

## ACÇÃO COMUNICATIVA E PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NA POÉTICA DE HÉLIO OITICICA

*Communicative action and participation of the the Hélio Oiticica's poetics*

Vinicius Pontes Spricigo\*

Luciana Martha Silveira\*\*

### Resumo

Este estudo foi motivado pelo carácter utópico que pode ser encontrado no pensamento filosófico de Jürgen Habermas, e no pensamento estético de Hélio Oiticica. Ambos, pensamentos desiderativos, possuem um desejo de transformação da sociedade moderna na qual vivemos. Utilizaremos como ponte entre os dois o filósofo Herbert Marcuse, assinalando uma certa similaridade entre o pensamento de Habermas no programa (pensamento-obra) de Hélio Oiticica, buscando convergir as noções de *ação comunicativa e participação do espectador na arte contemporânea*.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Teoria crítica. Jürgen Habermas. Herbert Marcuse.

### Abstract

*This study was motivated by the utopic spirit that can be found in the philosophical thinking of Jürgen Habermas, and in the aesthetical thinking of Hélio Oiticica. Both of them have a desire of transformation of the modern society. We will use the philosopher Herbert Marcuse as a link between them pointing out a certain*

---

\* Doutorando do Programa de Pós – graduação em Ciência da Informação - pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) - da Universidade de São Paulo. Email: vspricigo@eca.usp.br

\*\* Professora do Programa de Pós-graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná; doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: martha@utfpr.edu.br

*similarity between the work of Harbermas and the artwork of Oiticica, trying to converge the concepts of communicative action and participation of the spectator in contemporary art.*

*Keywords: Hélio Oiticica. Critical Theory. Jürgen Habermas. Herbert Marcuse.*

No catálogo da primeira “exposição retrospectiva”<sup>1</sup> da obra de Hélio Oiticica realizada na *Whitechapel Gallery* em Londres no ano de 1969, Guy Brett, curador da exposição, relatou ao público inglês que este artista vinha explorando, nos últimos dez anos, as possibilidades sobre a participação do espectador. “Oiticica criou uma nova visão de como o ser humano e uma obra de arte podem integrar-se”<sup>2</sup>, afirmou Brett, referindo-se aos *Parangolés*.<sup>3</sup>

Hélio Oiticica não foi o único artista que experimentou estas possibilidades naquele período. As suas proposições artísticas estavam em profunda sintonia com os trabalhos de sua amiga Lygia Clark e dialogavam também com a vanguarda internacional dos grupos *Fluxus* e *Exploding Galaxy*. Grande parte da arte produzida nos anos 60 e 70 trabalhou novas formas de integração entre a obra de arte e o espectador. Pode-se dizer, então, que houve um movimento ou “onda” participacionista naquela época, uma espécie de “participacionismo”? Na opinião de Brett a resposta seria negativa. Recentemente, citando uma resenha da *DocumentaX* escrita pelo francês Jean-Christophe Royoux, ele confirmou a idéia de que a participação do espectador foi um importante legado deixado pelos artistas dos anos 60 e 70, mas ele a definiu como um “metamovimento”, pois segundo ele, trata-se de uma idéia ou prática que se encontra presente em diversos movimentos estilísticos, de modo latente ou não. “A idéia de participação parece estar sempre presente quando artistas, posteriormente enquadrados em uma ou outra tendência estilística, questionam a obra de arte autônoma, única, concluída, realizada e objeto de posse.”<sup>4</sup> Isto torna difícil a tarefa de definir com precisão o que designa o termo participação do espectador, pois cada um daqueles artistas ou grupos produziram diferentes modalidades e diferentes graus

de intensidade de interação obra-espectador. Mesmo assim, é possível traçar algumas linhas gerais dos efeitos que esta idéia trouxe para o mundo da arte: 1) o espectador passou a ser um participante, ou seja, a interação do indivíduo com o trabalho artístico tornou-se menos passiva e mais ativa – esta interação poderia ser física ou mental, mais ou menos intensa, etc; 2) a obra de arte perdeu a sua “aura”<sup>5</sup> sendo que sem a presença do espectador o trabalho não se realizava; 3) a obra de arte tornou-se “aberta” e “inacabada”; aberta à participação do espectador e inacabada pois dependente deste para a sua completa realização.

No programa de Hélio Oiticica a questão da participação do espectador despontou no período em que o artista estava vinculado ao movimento neoconcreto, por isso esta análise não se restringirá à maneira específica como esta questão foi desenvolvida dentro da sua poética, mas no modo como ela foi articulada por este movimento e teorizada pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar.

O “Manifesto Neoconcreto”<sup>6</sup> tomava uma posição crítica diante da arte concreta, considerada neste documento como “racionalista”, “cientificista” e “positivista”, propondo uma nova interpretação do construtivismo e do neoplasticismo, com o objetivo de retomar o caráter transcendental da obra de artistas como Vladimir Tatlin e Piet Mondrian, negando assim as teorias “gestaltianas” do concretismo e adotando uma abordagem “fenomenológica” (via M. Merleau Ponty) para a compreensão da obra de arte e da atividade artística.<sup>7</sup>

Era extremamente dura a crítica feita pelos artistas neoconcretos aos concretistas paulistas. Eles atacavam o que Ronaldo Brito descreveu como um “desvio mecanicista da arte concreta”.<sup>8</sup> Estavam em discussão, naquela época, duas concepções opostas sobre o modernismo, os seus desdobramentos e perspectivas futuras. Este tema será tratado com maior profundidade no decorrer deste estudo. Por hora, analisarei somente o que denomino como “posição neoconcreta”: a leitura que estes artistas fizeram da arte abstrata do início do século 20, da arte concreta e do seu direcionamento tomado no Brasil pelo concretismo paulista, e como esta interpretação os conduziu em direção às explorações das possibilidades de participação do espectador.

Segundo a perspectiva neoconcreta a via que partia do construtivismo russo (Tatlin) e do neoplasticismo (Mondrian) e conduzia até a arte concreta era uma “contra-mão”. Interpretar estes movimentos de vanguarda sob as teorias da visualidade pura (Fiedler) e da *Gestalttheorie* levava somente à mecanização do processo de criação artística e de fruição da obra de arte. Para os neoconcretos a relevância destes movimentos de vanguarda estava na crise que eles instauraram, levando a arte à “construção” de estruturas geométricas no espaço real. Em carta endereçada à Hélio Oiticica, datada de janeiro de 1964, Lygia Clark refere-se a Mondrian como o instaurador de uma crise da pintura na arte ocidental.

*Estou mais do que convencida sobre a crise do plano (retângulo) – Mondrian, o maior de todos, fez com o retângulo o que Picasso fizera da figura. Esgotou-o de vez. Só que pela própria época a crise ‘deslanchada’ por Mondrian é mil vezes mais séria e maior que a ‘deslanchada’ por Picasso. É crise de estrutura – não estrutura formal como sempre houve mas “estrutura total” –, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão.<sup>9</sup>*

Na interpretação da artista carioca, Picasso esgotou a figura, levando a pintura à abstração, já Mondrian esgotou a própria tela, levando a pintura ao espaço real.<sup>10</sup> Confirma esta idéia a leitura que Gullar faz do movimento neoconcreto, quando afirma que “a arte neoconcreta pretende ter reaberto a questão fundamental colocada pela arte contemporânea: a questão de uma linguagem visual autônoma não-representativa.”<sup>11</sup> Se a arte já não possuía nenhuma necessidade de representar o espaço real, ela passava a ser um fenômeno existente no mundo, ou seja, os objetos artísticos passariam a habitar o mundo da mesma maneira que os objetos ordinários, estabelecendo uma nova relação entre arte e vida e conseqüentemente entre espectador e obra.

Precocemente, em 1954, com a obra *Superfície Modulada (Descoberta da linha orgânica)*, Lygia Clark já demonstrava ter compreendido a lição do mestre holandês, enunciando neste trabalho a crise da representação e dos suportes tradicionais. A artista integrou a moldura ao quadro, utilizando-

a como um elemento para a composição da obra, subvertendo assim a função tradicional da moldura que era originalmente a de isolar o quadro do espaço real do mundo.<sup>12</sup>

*A importância da série de obras realizadas por LC, entre 1954 e 1958, reside no fato de ter ela, através dessas obras, libertado o quadro de suas conotações tradicionais, rompendo com o espaço de representação que se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa, de Mondrian aos concretistas. Teve ela a intuição de que, livre de todo intuito figurativo, era o quadro mesmo – a pintura – que se punha em questão.*

[...]

*LC enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu-lhe as relações – estendeu a cor até a moldura, pôs a moldura dentro dele – mudou-lhe a natureza e o sentido. Limpou-o das conotações antigas e trouxe de volta à percepção impregnado de outra dinâmica, de outros propósitos. Já o quadro (se ainda era quadro) não preexistia ao trabalho do pintor. Noutras palavras, o trabalho do pintor não estava mais desligado da preparação do suporte onde deveria depositar a expressão: o trabalho incluía – e não artesanalmente apenas – a criação do quadro como realidade material existente: quadro e expressão se confundiam, ambos nasciam de um mesmo movimento formulador. LC eliminou a contradição entre o fundo representativo e a forma-sígnio: o quadro inteiro tornou-se a forma-sígnio cujo fundo é o espaço real mesmo – o mundo.<sup>13</sup>*

A longa citação acima vale a pena pela clareza com a qual Ferreira Gullar descreve a passagem realizada por Lygia Clark do quadro para o espaço real. Assim como as *Superfícies Moduladas* de Lygia, os *Monocromáticos* (1959), de Hélio Oiticica, não possuem uma moldura

para proteger o quadro do espaço exterior; estas “pinturas” comunicam-se diretamente com o espaço do mundo.

Mas o “retângulo” ainda permanecia inalterado, e com ele toda a tradição da pintura europeia. Contudo, ambos seriam contestados mais radicalmente pela poética neoconcreta. O passo seguinte para estes artistas seria a construção de formas geométricas no espaço real do mundo: Lygia construiu *Projetos Ambientais* (1956) – integrando pintura e arquitetura seguindo uma linha de desenvolvimento traçada por Mondrian, Tatlin e Malevitch –, enquanto Hélio construiu seus *Relevos Espaciais* (1959-1960). Estas obras alteram profundamente a percepção e a interação do espectador com a obra, pois estes objetos dialogam com o espaço onde estão inseridos juntamente com o espectador. No entanto, esta percepção/interação ainda é puramente visual: a obra aproximou-se do espectador, mas mantinha ainda uma certa distância.

No programa de Hélio Oiticica, os *Núcleos* (1960-63), *Penetráveis* (1960) e *Projetos* (1960-61) eliminam a distância entre espectador e obra<sup>14</sup>. Nestes trabalhos Hélio cria **labirintos** de estruturas-cor onde o espectador deve literalmente penetrar a estrutura da obra, mergulhando no seu interior. Sendo a visualidade presente nas estruturas-cor de Oiticica ainda preponderante, a quebra radical com a participação puramente visual do espectador se dá quando Lygia produz esculturas de alumínio articuladas com dobradiças, nas quais este poderia alterar a configuração da obra: são os seus famosos *Bichos* (1960-1963). A participação do espectador passa a ser mais direta, mais tátil, enfim, multi-sensorial. Na mesma direção seguem os *Bólides* (1963) de Oiticica. Neste ponto a sensibilização sensorial explode: *Objetos Sensoriais* (Clark) e *Parangolés* (Oiticica) surgem no mundo.

Como definir, então, estes objetos que surgem no espaço do mundo, o transcende e lhe conferem uma nova significação? Um bicho ainda é uma escultura? Um *parangolé* ainda é uma pintura? Se estes objetos rompem com os conceitos tradicionais de escultura e pintura, como designá-los? O poeta e crítico Ferreira Gullar designou estes objetos especiais como “não-objetos”. A sua *Teoria do não-objeto* foi uma tentativa de “apreender” as obras feitas pelos artistas neoconcretos.

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.<sup>15</sup>

Esta definição de Gullar referia-se a todas as obras de arte que não estavam enquadradas dentro das concepções tradicionais de pintura e escultura, mas que também não se tratavam de objetos ordinários. De acordo com as idéias que foram expostas até agora, podemos dizer que o surgimento do não-objeto está diretamente vinculado à crise da arte européia desenvolvida a partir do Renascimento.

Não-objetos, mas ainda objetos. Os não-objetos neoconcretos certamente questionavam a idéia tradicional de objeto artístico (pintura e escultura) formalizada no Renascimento e difundida desde então, mas de uma maneira muito restrita, pois ainda permaneciam muitas das características herdadas da tradição artística européia. Explico-me melhor. O não-objeto, mesmo aberto à participação do espectador, constitui uma obra única, autônoma, realizada e concluída por um artista, um objeto de posse, e a sua exposição ao público acontece em locais específicos, museus e galerias. Enfim, todas aquelas características que Guy Brett afirmou serem confrontadas pelos artistas que trabalham com a idéia de participação do espectador. Como resolver então esta aparente contradição?

A meu ver existe uma característica fundamental que não foi mencionada por Brett ou Gullar, mas está latente no neoconcretismo; é uma tendência anti-institucional deste movimento, resgatada das vanguardas históricas.

Quando redigiu a sua série de ensaios *Do cubismo à arte neoconcreta*, Ferreira Gullar não poderia prever o desenvolvimento posterior da poética dos artistas neoconcretos, em especial, daqueles mais radicais e inovadores como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que na segunda metade dos anos 60 levariam a questão do objeto artístico ao seu extremo, ao ponto de dissolvê-lo completamente na vida. Em 1968, numa carta enviada à Lygia, Hélio descreve a sua posição em relação à questão do objeto artístico.

*Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não compromisso mais com a “obra” mas com a sucessão de momentos em que o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não; por exemplo, estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo, um esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo isso de “probjetessência” (derivado do conceito de projeto inventado por Rogério [Duarte] um dia depois de horas de conversa: “projeto” seriam os objetos “sem formulação; como obras acabadas mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação”). Agora não sinto necessidade de construir objetos, mas uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto: é para que se olhe aquela lata com água, olhe-se como num espelho, o que já não é apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um; a esteira estendida no chão também.<sup>16</sup>*

Este sentido de apropriação de objetos ordinários, marca uma tendência *duchampiana* e anti-artística do programa de Oiticica. Na medida em que o objeto artístico perde a sua importância, também deixa de existir um lugar específico para a arte. Assim, a integração da arte na vida possui uma veia anti-institucional, pois questiona o papel dos museus e galerias enquanto locais privilegiados para o acontecimento de manifestações artísticas, e, num aspecto econômico, o próprio mercado artístico é colocado em questão. Nesta veia anti-artística, o papel do artista como criador também é questionado, uma vez que o espectador também participa da criação do sentido da obra. Tudo isto teve um impacto profundo no próprio conceito de arte e no papel social do artista. Esta revolução no mundo artístico, acontecida nos anos 60, marcou o ponto de encontro de duas correntes do modernismo na formação de uma concepção pós-moderna de arte. A análise destas duas concepções de modernismo e a sua convergência na arte contemporânea é o que veremos a seguir.

No estudo feito por Luiz Camillo Osório sobre a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, ele dividiu o modernismo em duas



tendências: 1) o modernismo clássico, marcado pelo seu aspecto auto-referencial; 2) o modernismo vanguardista marcado pelo seu aspecto anti-institucional.<sup>17</sup> Considerarei inicialmente, a primeira tendência mais próxima das idéias defendidas pelos concretistas e a segunda relacionada à (o)posição neoconcreta.

O modernismo clássico, como teorizado nos anos 50 e 60 pelo crítico de arte Clement Greenberg, privilegia o ideal de autonomia da linguagem artística, ou seja, cada arte deveria defender a especificidade dos seus meios expressivos. O modernismo, para Greenberg, seria um processo de autocrítica, de autodefinição, iniciado no caso da pintura com Manet, e que culminava na pintura de Jackson Pollock. Neste processo histórico de purificação da pintura ela tornar-se-ia autoreferente, e, conseqüentemente, abandonaria o seu vínculo com o mundo, deixando de representá-lo (*mimesis*). Destacam-se portanto, como assinala Osório, duas características do modernismo clássico: essencialismo e evolucionismo (historicismo).<sup>18</sup>

Ao passo que se torna autoreferente, libertando-se da representação, a pintura não seria levada ao mundo, do mesmo modo que foi descrito na leitura que Gullar fez da pintura moderna? Ao tomar consciência deste fato Greenberg reviu sua motivação essencialista, afirmando que a especificidade da pintura moderna não seria a sua planaridade, mas a afirmação de uma experiência puramente visual.<sup>19</sup> O formalismo greenberguiano, neste sentido, estaria em conformidade com as idéias defendidas pelos artistas concretos mais ortodoxos, e poderíamos manter portanto a velha oposição concretismo-neoconcretismo já citada.

A outra tendência do modernismo, a vanguardista, pretendia o rompimento dos limites institucionais que separavam arte e vida.<sup>20</sup> Esta concepção do modernismo aproxima-se da narrativa histórica construída por Ferreira Gullar, que busca explicar o neoconcretismo, traçando uma linha de desenvolvimento do quadro e da sua dissolução até o surgimento dos objetos neoconcretos (não-objetos). Nestes termos, a dicotomia concretismo-neoconcretismo parece de acordo com as duas concepções de modernismo apresentadas. Contudo, esta leitura me parece reducionista uma vez que está limitada ao conceito de modernismo, talvez estendendo

a análise para o conceito de modernidade, seja possível identificar outras questões relevantes. Além disso, o desenvolvimento pós-neoconcreto dos programas de Hélio Oiticica e Lygia Clark durante a segunda metade dos anos 60 coincide com o início da pós-modernidade na arte. Acredito que a arte pós-moderna ou contemporânea aprofunda e coloca em nova perspectiva questões levantadas pelas duas tendências da arte moderna.

O conceito de modernidade abrange o processo de modernização ocorrido tanto na esfera cultural (modernismo), quanto na esfera produtiva da sociedade. Falar destas duas dimensões da sociedade como autônomas, possuidoras de discursos, desenvolvimentos e validações próprias já é uma característica da modernidade. No seu ensaio sobre o *Caráter afirmativo da cultura* (1937) na época burguesa, Herbert Marcuse afirma que neste período histórico, funda-se uma separação entre o útil e necessário e o “belo”, entre corpo e alma, matéria e espírito, que culminou na subjetividade da arte burguesa, criticada por ele pela sua função ideológica.

A divisão da sociedade moderna em duas esferas, da produção material (civilização) e da produção intelectual e artística (cultura), é o próprio caráter afirmativo da cultura burguesa. “Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, como uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização.”<sup>21</sup>

No momento de emergência da burguesia na Europa, esta idéia de autonomia parece resolver o problema da desigualdade social, da dominação do homem sobre o homem. “Por trás da separação [...] entre o mundo dos sentidos e o mundo das idéias, entre a sensibilidade e a razão, entre o necessário e o belo, se encontra além da rejeição simultânea também o alívio de uma má formação histórica da existência.”<sup>22</sup> Se na realidade histórica o homem é dominado e impossibilitado de desfrutar sua liberdade e felicidade, na mundo da arte, da cultura, na sua subjetividade e interioridade, ele é capaz de experimentar a sua humanidade de maneira completa.

“Civilização e Cultura” não é uma mera tradução da antiga relação entre o que tem finalidade e o desprovido de finalidade, o necessário

e o belo. Na medida em que o desprovido de finalidade e o belo são interiorizados e convertidos, com as qualidades da universalidade e da beleza sublime, nos valores culturais da burguesia, erige-se na cultura um reino de aparente unidade e aparente liberdade, onde as relações existenciais antagônicas devem ser enquadradas e apaziguadas. A cultura reafirma e oculta as novas condições sociais de vida.<sup>23</sup> Eis o efeito catártico da “arte-pela-arte”.

Assim como Marcuse, Jürgen Habermas parte da distinção entre “cultura” e “civilização” para analisar a sociedade moderna. Na sua *Teoria da ação comunicativa* esta separação aparece nos termos *Lebenswelt* (mundo vivido) e *esfera sistêmica* (economia e política). Na medida em que cada um destes campos possui visões de mundo e racionalidades específicas, Habermas apresenta dois paradigmas filosóficos distintos: 1) paradigma filosófico da consciência, pautado na relação sujeito-objeto; 2) paradigma filosófico da comunicação, pautado na relação comunicativa entre os sujeitos. Para estes dois paradigmas correspondem, respectivamente, outros pares: 1) mecanismo de coordenação da ação social correspondente a um tipo de interação estratégico (ação de um sujeito sobre o outro); 2) mecanismo de coordenação da ação social correspondente a um tipo de interação comunicativa (ação de consentimento entre os sujeitos).

No texto *Técnica e ciência enquanto ideologia* (1968), Habermas utiliza estas categorias para propor um novo conceito de “racionalidade”, e dentro da lógica do seu pensamento, ele propõe um novo par: 1) racionalidade cognitivo-instrumental e 2) racionalidade comunicativa. A primeira racionalidade corresponderia aos sistemas do agir-racional-com-respeito-a-fins (esfera sistêmica) e a segunda ao quadro institucional da sociedade (*Lebenswelt*).

O processo de “racionalização” da sociedade moderna analisado por Max Weber seria a contaminação do quadro institucional da sociedade pelas lógicas do agir-racional-com-respeito-a-fins. É a lógica da produção capitalista determinando valores sociais e culturais. A concepção habermasiana, vai mais longe, abarcando a “adaptação dos sistemas de dominação” à esta contaminação.

*A “racionalização” progressiva da sociedade está ligada à institucionalização do progresso científico e técnico. Na medida em que a técnica e a ciência penetram os setores institucionais da sociedade, transformando por esse meio as próprias instituições, as antigas legitimações se desmontam. Secularização e “desenfeitamento” das imagens de mundo que orientam o agir, e de toda a tradição cultural, são a contrapartida de uma “racionalidade” [do tipo cognitivo instrumental] crescente do agir social.<sup>24</sup>*

Habermas, assim como Marcuse, acredita que esta racionalização do quadro institucional da sociedade tem como objetivo sustentar um antigo sistema de dominação, mantido inalterado pela sociedade burguesa, e que, na fase tardia do capitalismo, não pode mais ser justificada culturalmente.

Durante o desenvolvimento da sociedade moderna, a cultura afirmativa tornou-se ineficiente como forma de dominação. Funcionando como ideologia, a cultura afirmativa supria o papel representado pelas antigas cosmovisões (mito, religião e metafísica) nas sociedades tradicionais; a ideologia burguesa legitimava a dominação do homem sobre o homem. Contudo, quando desvelada, na medida em que os indivíduos tomam consciência de sua mistificação, ela perde o seu poder de legitimação. Nesta etapa, a técnica e a ciência passam a operar como ideologia. Sem a sua função de legitimação nesta fase tardia do capitalismo a cultura é abolida, no seu caráter afirmativo, tornando-se em cultura produzida para o consumo de massa, transformando-se em mercadoria (indústria cultural).

Habermas acredita que esta situação pode ser revertida pelo resgate do projeto iluminista. Se os homens restaurarem a razão comunicativa (prática), subjugada pela razão instrumental, eles poderão libertar-se da “dominação” imposta por um tipo estratégico de interação e por um paradigma filosófico voltado a uma relação de domínio da natureza e do homem – trata-se portanto de um processo de “re-racionalização” da sociedade moderna. Além disso, o novo homem emancipado poderia desenvolver-se plenamente, pois “[...] além do elemento cognitivo-

instrumental a racionalidade comunicativa permite integrar também os elementos prático-moral e estético-expressivo.”<sup>25</sup>

Habermas não está propondo somente a restauração da cultura, mas defendendo o seu ressurgimento renovado, agora desprovida do caráter afirmativo, ou seja, uma idéia utópica de modernidade onde as categorias “cultura” e “civilização” estariam (re)unidas e coexistindo em harmonia, em que o indivíduo encontraria finalmente as condições materiais para o seu pleno desenvolvimento. Enfim, o homem encontraria a liberdade e a felicidade, há tanto tempo almejadas.

Hélio Oiticica estava imerso no contexto libertário do anos 60 e teve contato com a *Teoria Crítica* da Escola de Frankfurt através da obra *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse. Acredito ainda que Helio Oiticica compartilhava, até certo ponto, da visão crítica de Habermas e Marcuse. Apontarei alguns aspectos do seu programa que confirmam esta afirmação: 1) Oiticica criticou, juntamente com os demais artistas neoconcretos, a instrumentalização e racionalização da dimensão estética realizada pela arte concreta – porém, nesta crítica, o artista não caiu no subjetivismo e essencialismo do modernismo clássico; 2) o caráter anti-artístico e anti-institucional da sua obra busca a integração da arte na vida, ou seja, indica uma possibilidade de reintegração entre a dimensão estética e a dimensão social e política da sociedade dentro de princípios “emancipatórios”; 3) mesmo criticando o positivismo concreto, Oiticica manteve dentro do seu programa um idealismo utópico construtivo de transformação da sociedade através da arte; 4) a participação do espectador no âmbito do seu trabalho buscava descondicionar o sujeito oprimido por uma sociedade (mais)repressora e apelava para uma racionalidade comunicativa.

Desdobrarei os tópicos acima, analisando a obra *Bólido-Caixa 18* (1966) *Homenagem a Cara de Cavalo*. O trabalho é uma caixa sem a parte superior, as paredes laterais são forradas com uma foto do famoso bandido Cara de Cavalo, perseguido e morto pela polícia carioca nos anos 60, que estampou os jornais da época: um corpo, com os braços abertos, estendido no chão. Uma das laterais da caixa pode ser aberta, o que possibilita o acesso a um saco plástico cheio de pigmento colorido, velado por uma tela, que traz a inscrição “Aqui está, e ficará! Contemplai seu

silêncio heróico”. Oiticica, que era amigo do bandido Cara de Cavalo, considerou a obra como uma homenagem a todas as atitudes anárquicas e revoltas individuais contra o condicionamento social.

*Gostaria de explicar a outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema, mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (isto me faz lembrar de Milton Lycidas, quando homenageou um amigo que morreu no mar) a Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos). [...] Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade.<sup>26</sup>*

A sociedade moderna, unidimensional, é o resultado de um processo civilizacional baseado na repressão (condicionamento) dos instintos humanos.<sup>27</sup> Cara de Cavalo simboliza o “anti-herói cultural” de que nos fala Marcuse<sup>28</sup>, o “rebelde” que “sofre” com as regras culturais – na mitologia representados por Orfeu, Narciso e Dionísio. Não é coincidência que Oiticica tenha criado também um *Parangolé* (estandarte) com a mesma foto do bandido Cara de Cavalo, cravejado de balas, e a frase “Seja Marginal, Seja Herói”. Para Oiticica a atitude de revolta de Cara de Cavalo contra uma civilização repressora é heróica. Contudo, o poder transformador destes atos anárquicos é muito limitado, e a sociedade possui meios de reprimi-las, eliminando estes indivíduos do convívio social. Consciente deste fato, Hélio aproxima o seu conceito de “marginalidade” das idéias do filósofo alemão.

*[...] Para Marcuse, os artistas, o filósofo, etc. [...] “agem marginalmente” pois não possuem “classe” social definida, mas são o que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante:*

*o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo “posição à margem”, quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal a força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma, mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação do mito da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psichê de cada um, são a “mais-repressão” e tudo que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão.*<sup>29</sup>

Os artistas, os marginais, os anti-heróis, “não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza.”<sup>30</sup>

A aproximação da poética de Oiticica com a figura de Dionísio é pertinente, basta lembrar da dança e da música nos *Parangolése* dos labirintos de seus *Penetráveis*, todos inspirados nas suas “vivências” no Morro da Mangueira no Rio de Janeiro, um ambiente extremamente participativo e comunicativo. “O próprio Dionísio representa o grande Labirinto, mais da ordem da música e da dança que da ordem da arquitetura e do urbanismo. Antes de ser forma o Labirinto é um estado sensorial. Antes de ser espaço, é um caminho. Antes de ser, deve tornar-se Labirinto.”<sup>31</sup> “Aspiro ao grande labirinto”, a única anotação do artista no seu diário, num domingo, dia 15 de janeiro de 1961. A aspiração de Oiticica é pela embriaguez dionisíaca: “Quero a descoberta como se sob o efeito de maconha [...]”<sup>32</sup>. Este estado de embriaguez que para Nietzsche é “o estado estético fundamental”.<sup>33</sup>

Existe no pensamento de Marcuse e no programa de Oiticica uma crença de que a recuperação da dimensão estética seja capaz de transformar a civilização ocidental.<sup>34</sup> Neste momento Marcuse ainda defendia a idéia de uma *sociedade como obra de arte*. A dissolução da obra de arte efetuada

pelas vanguardas históricas ou pelas neo-vanguardas dos anos 60 estava pautada na idéia de uma reorganização da sociedade e da produção nos modelos socialistas. Com a felicidade e a liberdade materializadas num mundo esteticamente dirigido, a produção artística, como lugar privilegiado para a experiência estética, seria dispensada. Aqui no Brasil, segundo Luiz Camillo, “acreditava-se [...] na realização de uma potência civilizatória, [...] estávamos condenados a reinventar o moderno”.<sup>35</sup> Nosso país vivia a utopia romântica da criação de um novo homem e de uma nova civilização a partir do nosso Brasil profundo (o morro, o sertão, etc.), não contaminado ainda pela modernidade.

No entanto, a transformação social não ocorreu da maneira idealizada por Marcuse e almejada por Oiticica, ao contrário, o processo de racionalização da sociedade moderna parece ter se intensificado desde então. A mercantilização da esfera cultural, cada vez mais retira da arte o seu caráter utópico e o seu poder de transformar o mundo real. No início dos anos 70, tanto Marcuse quanto Oiticica fazem uma revisão dos seus pensamentos desiderativos. Ambos, desiludidos com a frustração de seus sonhos utópicos, defenderão a dimensão estética como último reduto, uma espécie de abrigo para a experiência da liberdade e da felicidade. A arte contemporânea, por sua vez, mostra-se estranha ao mundo do trabalho. Nada mais desconcertante para a lógica do desempenho do que o desinteresse de uma obra de arte, o que justifica, afinal, a aproximação da ação comunicativa de Habermas e do trabalho de Oiticica, esboçadas neste texto, bem como o aprofundamento de suas relações em pesquisas futuras.

## NOTAS

- 1 Utilizo aqui com ressalvas o termo “exposição retrospectiva”, tendo consciência de que Hélio Oiticica jamais considerou a Whitechapel Experience como algo que pudesse ser designado por este termo, devido ao caráter anti-institucional da sua poética que será abordado mais adiante neste texto.
- 2 BRETT, Guy. Texto do catálogo da Whitechapel Experience, In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*.
- 3 Os *Parangolés* eram estandartes, tendas e capas que, no entanto, segundo o artista, não deveriam ser apreendidos quanto a sua aparência, mas como proposições para uma ação; carregar os estandartes, abrigar-se nas tendas, envolver-se e dançar com as capas. OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “*Parangolé*”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 66.



- 4 BRETT, Guy. Três Incidentes Memoráveis. In: Rio Trajetórias. Ações Transculturais, p. 8.
- 5 Ver BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Os Pensadores, p. 10-34.
- 6 O “Manifesto Neoconcreto” foi redigido por Ferreira Gullar e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em março de 1959. Assinaram o manifesto os artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.
- 7 GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: Etapas da arte contemporânea, p. 286.
- 8 BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, p. 8. O embate travado entre os artistas concretos brasileiros, concretistas paulistas de um lado e neoconcretistas cariocas de outro, foi analisado pelo crítico Ronaldo Brito no seu ensaio “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” de 1975. A divisão da arte concreta brasileira em dois grupos aconteceu após a I Exposição de Arte Concreta realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde ficou evidente para artistas e críticos as diferenças que o Grupo Ruptura (São Paulo) e o Grupo Frente (Rio de Janeiro) apresentavam na interpretação daquilo que seria o caminho aberto pela vanguarda construtiva do início do século 20.
- 9 CLARK, Lygia. In: FIGUEIREDO, Luciano (org). Cartas, p. 17-18.
- 10 As linhas negras, horizontais e verticais dos quadro de Mondrian não terminavam nas extremidades de seus quadros, mas estendiam-se a todo o espaço do mundo, através das formas geométricas da arquitetura moderna. Esse tom messiânico e idealista do neoplasticismo foi completamente descartado pelo concretismo ortodoxo.
- 11 GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta. In: Etapas da arte contemporânea, p. 246.
- 12 “A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se sem choques, com o espaço exterior, real.” GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: Etapas da arte contemporânea, p. 291.
- 13 GULLAR, Ferreira. Do quadro ao não-objeto. In: Etapas da arte contemporânea, p. 253-255.
- 14 Núcleos são placas de madeira pintadas, penduradas por fios no teto, e distribuídas de uma maneira que criam um labirinto para ser percorrido pelo espectador. Os Penetráveis, desenvolvimentos dos Núcleos, são cabines de madeira pintada com estruturas labirínticas. Projetos são conjuntos de Penetráveis reunidos, que constroem espaços mais amplos, onde podem ser inseridas ou realizadas outras proposições artísticas.
- 15 GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: Etapas da arte contemporânea, p. 289.
- 16 OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org). Cartas, p. 52.
- 17 OSÓRIO, Luiz Camillo. Do moderno ao contemporâneo. In: A forma como lugar, p. 68-82.
- 18 OSÓRIO, Luiz Camillo. Do moderno ao contemporâneo. In: A forma como lugar, p. 77.
- 19 “O formalismo moderno respeitando assim uma longa tradição metafísica ocidental, privilegia a visão em detrimento dos outros sentidos.” OSÓRIO, Luiz Camillo. Do moderno ao contemporâneo. In: A forma como lugar, p. 80.
- 20 “As experimentações de vanguarda muitas vezes abrem mão da forma, levam a arte para o mundo e trazem a vida para a arte, sem, todavia, abrirem mão das diferenciações entre arte e vida e arte e mundo.” OSÓRIO, Luiz Camillo. Do moderno ao contemporâneo. In: A forma como lugar, p. 73-74.
- 21 MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: Cultura e Psicanálise, p. 17.
- 22 MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: Cultura e Psicanálise, p. 15.
- 23 MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: Cultura e Psicanálise, p. 18.
- 24 HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência enquanto ideologia. In: Os pensadores, p. 303.
- 25 BOUFLEUER, José Pedro. Pedagogia da Ação Comunicativa: uma leitura de Habermas, p. 31.

## ação comunicativa e participação...

- 26 Catálogo da Whitechapel Experience, In: OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto.
- 27 No livro Eros e Civilização, Herbert Marcuse faz uma leitura da “Teoria da Civilização” de Sigmund Freud, que descarta a possibilidade de uma civilização não-repressora dos instintos. Marcuse propõe uma tese contrária baseado na transformação da sexualidade em instintos vitais (Eros).
- 28 MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização, p. 147.
- 29 OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Cartas, p. 74-75.
- 30 MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização, p. 148.
- 31 JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga, p. 84.
- 32 OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Cartas, p. 52.
- 33 HEIDEGGER, Martin. Citado por JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga, p. 86.
- 34 Marcuse retorna a utopia romântica de Schiller nas Cartas Sobre a Educação Estética do Homem. “Espero convencer-vos de que esta matéria [arte] é menos estranha a necessidade que ao gosto de nosso tempo, e mostrarei para resolver na experiência o problema político [transformação da sociedade] é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade.” SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem, p. 26.
- 35 OSÓRIO, Luiz Camillo. Hélio Oiticica: a forma como corpo. In: A forma como lugar, p. 117.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BOUFLEUER, José Pedro. **Pedagogia da Ação Comunicativa: uma leitura de Habermas**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1997. (Coleção Educação)
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (Espaços da Arte Brasileira)
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: Cartas, 1964-1974. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FREITAG, Barbara. **A teoria crítica**: ontem e hoje. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência enquanto ideologia. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. A ideologia da sociedade industrial. (One-dimensional man). Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

\_\_\_\_\_. Cultura e Psicanálise. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

\_\_\_\_\_. A sociedade como obra de arte. Novos Estudos SEBRAP, nº 60, jul. 2001.

\_\_\_\_\_. A arte na sociedade unidimensional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). Teoria da cultura de massa. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

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

FUNARTE/RIO ARTE. Rio Trajetórias. Ações Transculturais. Rio de Janeiro, 2001. (Catálogo)

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1992. (Catálogo)

OSÓRIO, Luiz Camillo. A forma como lugar: uma leitura da arte contemporânea. Rio de Janeiro: 1998. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. São Paulo: Iluminuras, 1995. (Biblioteca Pólen)