ENTRE ESCALAS: SOBRE AS RELAÇÕES ESPACIAIS NA OBRA DE OITICICA

Andrei Mikhail Zaiatz Crestani¹

A produção artística brasileira entre 1950 e 1970 passou por uma revisão da sua relação com o museu e o público. Neste cenário, Hélio Oiticica se destacou ao buscar nova poética em sua arte, descolando-a da bidimensionalidade das “paredes” do cubo branco, tornando-a arena da expressão pública. Este artigo parte do pressuposto de que as obras de Oiticica variam de escala de interação com o usuário e modo de representação, mas se encontram em uma mesma “condição”: mais autônomas em relação ao ambiente que se insere, e heterônomas em relação ao espectador. São reunidas abordagens de Walter Benjamin e Clifford Geertz, que analisam os movimentos artísticos na perspectiva etnográfica e antropológica, para então refletir Penetráveis, Parangolés, Bólides e Núcleos com a proposta de compreender como suas obras constroem relações espaciais com o participante em diferentes escalas, bem como o modo destas relações se ampliarem à interação poética entre as obras.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; espacialidades; estética etnográfica; apropriações espaciais

INTRODUÇÃO

Hélio Oiticica se destaca no cenário artístico brasileiro por sua produção de vanguarda entre o final da década de 50 até 70, exercendo enorme influência na reformulação do pensamento acerca do alcance da arte. Sua produção desloca a arte de um campo de representação estática para a possibilidade de observá-la como um campo relacional, em que o espectador passa assumir um movimento contínuo de experiências que proporcionam uma possibilidade de (re) criação participativa da obra.

1 PUCPR, Curitiba, PR, Brasil. Contacto: mikhail.arq@hotmail.com. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (IAU - USP, São Carlos). Arquiteto e urbanista, mestre em Gestão Urbana, professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da PUCPR.

Sendo a obra de H.O uma obra viva, que pulsa, não é possível analisá-la apenas do ponto de vista estético ou de sua representatividade plástica, sua produção exige mais: entender a dimensão do que a obra provoca em seu receptor. Neste sentido, conceitos etnográficos são utilizados para introduzir a compreensão de onde e como suas obras se encontram e completam em um contexto social relacional.

O produto tradicional da pesquisa etnográfica sempre foi a escrita do pesquisador, resultado de sua convivência e observação durante determinado tempo com um grupo social (Velloso 2007: 1-2).

Velloso (2007) afirma que a estética utilizada para construir imagens, a qual denomina estética etnográfica, passa a ser usada para atender à interpretação de um mundo que se debate entre a tendência à globalização e a resistências locais e precisa reencontrar a essência do humano incorporada em diferentes crenças e modos de vida.

Geertz (1997) confirma a importância do que Velloso chama de estética etnográfica, ao dizer:

o que isso implica, entre outras coisas, é que, em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intraestética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intraestética. O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste de Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa. (Geertz 1997: 146)

A obra de Oiticica perpassa por intensidades distintas de significação: entre a fruição (o artista), o receptor (o “expectador”) e o movimento contínuo, processo este que pode se entender a partir de um olhar antropológico, o qual potencializa a interpretação do resultado gerado entre a obra de arte de H.O. e quem a vivência.

No Brasil pode-se identificar a partir de 1930 um momento onde a manifestação da arte passa por uma metamorfose que vai despiando-se da roupagem artística burguesa e vestindo a linguagem de uma cultura popular específica. Isto ocorre em um movimento histórico que é marcado por obras que antecedem as obras de H.O.: tanto por obras de literatura e cinema, como em obras de arte como pintura, escultura e até mesmo a arquitetura.

Jameson (1993) fundamentando-se nas ideias de Marx e Walter Benjamin aborda a articulação entre o modo de produção e o modo de percepção, refletindo sobre como o crescimento industrial iniciado em 1930 transformou a sociedade brasileira tanto no campo econômico quanto no desenvolvimento da cultura.

Foster (2006), na obra *O artista como etnógrafo*, afirma:

Una de las intervenciones más importante en la relación entre la autoridad artística y la política cultural es “El autor como produtor” de Walter Benjamin, representado por la primera vez como conferencista en abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del fascismo de París. [...] Pues, Benjamin urgía al artista “avanzado” a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la “técnica de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el “aparato” de la cultura burguesa. (Foster 2006: 175)

Benjamin (1980) destacou as possibilidades abertas pela tecnologia e as consequências positivas desta percepção modificada, que diz respeito principalmente ao aspecto da “dessacralização”. Para Gonçalves (2006), “dessacralizar” a arte seria despojá-la do papel ritualístico a que, durante toda tradição, esteve submetida.

Benjamin (1980) brevemente ilustra, entre os gregos antigos, a gênese da obra de arte a partir de um ritual e em seguida vista como objeto de adoração religiosa. Segundo o autor, os antigos sentiam a aura da obra. A destruição da aura a partir da perda de sua função ritualística é vista por Benjamin como um fato no mínimo importante e decisivo no processo histórico da arte (Gonçalves 2006: 3).

A experiência de Oiticica na favela da Mangueira a partir de 1964 altera o seu percurso na redescoberta de sua própria arte, encaminhando-a naturalmente em direção a este processo previsto como necessário por Benjamin: “toda a minha evolução artística caminha para o que chamo de uma expressão mítica essencial na arte. Há como que um cansaço [meu] do que é excessivamente intelectual e a busca do que é expressivo na arte” (Oiticica²).

Ao conviver em um espaço não projetado, espontâneo e com uma estética própria, H.O. incorpora esta experiência em suas obras compondo uma estética livre que refletirá o aspecto fragmentado, labiríntico e rizomático deste ambiente da favela (Jacques 2007).

Esta vivência na comunidade da Mangueira se impregna na obra do artista: o sentido de coletividade da comunidade e a ginga do samba; a organização da arquitetura deste espaço – orgânica, metabólica³; o modo como esta se concebe a partir do reaproveitamento e livre uso de lixo como elemento estruturante dos abrigos. Todas estas questões passam a permear seu trabalho e traduzir uma nova posição ética – Kantiana – baseada na liberdade como elemento motriz de sua criação, o que rebaterá no modo como Oiticica irá se apropriar do espaço para sua proposta: mais especificamente de um espaço coletivo, público, urbano.

A adoção deste espaço naturalmente criado por seus usuários em práticas cotidianas – e não previamente determinado – como o lugar⁴ gerador de suas obras, revela a dimensão etnográfica da obra de Oiticica na medida em que esta ambiência, além de conter qualidades socioespaciais e artísticas inerentes, torna-se conteúdo abordado nas produções do autor e um meio de estudo da comunidade que ali se insere.

Ao visualizar a cidade como “fonte antropológica” de sua produção (Marquez 2009), Oiticica demonstra a intenção de um trabalho relacional já que, como ambiente coletivamente construído, é próprio da cidade acolher e fomentar discursos e formas plurais de representações do seu conteúdo. Quando promove o gesto corpóreo do participante (e não mais o observador contemplativo) na/sobre a sua obra, H.O. tece experiências de diversas escalas e “conteúdos espaciais”.

2 Oiticica, Hélio. Um Pintor No Samba. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/batepro2inicio.html>

3 Em um sentido de mutante, variável.

4 Vale mencionar que Oiticica era adepto às noções de *lugar* dadas por Merleau Ponty – que inclui o entendimento do espaço como algo que se efetiva a partir de práticas cotidianas, e não como um recorte territorial dado – o que estará fortemente evidenciado nas produções de H.O.

É entre estas dimensões de escalas presentes na obra de H.O. que a presente reflexão pretende percorrer: entendendo como suas obras constroem relações espaciais com o participante em diferentes escalas – tendo como matriz o ambiente “Mangueira” –, bem como o modo destas se ampliarem em uma interação poética entre si, completando o discurso de totalidade ambiental (Oiticica 1986) construído pelo autor.

Importante frisar que este ensaio expressa a análise de um arquiteto e urbanista sobre o campo artístico, mais especificamente, sobre a obra de Oiticica. Neste sentido, existe uma preocupação específica em discutir questões (talvez) não tão enfocadas em abordagens de debatedores da obra do autor, mas que são sensíveis e presentes tanto na arquitetura como no discurso expresso na arte de Oiticica: o espaço experimentado em diversas escalas e modos de apropriação.

Este interesse em discutir as relações entre escalas espaciais da obra de H.O. emerge no momento em que se percebe em seu discurso esta mesma busca: “trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano” (Oiticica 1986: 67).

Para esta análise se dispõe aqui a construção de três categorias específicas que permitem entender e classificar as diferentes escalas espaciais da obra de Oiticica, assim como sua proposta de interação com o participante em cada uma delas: objetos-objetos, objetos-corpo e corpo-meio

- **Objetos-objetos:** onde o todo experimentado pelo “expectador” – que na obra de Oiticica se torna participador – se dá a partir de uma relação espacial entre partes de suas obras. Nesta categoria o participador tem a oportunidade de processualmente experimentar e interagir com um espaço relacional construído de partes das obras de H.O. que, sincronicamente, se articulam e prenunciam a mensagem total da proposta ambiental;
- **Objetos-corpo:** a noção de espacialidade é tida quando o expectador passa a conter (produzir) o próprio espaço. O corpo alcança a plena liberdade espaço-temporal, moldando o espaço da obra, a qual não se completa sem o gesto corporal;
- **Corpo-meio:** o trajeto, o percurso, constitui parte estruturante da percepção da obra, tendo as conexões espaciais que ela possui. Na medida em que o participador perpassa pela obra passa a completar a sua composição tanto espacial como de conteúdo, no momento em que o participador contempla a obra e é contido por ela.

Ao propor estas relações Oiticica promove espacialidades em distintas escalas e níveis de percepção/interação. Sua obra contém uma subjetividade mutável de acordo com aquele que a vivencia, e é nesta vivência que o “participador” descobre e, ao mesmo tempo, propõe a (re) construção e/ou (re) interpretação dos espaços deixados pelo autor como meio de interação com o seu público.

Apesar de diversas obras em potencial para análise a partir desta categorização, elencam-se Penetráveis, Parangolés, Bóides e Núcleos como as produções que dela participarão, considerando – como será possível notar ao final do ensaio – o valor evidente que Oiticica atribuía a

relação de continuidade espacial entre estas obras, ainda que cada uma contenha qualidades espaciais específicas.

DIFERENTES ESCALAS, UMA MESMA NARRATIVA ESPACIAL

Antes de adentrar na obra de Oiticica vale a construção de uma breve contextualização do momento artístico em que participou o autor, bem como o ambiente no qual sua arte se faz – o morro da Mangueira – o que permitirá compreender sua busca pelo espaço a partir da arte.

Importante lembrar que o fato de Oiticica ter se preocupado em trazer a experiência vivencial do morro para o ambiente artístico valoriza sua produção como objeto etnográfico segundo a abordagem de Foster (2006), a qual considera que no momento em que a arte se desloca para um campo de encontro no território, de contato com o outro, ela passa a ser também campo de transformação socioespacial e político e, logo, *locus* da exploração etnográfica.

Inserido em um contexto moderno H.O. expressa verdadeira crítica em pensar a arte como algo estático e, ao mesmo tempo, acessível apenas dentro do “cubo branco”⁵, se lançando então a criação de formas de pensar a arte como um campo relacional e não apenas como algo contemplado por um espectador ou consumido por este:

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa Vivência. (Oiticica 2006: 148)

A partir de então, H.O. buscará estabelecer um campo de interação com o público quebrando o paradigma da distância entre este e o artista, inserindo a própria como articuladora da construção de uma arte como espaço de representação coletiva: “A obra de Hélio Oiticica, bem como da geração dos diversos artistas concretistas e neoconcretistas, tais como Lygia Clark, Lygia Pape e Ivan Serpa, colocava em questão os códigos artísticos e institucionais tradicionais” (Couto 2012: s.p).

Neste sentido, a produção de H.O. será neoconcretista tendo forte relação com a obra de Lygia Clark, especialmente na complementariedade entre o modo como pensam a percepção da arte a partir de uma interação com o corpo: Oiticica se aproximará mais de uma abordagem de “extroversão”, enquanto Clark estará mais próxima de uma produção de “introversão” corpórea em relação a arte (Sperling 2006).

Favaretto (2000) auxilia no entendimento sobre o modo como o neoconcretismo – e, logo, a obra de Oiticica – visualiza o espaço como fundante do sentido da obra:

[...] o neoconcretismo enfatiza “a experiência direta da percepção”, através do que “a obra entrega a significação de seus ritmos e de suas cores” [...] A arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço expressivo: pela renovação da linguagem construtiva, revitalizando propostas suprematistas, neoplásticas e construtivis-

5 O’Doherty (2007) em sua obra “No interior do cubo branco” retoma esta crítica institucionalista acerca do modo como a galeria moderna abriga a arte a ponto de se tornar a própria arte, e negar o espaço como algo constituinte do processo de percepção e interpretação da obra em si. O leitor é convidado a refletir sobre a necessidade de se questionar, em certa medida, os constructos tradicionais da arte para entendê-la no mundo no qual ela se insere.

tas; propondo um novo objeto para a pintura; libertando-a da tela e realizando-a no espaço real. (Favaretto 2000: 40)

A libertação do espaço bidimensional se apresenta como um dos maiores motes deste movimento, e Oiticica irá defender isto de tal modo que o espaço se tornará o “suporte” de sua arte e não apenas um meio de contemplação de algo acabado como o que ocorria no exercício da “arte moderna”, onde a exploração da plasticidade da obra era contida, disciplinada, e valorizava a composição plástica em si ao invés da experiência espacial (Pedrosa 2006). Como bem traduz Oiticica: “O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova fundação do objeto, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma arte ambiental” (Oiticica 1986: 112).

A evidência de que Oiticica sempre busca uma questão do espaço (Salomão 2003) está vinculada ao fato dele não se preocupar tanto com a observação dos elementos em si, mas muito mais da relação entre eles, onde o espaço vazio ganha visibilidade e conteúdo. Como mesmo decalca Favaretto (2000), à Oiticica interessa muito mais a “abertura para outras possibilidades construtivas advindas do novo sentido dado ao espaço” (Favaretto 2000: 33).

Neste “espaço inacabado” reside a diferença e qualidade única das suas propostas já que é nele que se legitima a pluralidade de representação do público, onde conteúdos coletivos se constroem em uma continuidade processual deixando aberto tanto as relações espaciais com o participante, como o tempo de interação entre obra e o meio no qual ela se insere.

OBJETOS – OBJETOS

Esta categoria se visualiza nos “Penetráveis” de Oiticica. O “penetrável” é proposto por H.O. como instalações que transformam o espaço plástico (antes utilizando a tela como meio de expressão) em um meio vivencial, desintegrando a pintura neste ambiente. Sua construção se compõe a partir da reunião de outros objetos da obra do autor, sendo Tropicália um dos penetráveis mais conhecidos.

Os objetos que constroem as diferentes espacialidades da obra são – nesta e em outras produções – de múltiplas possibilidades e escalas de apropriação, como mesmo sustenta o próprio artista: “objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam a visão⁶, mas abrangem toda a escala sensorial” (Oiticica 2006: 147).

Tanto em penetráveis como em outras produções Oiticica utiliza-se de objetos elaborados por membros que participam da comunidade da Mangueira, reconhecendo estes mesmos objetos não somente como artefatos esteticamente dispostos para a composição de uma obra, mas muito mais como bens culturais produzidos no morro o que, além de evidenciar o caráter etnográfico de sua obra, cria uma interface relacional entre “personagens” do universo popular e do “erudito” (Velloso 2008).

6 Se nota a crítica institucionalista presente na fala de Oiticica, bem como aos postulados tradicionais da arte sobre o modo de propor as obras para serem contempladas visualmente.

Nos penetráveis a ideia central é o espaço vivenciado no tempo (Marquez 2009), onde o participante pouco a pouco descobre partes da obra a partir da experiência sensorial, revelando o caráter vivencial desta estrutura como mesmo expõe H.O.: “o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (Oiticica 1986: 11).

A relação espaço-temporal é estruturante nos penetráveis, na medida em que sem a permanência do indivíduo neste espaço ele deixa de ser obra, esvazia-se de sentido já que este reside justamente na experimentação da obra pelos mecanismos sensoriais. Cada parte que compõe o penetrável apresenta trechos da intenção da totalidade ambiental de Oiticica.

O gesto e a ação do participante sobre a obra revela a estrutura espacial na qual está contido neste trabalho. Nos penetráveis “o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas [...], numa comunicação direta pelo gesto e pela ação” (Oiticica 1986: 11).

A escala desta obra permite com que o participante, ao mesmo tempo, manuseie seus objetos, ou seja, detenha o domínio espacial por meio do gesto e seja envolvido por um ambiente em escala arquitetônica, como se a obra o abrigasse longe das convenções cotidianas como mesmo relatava Oiticica⁷ (1986).

Quando movem painéis, pisam em cores, manuseiam objetos e paralelamente se envolvem por este espaço, os participantes também se transformam já que, em uma escala que tangencia a arquitetônica, passam por um processo de interação e troca coletiva:

“Campo de tensões, o espaço é ‘organificado’. Neste, as relações plásticas são transformadas em vivências: [...] confluindo tudo para a efetivação de um espaço destinado a experiências em que também os participantes se transformam. (Favaretto 2000: p.67)

Os Penetráveis remontam muito da vivência de Oiticica na comunidade da Mangueira. Abrigos, objetos reciclados, movimento, gestualidade compõem este espaço que se serve de um cotidiano ordinário para transformá-lo em obra coletiva a partir de uma sintaxe espacial que estrutura um discurso completo rumo ao “Ambiental” (Lagnado 2003).

OBJETOS – CORPO

Aqui se elegem duas linhas de produções do autor que, em diferentes níveis, tem a ação corpórea sobre a obra para constituí-la como tal. Diferentemente da relação “objetos-objetos”, nesta o espaço se compõe não por uma experiência da justaposição de objetos, mas sim a partir do momento em que o participante lhe dá forma e conteúdo.

Em Parangolé⁸ o participante é o próprio espaço, ele gera o espaço quando o incorpora. Oiticica chega a um nível de despojamento tamanho sobre a necessidade da obra “ser em si” –

7 Lagnado (2003) argumenta que já nos penetráveis Oiticica vislumbrava a saída do museu e da instituição como todo para abrir espaço para a obra completar o seu sentido público.

8 Tanto para esta obra como para as outras citadas sugere-se a busca online de suas imagens para melhor entendimento da discussão. Na elaboração do artigo não foram encontradas fontes originais de imagens que pudessem ser utilizadas para publicação no periódico.

como era na perspectiva mais institucionalista – que permite ao participante decidir que forma, estrutura e expansão terá a sua obra, já que o corpo do participante é o único meio de representação do sentido do Parangolé: “a obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise” (Oiticica 1986: p.70).

O sentido estrito da palavra “Parangolé” nasce também como gíria de morro, variando de significados, sendo utilizada em uma expressão: “Qual é o parangolé? [...] e significava, dentre outros sentidos mais secretos: “O que é que há?”, “O que é que está rolando?” (Salomão 2003: p.37). É como se Oiticica buscasse em sua obra resgatar o que há dentro dos seus participantes, esperando expressões em forma de dança, coreografias, gestualidades que se desenhem no espaço.

Em Parangolé o corpo do participante é a fonte da vida da obra e por esta razão a obra se torna mais autônoma em relação ao espaço e mais heterônoma em relação ao participante, ou seja, depende muito mais “em quem” do que onde estará para ganhar conteúdo. Neste sentido, possui grande adaptabilidade entre lugares mais distintos entre si (Salomão 2003), mas mantém a relação de mutualidade com o participante:

os Parangolés eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a influência da ideia de coletividade anônima [...], com os Parangolés, os espectadores passavam a ser participantes da obra e – diga-se – a ideia de participação do espectador encontrou aí toda sua força. (Jacques 2007: 29)

Ao vesti-lo, o participante inicia um momento de representação particular do espaço, em uma situação única e *irrepetível* (Marquez 2009), ao mesmo tempo esta mesma representação é de apreensão coletiva, acontece na cidade, nos jardins, no espaço público. Os contornos e o alcance espacial da obra não são previsíveis, pois estão atrelados à improvisação desta ação coletiva (Sperling 2006).

Neste objeto – Parangolé – Oiticica constrói um espaço de interação entre criador e participante, em que este último não é uma espécie de “suporte” para as capas ou bandeiras, mas sim, ao vesti-lo, incorpora o seu sentido de tal modo que estabelece uma relação simbiótica com o objeto tornando-se parte da obra.

A liberdade como princípio ético de seu trabalho alcança o seu auge, sua representação máxima: o participante desenha, contém e significa o espaço nesta obra, completando o seu sentido sem a programação prévia de códigos artísticos institucionais⁹ já mencionados anteriormente.

Este modo de conceber o espaço em Parangolé pode ser entendido a partir de uma perspectiva das ciências sociais: Löw (2003) assume o espaço muito mais como uma categoria relacional do que um substrato dado, pré-disposto. Ele se constitui, de acordo com a autora, a partir da experiência de objetos assim como na relação entre estes objetos:

spaces are, first, an expression. Of the possibility of pluralities; second, they point to the possibility of overlapping and reciprocal relations; and third, and for this very reason, they are open and indefinite with respect to future formations. (Löw 2003: 16)

9 A arte de Oiticica “aparece como um processo participante do criticismo social, de modo que a esfera pública não é vista simplesmente como o espaço público, mas como o campo complexo do interesse público” (Marquez 2009: p.68).

Se nos Parangolés a obra é incorporada e se especializa em uma escala do corpo total, nos Bólides o que ocorre é a manipulação do espaço, um modo de se expressar em um espaço de menor escala. A relação entre sujeito e objeto é redescoberta de uma estética contida em objetos cotidianos:

Os “Bólides” consistiam em recipientes (caixas, sacos, latas, bacias) com materiais elementares da terra, manipuláveis, em busca das virtualidades da cor imanente aos objetos em jogo; o que o artista chamou de “estruturas de inspeção” ou “transobjetos” ou ainda “estruturas transcendentais imanes”. Tais nomes traduzem a ideia de exploração, experimentação, quebra de valores preconcebidos, abertura de novos horizontes. (Marquez 2009: 72)

Nestas virtualidades, nestes interstícios entre cheios e vazios Oiticica potencializa a capacidade (re) interpretativa da sua obra. Quando a ação está em uma escala de “lida” com o espaço interior dos Bólides, o participante o transforma, o molda e o experimenta com os seus valores e significados. Nesta abordagem os bólides propõem a retomada de um “lugar praticado”, ou seja, o ato de fazer uso de objetos desvinculados de seu uso cotidiano torna-os potenciais geradores da experiência de outros sentidos e significados.

A experiência espacial agora se passa entre o indivíduo e o interior da obra. Neste interstício as sensações alcançadas no manejo da cor, de tecidos, produtos, etc, resignificam o objeto antes corriqueiro.

Oiticica deposita no espaço interior do Bólido o sentido a ser percebido pelo seu “espectador”: ora emoção, ora imaginação, surpresa etc. A capacidade desta espacialidade não é apenas de conter algo para ser manuseado, experimentado ou modificado, como também de absorver o próprio participante em sua sensação provocada, demonstrando que ainda que em uma microescala Oiticica alcança um espaço de representação topológica em um discurso afinado entre suas outras obras.

CORPO – MEIO

Os *Núcleos* são o que articulam a reflexão da categoria corpo-meio aqui proposta. Nesta, o espaço proposto por Oiticica se aproxima da interação individual, de como o participante entende a obra e faz parte de sua composição em um movimento de “costura” dos vazios deixados pelo autor para tal interação. A obra, aqui, passa a conter o participante em seu espaço poético ao mesmo tempo em que é percebida externamente por ele:

O Núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional [...], permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra dentro de seu campo de ação. (Oiticica 1986: 51)

Ainda, sobre os elementos compositivos da obra:

Os núcleos são estruturas vazadas, placas coloridas de madeira suspensas, traçando um caminho, sob um teto quadrilátero como um dossel. A cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente e se respondem no espaço. (Pedrosa 2006: 144)

O espaço assume uma escala não necessariamente física neste contexto mas, antes, virtual já que é percebido no movimento do percurso, no trajeto do participante. Nos vazios dos Núcleos ocorre a percepção do espaço em transformação quando o espectador, ao percorrê-lo, vivencia no movimento uma relação de composição mutável que se mostrará de forma distinta a cada posição espacial.

Ao caminhar em torno da obra o participante apreende a cor e é apreendido por ela: mas não a apreende como algo estático, acabado, mas sim como espaço, uma nova concepção de espaço baseada no extravasamento da cor da tela em cavalete, para ganhar corpo e ser percebida em movimento: “A estética resultante da experiência desses espaços é, consequentemente, uma estética espacial do movimento, ou melhor, do espaço-movimento” (Jacques 2007: 149).

Esta “pintura espacial” completa a profundidade buscada por Oiticica, em que a cor já não está em superfície bidimensional, mas, ao contrário, é capaz de interagir tanto com o *corpo* que percorre entre ela, como com o *meio* no qual ela se especializa e gera novos planos de percepção.

ESPAÇO, ESCALAS E SUAS SOBREPOSIÇÕES NA OBRA DE OITICICA

Cada obra é apenas um meio de busca de ambientes totais, os quais poderiam ser criados e explorados em todos os seus graus, do infinitamente pequeno ao espaço arquitetônico, urbano etc.

Oiticica 1986: 139

Observar a arte de Oiticica a partir de um repertório “arquitetônico” buscando aproximar-se de um olhar antropológico se mostra um tanto desafiador, e por isto se recorreram a obras que permitem o entendimento de sua produção dentro do circuito artístico, para então retomá-la com uma leitura mais alargada acerca das possibilidades de uma interpretação conjugada entre arquitetura, antropologia e etnografia. O presente artigo não encerra ou abarca todas as questões inerentes a produção de H.O., mas amplia discussões acerca da espacialidade: elemento intrínseco de sua criação.

Na busca por sua nova objetividade¹⁰ Oiticica cria novas ordens estruturais ou, como ele mesmo menciona, “ordens ambientais” (Oiticica 2006: p. 147) que culminam em um “experimental do espaço”, “fazer o espaço” em escalas diversas que constroem uma continuidade de discurso entre si, rompendo com o pensamento reducionista que apresenta o espaço como “pronto” ao observador.

Na medida em que a obra de H.O busca completar-se no outro desde o momento criativo do autor ela reflete a interpretação de Walter Benjamin, já que não encerra em si mesma e vai à busca não de uma razão compositiva, mas de sentidos entre homem e natureza artística e cultural manifestada, repelindo a estaticidade da arte e remetendo um sentido vivo à obra.

10 “Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade, e creio ser esta a tendência específica na vanguarda brasileira atual” (Oiticica 2006: 147).

Quando o espaço coopta a cor como elemento com profundidade e plasticidade na produção de Oiticica, suas obras passam a conferir a cor uma estrutura temporal, fazendo com que sua produção avance para uma escala arquitetônica: a pintura solta-se no espaço produzindo um extra-espço estetizado. Esse redimensionamento do espaço foge ao ilusionismo da pintura “representativa” [...]: o espaço torna-se literalmente arquitetônico (Favaretto 2000: 79).

Sua posição ética se mantém e se especializa a cada obra, permitindo ao corpo uma liberdade espaço-temporal criando a “metáfora do corpo livre” (Marquez 2009). Ao tornar o público ativo na construção espacial da obra, Oiticica constrói uma relação direta com o participante e rompe com o distanciamento entre autor e receptor.

Sua linguagem avança para uma expressão espacial livre ilustrando seu anseio de desatar a arte de um recinto em que as normativas condicionam o alcance da representação de sua obra. Ao fundar-se na vivência, a obra de H.O. já se faz espacial por si, na medida em que esta “vivência” solicita uma interação entre objeto, participante e espaço.

O morro da Mangueira, local de (re)criação de sua arte, apresenta-se como elemento motriz destas relações buscadas entre obras do autor, apresentando-se como gênese do aspecto relacional evidenciado no trajeto artístico de Oiticica. Ao encontrar no morro “sua ginga”, Oiticica também acaba revelando suas produções como elementos próprios deste lugar, tornando-os objetos de conhecimento deste ambiente além de, naturalmente, obras de arte, reafirmando assim o caráter etnográfico de seu “método”.

O presente texto perpassa por obras específicas de Oiticica, as quais variam de escala de interação e modos de representação, mas se encontram em uma mesma “condição”: mais autônomas em relação ao ambiente no qual se inserem¹¹, e heterônomas em relação ao espectador. Obviamente, esta autonomia não significa o descarte da necessidade de um *locus* para que a obra do autor se apresente, o que, de todo modo, não vincula a obra a um espaço específico – como a galeria – para a efetivação de seu discurso.

Em uma perspectiva social (como abordado por Ponty e Löw), o espaço só existe a partir do momento em que ele é percebido e vivido, não apenas contemplado. Este transporte da dimensão estática para a dinâmica proposto na obra de Oiticica permite ao participante a (re) produção de um espaço cujo programa não está definido, mas aberto a significados tão particulares de cada participante, como plurais a partir de interações coletivas.

Mais do que espaços inacabados se vislumbra na obra de H.O. uma semântica contida que depende do participante para se manifestar. Neste sentido, os espaços de Oiticica são “possíveis” e sensíveis a percepção do corpo em um movimento ambiental de extroversão (Sperling 2006).

Em uma abordagem neoconcreta Oiticica superou em sua produção as “contingências sintáticas” previstas nos postulados da arte moderna, ultrapassando o limite espacial do cavalete e criando um espaço aberto e relacional entre autor | obra | participante.

11 Por justamente não se tratarem de um *site-specific*.

Este espaço de representação criado na obra de Oiticica permite, nesta condição, um questionamento em forma de “ato espacial” acerca dos pragmatismos sociais que definem condições/restrições de interações entre usuário e meio.

É nesta nova possibilidade que o autor também revelou ao seu público a possibilidade de participar – e não mais observar – da criação da espacialidade em diferentes escalas da sua obra: “No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala” (Oiticica 1986: 78).

REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter. 1980. “A obra de arte na época da reprodução”. Tradução de José Lino Guinnnerwold in *Os pensadores: textos escolhidos: Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor Adorno; Jürgen Habermas*. São Paulo: abril.
- Couto, Maria de Fátima Morethy. 2012. “Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira.” *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 25(49). Acesso em 17 junho de 2013 (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862012000100006&lng=pt&nrm=isso).
- Favaretto, Celso Fernando. 2000. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Foster, Hal. 2006. “O Artista como etnógrafo.” Pp. 259-296. in *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Sanches, Tradução de Manuela Ribeiro Sanches (org). Lisboa: Edições Cotovia.
- Geertz, Clifford. 1997. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes.
- Gonçalves, Alexander. 2006. “O fim da arte pensado a partir do conceito de “aura” de W. Benjamin.” *Revista Urutaguá*, Maringá 9. Universidade estadual de Maringá, Paraná. Acesso em: 22 de dezembro de 2013 (<http://www.urutagua.uem.br/009/09goncalves.pdf>).
- Jacques, Paola Berenstein. 2007. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Jameson, Frederic. 1993. “O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo.” in: *O Mal-estar no Pós-Modernismo*. Kaplan, Ann (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lagnado, Lisette. 2003. “A invenção do Penetrável.” in: *Revista online Trópico*. Acesso em 13 de junho de 2013 (<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>).
- Löw, Setha. M. 2003. “Embodied Space(s): Anthropological Theories of Body, Space, and Culture.” Pp. 9-18 in: *Space & Culture* 6 (1). Acesso em 21 de junho de 2013 (<http://sac.sagepub.com/content/6/1/9.full.pdf+html>).
- Marquez, Renata Moreira. 2009. “Hélio Oiticica: Desdobramentos do Corpo no Espaço”. Pp. 67-75 in *Revista Vivência* 33. Natal: EdUFRN.
- Pedrosa, Mário. 2006. “Arte ambiental, arte Pós - Moderna, Hélio Oiticica, 1966” in *Crítica de arte no Brasil: tendências contemporâneas*. Ferreira, G. (org). Rio de Janeiro: Funarte.
- O’doherly, Brian. 2007. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oiticica, Hélio. 1986. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Oiticica, Hélio. 2006. "Situação da vanguarda no Brasil (propostas de 66)". Pp. 147-148 in *Crítica de arte no Brasil: tendências contemporâneas*. Ferreira, G. (org). Rio de Janeiro: Funarte.
- Oiticica, Hélio. 2010. "Hélio. Um Pintor No Samba." in *Sibila. Poesia e Crítica Literária*. Acesso em 16 dez. 2013 (<http://sibila.com.br/arte-risco/um-pintor-no-samba/3809>).
- Salomão, Waly. 2003. 1943-2003 Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco.
- Sperling, David. 2006. "Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark," in *Revista do Fórum Permanente*. Acesso em: 08 de maio de 2013 (http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_sperling#sdfootnote3sym).
- Velloso, Beatriz Pimenta. 2007. "Estética etnográfica: imagens de resistência à globalização." in: *XIV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes UFRJ*. Rio de Janeiro. Acesso em: 10 de dezembro de 2013 (http://www.academia.edu/1827517/Estetica_etnografica_imagens_de_resistencia_a_globalizacao).
- Velloso, Beatriz Pimenta. 2008. "Estética e Etnografia: abordagens da cultura popular brasileira." in: *II Seminário de Pesquisadores do PPGARTES - Instituto de Artes - ART/UERJ*. Acesso em 28 de novembro de 2013 (http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/beatriz_pimenta.pdf).

BETWEEN SCALES: ABOUT SPATIAL RELATIONSHIPS IN THE WORK OF OITICICA

Between 1950 and 1970, the Brazilian artistic production underwent a review of the relationship between the museum and the public. Within this context, Hélio Oiticica stood out in the way he was trying to discover a new poetics of art, detaching it from the two-dimensionality of the museum walls, making it an arena of public expression. The article parts from the presupposition that Oiticica's works vary in its degree of user interaction and its modes of representation, but share a common condition: to be more autonomous in relation to their environment, and more heteronomous in relation to the spectator. Based on ideas of Walter Benjamin and Clifford Geertz on artistic movements from an ethnographical and anthropological perspective, the article reflects on Penetráveis, Parangolés, Bólides and Núcleos to analyze how spatial relationships in Oiticica's artworks construct relationships with the spectator on different levels, and how these relationships may expand the poetic interaction between the artworks themselves.

Keywords: Hélio Oiticica; spatiality; ethnographic aesthetics; spatial appropriations

Recebido em: 2013-08-21

Aceito em: 2013-12-26