

O projeto plástico de Oiticica e sua dinâmica perceptiva

Wellington Cesário
Universidade Federal de Sergipe | UFS

Este texto trata da poética do artista Hélio Oiticica e mais especificamente sobre a dinâmica perceptiva de suas proposições vivenciais, cujos ritos instigam o estado criador do indivíduo. Seu projeto plástico nos revela sua intenção de influir na vontade do espectador e despertá-lo para a descoberta de uma realidade outra, de indiferença entre arte e vida.

Palavras-chave: Oiticica; Ritos; Dinâmica Perceptiva; Arte Contemporânea.

This text deals with the poetics of artist Hélio Oiticica and more specifically with the conception of perception of his existential propositions, whose rites instigate individual creation. His project reveals its intention to influence the will of the viewer and awaken him to the discovery of another reality, of indifference between art and life.

Keywords: Oiticica; Rites; Perception; Contemporary Art.

Que força move a dança? Que ânimo move o rito? A proposição de Hélio Oiticica se instaura e uma nova dinâmica perceptiva desperta. Sim, ver o mundo com outros olhos, esta é uma ideia fundamental da poética do artista. É com a proposição *Parangolé* que isso se confirma e de modo sublime. O artista põe sua arte em ação, cujo princípio ativo devemos investigar. A diretriz que assume então sua produção plástica até o fim é de experimentalismo acirrado, por vezes intransigente, mas que destino poderia aguardar seu projeto, que limites ele sustenta?

A obra de Hélio Oiticica teve seu início no âmbito da tradição construtiva, primeiramente no Grupo Frente e depois com o Neoconcretismo. Desse primeiro momento, destacamos as influências de Malevitch e Mondrian e posteriormente de Marcel Duchamp e Nietzsche. Este envolvimento do artista com questões plásticas rígidas, com a ordenação geométrica do plano e em sua sequência do espaço mais amplo, com o ambiente, fundamentam sua obra. A construção de seu projeto é bastante firme e de base concreta, mas denota-se também que a atmosfera para a radicalização de sua poética já está se constituindo em sua origem. Não há como deixar de frisar também o modo rápido como Oiticica impetra seus lances no desenvolvimento de seu fazer, de seu procedimento plástico. Sua inventividade nos surpreende, no entanto, a lógica de seu desenvolvimento, vista posteriormente, faz todo sentido.

A produção primeira do artista, realizada no Grupo Frente entre 1954 e 1956, explora a linguagem geométrica a partir de uma estrutura planar, mas ele usa a cor de modo livre, numa alternância entre tons escuros e claros. Esses primeiros trabalhos parecem mais exercícios de composição, mas Oiticica sabe tirar proveito dos efeitos de contraste e de saturação da cor. Ele usa muito marrom, vermelho escuro e cores terciárias expondo um modo singular de agenciar a linguagem construtiva.

Outra produção bastante esquemática, desta primeira fase de Oiticica, são os trabalhos realizados nos anos de 1957 e 1958, de forte influência da plástica de Malevitch e de Mondrian. Eles foram intitulados como *Metaesquemas*, mas posteriormente numa revisão de seus trabalhos, no ano de 1972, são quase em seu conjunto rechaçados. Isso mostra a preocupação do artista em conceituar, ajustar e justificar historicamente sua produção artística. E sobre os ensaios que o artista produziu podemos ainda dizer que não se qualificam como simples testemunho ou mesmo apenas como um momento posterior de reflexão, eles são parte constituinte de sua práxis, fundamentais para se compreender o desenvolvimento de sua pesquisa plástica. De todo modo, é importante verificar se há algo nessa fase inicial de sua carreira que aponte para seu desenvolvimento posterior.

É frase de Oiticica: "Não há porque levar a sério minha produção pré-59."¹ A precisão matemática dessa produção, a planificação do espaço e seu conteúdo programático talvez nos faça compreender a razão dessa forte autocrítica. De todo modo, devemos

¹ OITICICA, H. apud RODRIGUES, R. *Hélio Oiticica: vanguardas e niilismo*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH – UNICAMP. 1992. p. 24.

sim considerar essa produção, embora se constate que parte dela seja mais ortodoxa. Em séries de composições, caracteristicamente dinâmicas, as formas parecem flutuar num espaço, aparentemente, infinito. Não vemos também nesses trabalhos o uso dos contrastes de cor próprios da fase anterior, pois o que temos então são jogos rítmicos, por vezes monocromáticos, sobre um fundo vago e indeterminado. Constata-se que o uso da cor não é tão importante, mas sim o teor programático da série. Deste programa, Oiticica, no ano de 1968, havia destacado o trabalho *Seco 27* como prenúncio de *Bilaterais, Núcleos e Penetráveis*.

O pesquisador Favaretto² nos fala de uma plástica musical dos *Metaesquemas*. Pode-se perceber isso numa de suas variantes compositivas, pois apresentam maior interação entre fundo e figura, já que a luz branca do fundo inunda o espaço. Suas fendas surgem trêmulas, num ritmo quase frenético, no qual as cores perdem peso e ganham o espaço. A reavaliação posterior de Oiticica em relação a esses trabalhos é interessante, pois ele o faz num momento em que sua obra já havia atingido a maturidade e assim ele redimensiona o sentido dessa produção. O radical "meta" faz referência à noção de transcendência e fica difícil não efetivar a ligação dos *Metaesquemas* com sua produção subsequente, as *Invenções*.

Monocromáticos é outro nome para *Invenções*. Criados no ano da I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta em 1959, estes trabalhos afirmam a noção de cor metafísica e revelam o encaminhamento plástico de Oiticica em relação às lições de Malevitch e Mondrian.

Invenções são telas monocromáticas pintadas de modo uniforme e sem texturas. A intenção do artista é fazer com que o espectador não fixe o olhar na superfície material da tela e assim perceba o sentido metafísico de sua concepção. Em sua fatura ele dá preferência a cores abertas como vermelho, laranja, branco e amarelo; nada, portanto, de cores opacas. As pinceladas podem também ter direções variadas, ou seja, tudo concorre para que a cor vibre, se desprenda de seu suporte e seja percebida qualitativamente e não de modo referencial ou simbólico. Não há enfim conteúdo semântico que determine a análise, o sentido se constitui em sua experiência atual, no tempo e intensidade que dure essa relação.

As lições de Malevitch e Mondrian são marcantes na poética de Oiticica. A ideia de um mundo sem objetos de Malevitch e de uma pintura sem objetos de Mondrian certamente influenciaram Oiticica. A obra de Malevitch *Quadrado Preto sobre Fundo Branco* e mais tarde o branco sobre branco com apenas uma pequena diferença de tonalidade entre eles são fundamentais na compreensão da proposição *Monocromáticos*. O que conta para Malevitch é a pura expressão da sensibilidade no campo da arte, por isso a negação em pintar imagens da realidade. No uso das cores ele evita as opacas e opta por sua fluidez, pois quer sugerir imaterialidade como fará mais tarde Oiticica em sua busca da cor metafísica como dissemos anteriormente.

² FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia e Letras da USP em 1988. p. 54.

A influência de Mondrian na poética de Oiticica é talvez mais importante no que respeita à ideia de estruturação de sua plástica. A base construtiva do projeto de Oiticica já demarca essa aproximação, mas a política construtiva tem seus limites e no caso de Mondrian seu viés é a razão. Mondrian nos traz a ideia de uma ordem estética se realizar na vida, no mundo, contudo a diretriz é impositiva, o que difere dos encaminhamentos futuros de Oiticica. Sabemos também sobre a busca de Mondrian de constituição de uma arte total, notadamente a partir da divulgação de informações relativas ao seu atelier. Mas Mondrian não é a única via de acesso a essa diretriz de arte integrada à vida. Certamente Nietzsche é mais determinante a partir de algum momento, mas é difícil estabelecer também uma data precisa deste contágio filosófico.

As influências recebidas por Oiticica são inúmeras, todavia destacamos, notadamente a partir das obras *Bólides* e *Parangolés*, além de Nietzsche, Marcel Duchamp. Teríamos então um artista plástico bastante cerebral e um filósofo moderno leitor dos pré-socráticos como instigadores de seu projeto. A base plástica construtiva subvertida permanece até o fim de sua carreira, mas como se processa tudo isso? Que elos identificam essa poética? Que dinâmica direciona sua produção artística?

Cor, corpo, música e dança são elementos fundamentais no ápice dessa poética, contudo o que uniria proposições plásticas diferentes como *Bólides* e *Parangolés*? Ambas implicam a participação do espectador, mas talvez os *Bólides* sejam fundamentalmente duchampianos e os *Parangolés* mais nietzscheanos. Haveria então uma real ruptura na produção do artista? Para Ferreira Gullar, como nos informa Michael Asbury³, o *Parangolé* advém de questões já refletidas em sua fase neoconcretista. Já Gonzalo Aguilar⁴ aponta o *Bólide* como a dobra no desenvolvimento da poética de Oiticica e mais precisamente *Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*. Com os primeiros *Bólides* teríamos a abertura do artista à incorporação do objeto à sua obra e com esta homenagem a Cara de Cavalo a inserção do corpo. Este autor chama atenção também para a proliferação das caixas na arte dos anos 1960⁵ e no caso de Oiticica a caixa daria lugar ao corpo e levaria a mudanças em sua obra. A questão ainda nos parece aberta, pois, como revela em seus textos, Oiticica é plural e afeito a ambivalências e essa obra particularmente nos leva para algo de sagrado e não parece efetivar de fato uma passagem mais determinada para os *Parangolés*.

A força inventiva dos *Parangolés* é surpreendente e sua proposta tem um sentido mais coletivo, é uma proposição vivencial do artista. De um modo geral, o *Parangolé* é apontado como a mais importante e *Tropicália* como a obra síntese de sua carreira. O interesse pelo tema e o viés crítico de *Tropicália* explicam isso e no caso dos *Parangolés* certamente por se tratar de uma acepção mais engajada, seja pela ideia de retorno ao mito, seja pela aproximação do artista aos recantos da favela, enfim por

³ ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula. (Org.) *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 32-33.

⁴ AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016. p. 48-49.

⁵ Idem, p. 55

questões ideológicas. Estes fatores determinantes de seu registro histórico, porém não são talvez fundamentais para a constituição global da poética de Hélio Oiticica.

No caso dos *Bólides* a influência de Duchamp é categórica, pois envolve a questão do objeto e sua referência ao *Ready-made*. Oiticica usa ainda a expressão "objeto pré-moldado" para suas cubas de vidro onde deposita pigmentos ou outros materiais como terra, pedras, areia e cascalho. Para o artista eles já estão prontos para serem agregados a uma proposição estética. Mas no caso desta concepção é essencial o envolvimento do espectador na produção de sentido na experiência. A cor, seja no *Bólide*, seja no *Parangolé*, é um elemento vital da composição. Oiticica nos mostra nessas proposições híbridas a força de sua pintura, seu poder como colorista e embora passe a usar materiais mais pobres o luxo da cor permanece como premissa de sua poética, como elemento que atíça a percepção e vontade do espectador.

O elo entre *Bólides* e *Parangolés* certamente está na diretriz poética do artista, na dinâmica perceptiva que suas proposições instauram. A diferença formal entre as duas proposições e no modo de participação ganham unidade a partir da concepção mais geral de sua poética, que seria efetivar a "transobjetivação" da realidade. Embora esta ideia advenha de *Trans-objeto*, um segundo nome criado por Oiticica para *Bólides*, ela funciona para todas as proposições posteriores do artista, ela acaba se tornando o elemento essencial de sua poética e naturalmente o fator dinâmico das evoluções performáticas dos *Parangolés*.

Com os *Bólides* operamos a incorporação de objetos a uma nova ordem. O objetivo fundamental é ressemantizar o contato com os objetos do cotidiano, revisar sua identidade conhecida, seu valor instituído, tensionar enfim sua recepção. Os objetos escolhidos pelo artista estão ali dispostos para uma percepção absoluta, primordial. Os *Bólides* são mais táteis e os *Parangolés* mais corporais. No limite podemos também dizer que os *Bólides* são destinados a inspeções mais atentas e talvez por isso mais cerebrais e o *Parangolé*, por seu convite mais rítmico e musical à participação, teria uma dinâmica mais orgânica e intuitiva.

A proposição *Parangolé* de certo modo efetiva o projeto de arte integrada de Oiticica. Em questão o hibridismo da produção plástica do artista. O autor Glenn Most⁶ em seu texto *Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale* nos fala da diferença entre dois postulados básicos em relação ao sistema de arte, um ontológico e outro axiológico. Este autor evita definições precisas a respeito da emergência destes postulados na história da arte, mas nos explica que o que estaria em jogo seria a autonomia do sistema de Belas Artes ou o fim de seus limites, sua superação. Em relação ao postulado ontológico ele nos diz que as categorias tradicionais, ou seja, pintura, escultura, dentre outras, seriam definidas de modo autônomo, mas imutáveis. Mas para o postulado axiológico não teríamos nenhuma oposição entre as formas artísticas, pois estas visariam na verdade a suspensão de seus limites, objetivando sua

⁶ MOST, Glenn W. . Nietzsche, Wagner et La nostalgie de l'oeuvre d'art totale. In : UZEL, Jean-Philippe (Org.) Arts : culture et sociétés. Montreal : COOP-UQUAM, 2004. Paginação irregular.

superação em prol de uma arte total. De certo modo, podemos dizer que o programa de Oiticica estaria determinado por um postulado axiológico, que não estabelece oposição entre as diversas categorias de arte. As formas híbridas criadas pelo artista carregam a ideia de constituição de uma arte cósmica, total, dando a entender que a arte sublime, portanto verdadeira, supera os limites estabelecidos pelo sistema tradicional, já que está acima de suas convenções.

A arte dos *Parangolés* funciona, na verdade, como motivo para o ato poético, como exercício de experimentação da liberdade, de recuperação da expressividade inerente ao próprio ser. Seu uso é puramente lúdico, depende dos movimentos que o espectador-participante instaura no momento da prática. O envolvimento sensorial tanto do espectador-participante, como daquele que assiste é total, pois a dança e a música inebriante despertam cada sujeito, em sua intimidade, para o furor coletivo. O caráter catártico da proposição libera recalques, energias escondidas. Desencadeia-se assim uma fruição estética ativa, que faz o sujeito refletir sobre a possibilidade de viver o mundo de maneira criativa.

Os *Parangolés* não são obras no sentido tradicional do termo. Eles se constituem de estandartes, bandeiras e capas coloridas para serem usadas em evoluções performáticas, ao som de ritmos extáticos como o samba. Afigura-se logo, nesta proposição, a influência marcante de Nietzsche. É mesmo Dionísio quem retorna para instigar o artista a constituir uma nova simbólica, uma nova imagética, a desvelar o *Véu de Maia*⁷, a integrar arte e vida. É então a própria natureza que irá revelar ao homem uma nova realidade, pelo exercício de autoconhecimento que empreende o espectador-participante. Na dança frenética, manifesta a força impetuosa, dissonante, do deus, a instaurar um novo comportamento perceptivo, a conciliar novamente homem e natureza.

A filosofia de Nietzsche marca profundamente a poética do artista a partir de então. Mas o que dizer da força ritualística que as proposições revelam? Podemos também dizer que se precisa de um pouco de coragem para vestir a roupa. As formas e texturas dos materiais são por vezes estranhas. O convite ao rito é também o convite à inspeção. Diversas capas se mostram difíceis de serem vestidas, pois não apresentam uma única opção. Esse primeiro momento da experiência já faz parte do exercício de libertação do eu e uma vez que se aceita o jogo se inicia o rito.

O rito que o artista propõe é de descoberta e transformação para o participante. Entretanto, a obra não é destinada aos peritos em transe, mais aptos a ascensões espirituais e delirantes. Por vezes, o participante não domina a indumentária e nem sempre tem acesso ao êxtase. As proposições de Oiticica não vislumbram uma técnica de consagração espiritual, pois funcionam apenas como uma abertura para a livre experimentação do sujeito e não apresentam um conjunto de regras fixas. Ao contrário, a ideia é instigar o estado criador do indivíduo, a partir de sua vivência, sem determinações técnicas e normativas.

⁷ Expressão muito usada por Nietzsche. *Maia* é uma palavra que no sânscrito significa ilusão.

A ritualística que o programa de Oiticica adquire é então de abertura do corpo para o mundo e a premissa do rito a ser observado é de um novo comportamento homem-mundo. Mesmo assim não se fixa o que se conquista, não se afirma aí qualquer tipo de estabilidade.

A ambiguidade é algo sempre presente no pensamento do artista. Basta pensar no conceito de nova objetividade que implica justamente em mudança comportamental, em nova percepção da realidade. Em sua plástica o caminho para o objeto passa pelo hibridismo de suas proposições, pela transformação da pintura e escultura em formas híbridas que se expandem para o ambiente, à vivência do sujeito tendo como fim último sua desalienação.

A peça *Bólido Caixa 18 (Homenagem a Cara de Cavalo)* também nos consagra um aspecto cerimonial, pois literalmente possui um caráter fúnebre. Para Oiticica ele trata de uma questão ética e não estética. Em uma caixa preta guarda a foto do “bandido amigo”, apresenta ainda tecido de juta e um saco com pigmento na cor vermelha. Um mínimo de respeito pede a peça, pois embora os *Bólides* sejam destinados à inspeção, alguma distância a situação determina. O luto traz a cor do sangue em razão das dezenas de tiros para silenciar o amigo e a ação do artista é de revolta. A esse respeito Oiticica nos diz:

Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social.⁸

Os *Parangolés* consagram o hibridismo das proposições artísticas de Oiticica e ao adicionar música e dança a essa ordem estrutural ensaiam um novo rito no sentido de sua principal diretriz poética, a experimentação da liberdade de viver o mundo, interligando arte e vida. Uma frase bastante explicativa do que seja de fato essa indiferenciação da arte para com a vida é dita por Nietzsche em seu livro *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, quando se refere a Anaximandro. Ele diz: “Vivia como escrevia, falava de maneira tão solene como se vestia, levantava a mão e pousava o pé como se esta vida fosse uma tragédia...”⁹. Não há como não reconhecer aqui a inter-relação completa entre vida e pensamento.

Esse estímulo Nietzscheano chega a Oiticica. Talvez não tenha até lido essas palavras, mas se sabe que teve contato com o livro de Deleuze sobre o filósofo. O caminho que se segue é então “obra-mundo”, o perambular pelas ruas e vivenciar o “Mundo-Abrigo”. Podemos dizer também que o programa prossegue e de modo libertário. O artista nos diz:

⁸ OITICICA apud FAVARETTO, Op. Cit. p. 138

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Rio de Janeiro: Elfos Ed, 1995. p. 36.

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que sintetizo na ideia de 'Delírio Ambulatório'. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade a minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro mítico com as ruas do Rio, um encontro mítico já desmitificado.¹⁰

O destaque que se deu historicamente a *Parangolé* talvez tenha forçado interpretações mais favoráveis ao encontro do artista com o popular, com a Mangueira, com a favela e até com o ritmo do samba. Contudo, na década de 1970 o rock dos Rollings Stones e a guitarra de Hendrix ocupam lugar em sua poética. Talvez o rito assuma outra dinâmica, mas ainda assim dionisíca, com vistas ao maravilhoso, o sublime.

As obras de Oiticica feitas em Nova York, entre 1970 e 1978, foram designadas por ele "Newyorkaises" O artista revitaliza seu programa ambiental em proposições por vezes muito reducionistas. Ele chega a transformar o lugar onde mora e lá constrói uma série de ninhos, agora espaço para experiências integradas ao cotidiano, à vida simples, estabelecendo modos de ritualização até da preguiça como motivo de criatividade. A arte então celebra a vida e aposta num estado de plenitude. Talvez não aja mesmo arte sem rito, mesmo numa acepção de arte de imersão total como a de Oiticica. Contudo, no limite deste projeto plástico caberia enfim a "transobjetivação" mágica da realidade.

Em últimas palavras, podemos dizer que a proposta plástica de Hélio Oiticica é singular na história da arte. As diversas influências que recebe, como de Malevitch, Mondrian, Duchamp e Nietzsche, são produtivamente assimiladas na constituição de novas ordens estruturais. O desenvolvimento de sua arte adquire um sentido mais determinado a partir de suas proposições híbridas voltadas para a percepção de outra realidade, de vida autêntica, de experimentação enfim da liberdade. Cabe então ao sujeito ver o mundo sem qualquer lente.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- BRAGA, Paula (Org.) *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____, *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- CESÁRIO, W. *Investigando os limites da arte: as propostas de Hélio Oiticica*, Lygia Clark e Waltércio Caldas. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2005.

¹⁰ OITICICA apud BRAGA Op. Cit. p.255.

FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia e Letras da USP em 1988.

GRUPO Frente. Catálogo da exposição retrospectiva realizada na Galeria IBEU. Rio de Janeiro: 18/10/1994.

MATESCO, Viviane Furtado. Hélio Oiticica: a questão da estrutura-cor. *GAVEA*. Rio de Janeiro: PUC, n. 05, abril/1988.

MOST, Glenn W.. Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale. In: UZEL, Jean-Philippe (Org.) *Arts: culture et sociétés*. Montreal: COOP-UQUAM, 2004. Paginação irregular.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos Gregos*. Rio de Janeiro: Elfos Ed., 1995.

----- *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossier de um psicólogo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

----- *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

RAMOS, Nuno. À Espera de um Sol. *Jornal do Brasil*. 28/07/2001. Caderno Idéias. p. 4-7.

RODRIGUES, Renato. *Hélio Oiticica: vanguardas e niilismo*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH – UNICAMP. 1992.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: relume-Dumará: Prefeitura, 1996.