição com o espaço, e não entra em conflito com ele, embora sua superfície única se recorte “contra” a ambiência que ao redor dela se instala.

¹⁰⁷ Palavras que carregam estreita semelhança com as características dos *Penetráveis*.

¹⁰⁸ AE/AP. 1987. p. 94-95.

Ainda assim, por sua própria natureza, o volume esculpido se impõe como um corpo no espaço. Em diversos momentos dos textos do filósofo, encontramos grande semelhança com o que experimentamos ou pensamos em relação aos *Penetráveis* de Oiticica e, apesar de Heidegger não estar se referindo a nenhuma obra de arte em especial, e, de estar tratando da escultura como esse *volume acabado*, que *incorpora lugares*, questionamos: se fizéssemos uma pequena alteração na sua fala, substituindo a palavra escultura pela palavra *Penetrável*, estaríamos modificando o sentido de seu pensamento? Caso o fizéssemos teríamos então, a seguinte frase: “O *Penetrável* seria a in-corporação de lugares que, acolhendo e guardando uma região, mantém consigo uma liberdade, que concede a cada coisa seu demorar-se e ao homem o habitar em meio às coisas”.

Voltamos ainda uma vez à questão do vazio com a seguinte pergunta de Heidegger: “*E o que seria do vazio do espaço?*”. Mais uma vez, o vazio se faz presente como um fator essencial na questão do espaço, dissociando-se, por completo, de qualquer conotação com “falta” ou “deficiência” nas palavras de Heidegger: “Certamente, no entanto, o vazio é parente do que o lugar tem de próprio e por isso não é uma falta, mas um transparecer”. Nos *Penetráveis* de Oiticica, o vazio fundamenta o caráter de *transparecer*. Não nos parece ser acaso ou coincidência o fato de Oiticica utilizar como limites ou paredes desses vazios, materiais transparentes. Isso se dá a partir de 1969, com o Plano Éden, estendendo-se ao ano de 1970, no projeto *Rodhislandia-contact*, em alguns *Subterranean Tropicália Projects* e no *Penetrável Rijnviera*. Esses lugares são vazios que deixam transparecer seu caráter livre, aberto.

Neste momento, vale retornar a um dos seminários de Zollikon, em 1964, quando Heidegger esclarece a diferença entre o *livre* – ou *aberto* – e o *vazio*. “O vazio é o *livre não ocupado*”, diz ele; o livre, ou aberto, é o fundamento do vazio. Não pode haver vazio sem que *antes* se dê o livre. A afirmação de que “o *espaço pode continuar livre mesmo se for ocupado*” distingue o espaço, em si mesmo, do vazio, remetendo-o ao próprio aberto.

Voltando nosso olhar para os *Penetráveis*, e fazendo uso das palavras utilizadas por Heidegger, podemos dizer que, assim como o cântaro, eles permitem uma vaza,

uma doação através de seu vazio; do mesmo modo, eles encontram no vazio “contra” o qual se recortam o receptáculo para sua instalação de lugares. Em seu jogar com o vazio, eles perfazem seu ser como obra de arte, como coisa e, como tal, proporcionam a criação do espaço. Se os *Penetráveis* não tivessem seu *espaço* vazio, penetrável, não seriam *Penetráveis*, ou, não seriam um *lugar*. Reciprocamente, seu *espaço* vazio só pode acolher graças às paredes e ao piso, que proporcionam um *lugar* para este vazio. Não devemos perder de vista que tratamos aqui, de um enigma que se esconde no que há de mais simples e tangível: no interior de um cântaro, na soleira da porta, nos lugares do mundo ou nos *Penetráveis* de Oiticica. E se diante de tal enigma não existe desvio possível, resta penetrá-lo e trilhá-lo com a serenidade que guiou as palavras do filósofo.

Sobre tudo o que aqui foi colocado, certamente muito deixou de ser dito também por Oiticica ou por Heidegger. Em todas as etapas precedentes desse texto mostramos o caráter inovador que ambos implantaram no século passado, cada um em sua atividade específica. De um lado temos o filósofo Martin Heidegger, que tratou a questão do espaço de forma inovadora, durante mais de 40 anos de sua vida - de 1927 a 1969 - dado que nos fornece elementos suficientes para entendermos a importância que o pensamento desse filósofo desempenhou durante o século XX e de outro lado, temos o artista Helio Oiticica, fervoroso leitor de filosofia e arte e interessado nas questões inerentes ao espaço, produtor de uma obra essencialmente espacial no período de 1959 a 1980. Diante disso, não poderíamos supor que Oiticica ignorasse a obra e o pensamento de Heidegger, especialmente se mantemos em foco questões de tiveram tanta importância para a construção de seu trabalho. Entendemos que a filosofia e a arte são atividades humanas extremamente aproximadas e que em ambos os casos a matéria a ser tratada é a vida ou os fenômenos oriundos dela.

Tomando as palavras de Heidegger: “*E agora, que se desejaria pela primeira vez realmente começar, é preciso partir!*” (apud ARENDT, 1987), chegamos aqui no ponto final dessa dissertação, onde acreditamos termos apontado de diversas formas o pensamento de Martin Heidegger de abordar a questão do espaço e com isso, estabelecer os nexos entre seu pensamento e a produção de Helio Oiticica.

Podemos afirmar que com os *Penetráveis* de Oiticica, encontramos “o” espaço ao qual Heidegger se refere em seus inúmeros textos e podemos supor que o artista desejava, nas suas construções, possibilitar esse viver poético do qual Heidegger trata, e, possibilitar ao homem um encontro com sua condição humana. Não temos dúvida de que a obra de Oiticica nos leva por um caminho labiríntico, nos proporcionando perder-nos, abandonar-nos, proposições estas colocadas de forma brilhante em diversos momentos e textos, sobretudo nos escritos para o projeto do *Penetrável* PN18 – Shelter Shield (Homenagem a Guy Brett) - e ainda, seus *Penetráveis*, através de suas passagens, nos proporcionam o encontro com questões essencialmente humanas e nos aproximam da visão heideggeriana de espaço e de arte.

É importante dizer que arte e pensamento, e ainda, Oiticica e Heidegger, encontram-se somente e enquanto permanecerem na diferença de seus modos de ser. Respeitando essa diferença, buscamos, no decorrer dessa dissertação, levantar questões pertinentes, dentro da obra desses dois homens, que proporcionassem esse encontro. O convite a caminhar, proposto por Helio Oiticica em seus *Penetráveis*, encontra ressonância evidente no pensamento de Martin Heidegger e vice-versa. Portanto, após termos adentrado em seus labirintos e trilhado por caminhos tortuosos, criados pela obra de Oiticica e pelo pensamento de Heidegger, concluimos utilizando as palavras deste grande artista brasileiro, que proporcionou, com sua obra e sua palavra eloqüente e fecunda, um encontro com a essência humana:

Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. Não a negação negativa, mas a extirpação dos restos inautênticos das vivências do mundo, corriqueiras. Só assim seria lícita a exclamação diante da não-objetividade da arte: “Que sensação de fim de mundo ou de nada!”. O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo.¹⁰⁹

¹⁰⁹ OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1986.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea – Uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira- Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. Lisboa: Reseditora.

ESCOUBAS, Eliane. *Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas*. In: _____ Sentidos e arte contemporânea. Org.: Fernando Pessoa e Kátia Canton. Vila Velha- ES, 2007.

FARIAS, Aguinaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo. Publifolha. 2002.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. In: _____ *Caminhos de Floresta*. Trad. Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.

_____. *Ser e Tempo I*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis. Vozes, 1988.

_____. *Seminários de Zollikon*. Trad.: Gabriela Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. São Paulo: EDUC; Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. *Ensaio e Conferências*. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. *A Arte e o espaço*. In: *Arte e Palavra: Espaço poético*. Fórum de Ciência e

Cultura UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ/FCC/s.n./1987.

HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário Aurélio*. 2 edição. Ed. Nova fronteira. RJ 1986.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo. Editora Ática, 1996.

NOVAES, Adalto et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Seleção de textos: Luciano Figueredo, Lygia Pape, Waly Salomão. RJ: Rocco, 1986.

_____. *Catalogue Raisonné*. Acervo Projeto Hélio Oiticica.

PESSOA, Fernando Mendes. *O assunto e o caminho do pensamento de Heidegger*. Vitória: EDUFES, 2003.

PONTY, M. Merleau. *O olho e o espírito*, seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*, Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Cosac&naify.SP.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo. Martins Fontes.

_____. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1990.

SALZSTEIN, Sônia (Org.). T.J. CLARK. *Modernismos : ensaios sobre política, história e teoria da arte*: Trad.: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002

_____ et al *Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta*: Paul Wood [et all]. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

TESES

ARAÚJO, Ricardo C. *Martin Heidegger e a experiência do pensamento como meditação*. Rio de Janeiro: UFRJ: 2004. 146p. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação do centro de filosofia e ciências humanas – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

PINTO, Aguinaldo Conrado. *Espaço, cor e habitação: O jogo como estrutura e lugar de encontro na obra de Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: PUC-RIO: 2005. 75p. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós graduação em filosofia – Puc-Rio: Rio de Janeiro, 2005.

PÁDUA, Ligia Teresa Saramago. *A Topologia do ser: Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: PUC-RIO: 2005. 299p. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação em filosofia – Puc-Rio: Rio de Janeiro, 2005.

PESSOA, Patrick. *Literatura e hermenêutica : por uma fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado UFRJ, 2004.

CATÁLOGOS

HELIO OITICICA: Cor, imagem, poética. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.

HELIO OITICICA: Obra e Estratégia. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002: Catálogo exposição. Curadoria: Luciano Figueiredo.

HÉLIO OITICICA. Catálogo de exposição retrospectiva. Rio de Janeiro. Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

CARNEIRO Lucia e PRADILLA Ileana. Eduardo Sued - *Palavra do Artista*, Lacerda Editores, Centro de Arte Helio Oiticica. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. [?]

SALOMÃO, Wally - Helio Oiticica- *Qual é o parangolé? E outros escritos*. Rocco. RJ. 2003.

SITES

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/default.shtm>.

FOTOGRAFIAS

OITICICA, Helio. *“Helio Oitica, The body of color”*. Tate Modern Gallerie. Londres, 2007. Disponível em : <
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/default.shtm>>. Acesso no decorrer do ano de 2008.

OITICICA, Helio. *Catalogue Raisonné*. Centro de Arte Helio Oitica. Rio de Janeiro. 1CD room.

OITICICA, Helio. *Helio Oitica: Penetráveis*. Centro Municipal de Arte Helio Oitica. Rio de Janeiro. 2008.

OITICICA, Helio. *Hélio Oitica: A pintura depois do quadro*. Projeto Helio Oitica. Rio de Janeiro. Roesler Edições de arte, 2008. 300p.

RAUSCHENBERG, Robert. *Robert Rauschenberg: Combines*. Disponível em <
<http://www.metmuseum.org/special/Rauschenberg/images.asp>>. Acesso em 23 de novembro de 2008.

RAUSCHENBERG, Robert. *Robert Rauschenberg: Combines*. 2006. Disponível em <
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>>. Acesso em 24 de novembro de 2008.

RAUSCHENBERG, Robert. *Solstice*. 1968. Disponível em: <
<http://www.medienkunstnetz.de/works/solstice/images/2/>>. Acesso em 20 de novembro de 2008.

RAUSCHENBERG, Robert. *A Quake in Paradise*. 1994. Disponível em: <<http://www.artfortheworld.net/immagini/foto/rau.JPG>>. Acesso em 24 de novembro de 2008.

SOTO, Jesus Rafael. Disponível em: <www.pr.gov.br/mon/exposicoes/soto_fotos.htm>. Acesso em 15 de novembro de 2008.