

## Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa: Embreantes da Arte Contemporânea Brasileira *Lygia Clark, Hélio Oiticica and Mário Pedrosa: incoming Brazilian Contemporary Art*

**Bruno Henrique Fernandes Gontijo**

Especialista em História da Arte – PUC/MG

Orientadora: Maria Eugênia Dias de Oliveira Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
[gontijobruno@hotmail.com](mailto:gontijobruno@hotmail.com)

Recebido em: 27/12/2019 – Aceito em 04/08/2020

**Resumo:** O presente artigo parte do conceito de “embreantes”, desenvolvido pela filósofa Anne Cauquelin<sup>1</sup>, para postular os pares, no contexto da arte brasileira, que corresponderiam ao papel desempenhado por Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castellinas artes ocidentais. Como objeto de estudo, serão analisadas as obras dos artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, além do crítico de arte Mário Pedrosa, como protagonistas no período de transição da arte moderna para o pós-moderno. As proposições e formulações teóricas desenvolvidas pelos “embreantes brasileiros” foram decisivas para a consolidação de uma nova forma de se fazer e pensar a arte no país.

**Palavras-chave:** Lygia Clark; Hélio Oiticica; Mário Pedrosa; Embreantes; Anne Cauquelin; Arte Contemporânea.

**Abstract:** This article starts from the concept of “incoming”, introduced by philosopher Anne Cauquelin, to postulate the pairs, in the context of Brazilian art, that would correspond to the role played by Marcel Duchamp, Andy Warhol and Leo Castelli in the western arts. As an object of study, the works of Brazilian artists Lygia Clark and Hélio Oiticica, as well as the art critic Mário Pedrosa, will be analyzed as protagonists in the period of transition from modern to postmodern art. The propositions and theoretical formulations developed by the “Brazilian incoming” were decisive for the consolidation of a new way of making and thinking art in the country.

**Keywords:** Lygia Clark; Hélio Oiticica; Mário Pedrosa; Incoming; Anne Cauquelin; Contemporary Art.

### Introdução

De onde viemos e para onde vamos? Com essa provocação, Lúcio Agra inicia seu livro<sup>2</sup> que busca traçar um panorama geral dos movimentos artísticos que assolaram o universo da arte durante o século XX. A contemporaneidade é marcada por características e postulações diretamente relacionadas ao que foi vivido e experimentado pelos que nos antecederam. Como destaca AGRA (2004), “*a tendência que temos de nos apegar ao presente mais imediato (...) nos faz ignorar as relações que o atual mantém com o ancestral*”.

Por outro lado, para tornar didático o entendimento dos períodos históricos e os respectivos movimentos existentes na História da Arte, é comum enquadrar as obras e seus artistas em categorias gerais que exprimem ideias e congruências es-

<sup>1</sup>CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução; [tradutora Rejane Janowitz]. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção Todas as artes).

<sup>2</sup>AGRA, Lúcio. História da arte do século XX: ideias e movimentos; 2a. Ed. rev. atual. – São Paulo: Editora Anhenbi Morumbi, 2004. – (Coleção moda e comunicação).

téticas. No entanto, no campo da arte, os limites não são totalmente delimitados de forma prática e racional. As mudanças de pensamentos e as formas de expressão e produção de significado na obra de arte são alteradas paulatinamente, com influências provenientes de todas as partes.

No que tange à História da Arte, especificamente, é comum que artistas enquadrados em um período histórico e em estilo específico, já presente em sua obra, ou em parte dela, indícios do que virá a ser explorado e tido como elemento fundamental de períodos consequentes. No caso da transição da Arte Moderna para a Contemporânea, se é que ela se constitui em um movimento já delimitado, as mudanças verificadas ocorreram de forma natural e linear. Tanto na arte ocidental quanto na arte produzida e pensada no Brasil, como se verá mais adiante, foram diversos os artistas e intelectuais que, mesmo pertencentes à Arte Moderna, já demonstravam, nos trabalhos desenvolvidos, aspectos que viriam a fazer parte do que artistas pós-modernos explorariam à exaustão.

## Os embreantes

CAUQUELIN (2005) demonstra, através de dois esquemas distintos, a existência de modelos de exibição da obra de arte, que diferem pela posição e pelos papéis exercidos pelos atores em cada um deles. A arte moderna se relaciona ao regime de consumo, enquanto a arte contemporânea se enquadra no regime da comunicação. A grande mudança observada nos esquemas que demonstram a ruptura da Arte Moderna para Contemporânea é que a arte deixa de ser um campo específico, formado por atores individuais, com papéis de mediadores bem definidos, para se transformar em um esquema circular, encolhido e voltado para si mesmo. As obras de arte passam a ocupar um espaço reduzido que se confunde com a própria sociedade da comunicação, já que “os mecanismos e a atribuição de valores são idênticos”. Ao contrário do que ocorria na Arte Moderna, a arte deixa de ser dividida entre academicista e vanguarda, já que a arte contemporânea é regida pela abordagem de redes, a obra está ou não incluída no circuito.

CAUQUELIN (2005) denomina “embreantes”, figuras singulares no contexto da arte ocidental que através de práticas e “fazereres” foram precursores no movimento de ruptura e, de certa forma, anteviram a “chegada do novo estado de coisas”, anunciando uma nova realidade. Como argumenta a autora, por vezes, essas figuras desarmonizam a ordem estabelecida e, mesmo pertencendo a modos temporais distintos, operam elementos do passado na esfera da atualidade. As três figuras apresentadas por CAUQUELIN (2005) que, mesmo se situando historicamente na Arte Moderna trazem indícios de características intrínsecas à Arte Contemporânea, são os artistas Marcel Duchamp, Andy Warhol e o *marchand*-galerista-colecionador Leo Castelli.

No topo da lista dos embreantes elencados pela autora, está Marcel Duchamp, devido à quantidade de trabalhos dedicados a ele no panorama da Arte Contemporânea e por se tratar de referência constante para artistas atuais. A primeira proposição apontada por CAUQUELIN (2005), para classificá-lo como embreante, é a distinção estética de sua arte, caracterizada pela ruptura, pelos *ready-mades*, além do acaso/escolha que transformam os objetos do mundo real em obras de arte. A segunda proposição é a da indistinção dos papéis, o artista atua ora como produtor, hora como produtor-observador e, outras vezes, como artista-conservador. A terceira proposição é que o sistema da arte passa a ser organizado em rede, as operações acontecem em círculo, com cada ponto da rede ligado simultaneamente aos outros e, como define Anne, “cada interveniente pode estar em toda parte ao mesmo tempo”. Por fim, a quarta proposição é que a arte pensa com palavras, sendo a linguagem de total importância no jogo de designação e demonstração. Um objeto já

existente no uso comum ganha nova dimensão ao receber o “coeficiente de arte”, manifestado muitas vezes pelo título atribuído pelo artista.

A relação entre artista e espectador foi abordada por Marcel Duchamp no que ele definiu como “coeficiente de arte”, já que, segundo ele, a diferença entre o que foi pretendido pelo artista e o que foi realizado, é equacionada pelo espectador. Ao se deparar com uma obra de arte é o espectador quem “decifra e interpreta suas qualidades internas” (DUCHAMP, 1957).

O embreante Andy Warhol se apresenta como um forte contraponto a Marcel Duchamp, uma vez que sua obra possui um caráter mercadológico, se valendo da publicidade e de todo o regime da comunicação. A obra de Duchamp ao contrário, é mais restrita e destinada aos “inteirados” e conhecedores da História da Arte. O ateliê de Warhol, organizado na chamada *Factory*, imitava deliberadamente um negócio comercial. No auge dos anos 60, eram produzidos até mil quadros por ano, projetados por Warhol e executados por seus funcionários e assistentes.

No mundo da arte, Warhol se apresenta como o “porta-voz lúcido e satírico” da sociedade de consumo, sendo que a obra de arte será considerada um produto como qualquer outro. O dualismo presente na postura exercida por Warhol está justamente em aderir aos mecanismos do sistema mercantil, com seus próprios artifícios, para exercer uma forte crítica sobre suas relações e funcionamento.

CAUQUELIN (2005) destaca a existência de uma “crítica envergonhada” com relação ao trabalho de Warhol. Ao mesmo tempo em que sua obra é exaltada pelas elucidações sociais que suscita, atuando como um “espelho de dupla face” que coloca em evidência as entranhas e todo o funcionamento do mecanismo mercadológico, Warhol se mostra um exímio empreendedor de negócios, com um talento para emplacar trabalhos que lhe trarão dinheiro e poder.

Os aspectos da obra de Warhol que o colocam no princípio do regime da comunicação, e, portanto, na contemporaneidade, são: o abandono da estética; a rede de comunicação, a repetição e o paradoxo. Com o abandono da estética, Andy Warhol abre mão de seu talento como desenhista e “se dissocia das questões de gosto, de belo e de único” (Cauquelin, 2005, p. 109). Sua obra irá privilegiar objetos banais e, por vezes, *kitsch* e de mau gosto, como garrafas de Coca-Cola, latas de sopa e caixas de sabão em pó.

Andy Warhol compreende, desde cedo, o funcionamento da rede de comunicação e se utiliza dela para construir sua própria imagem como artista, fazendo uso da publicidade para torná-la conhecida. Seu nome virou uma marca da moda. Na sociedade de consumo, toda individualidade é sugada, duplicada, reproduzida e depois devolvida às pessoas através da mídia. O uso da repetição rompe com o paradigma da obra de arte única e, portanto, com a ideia de “aura”<sup>3</sup>, conforme definida por Walter Benjamin. Como argumenta CAUQUELIN (2005), “*ligando seu nome ao objeto em série, conhecido de todos, Warhol se torna tão conhecido quanto a imagem que assina*” (Cauquelin, 2005, p. 113).

A questão do paradoxo é intrínseca ao próprio modelo de rede, em que há um bloqueio entre o autor e a mensagem que ele produz, fazendo com que eles sejam idênticos. Dessa forma, o nome Warhol passa a ser a própria obra, uma marca de distribuição e circulação de “produtos” com o nome do artista, “*Warhol produz a si mesmo como sua própria obra, como seu próprio astro*” (Cauquelin, 2005, p. 115). O paradoxo está no fato de Warhol ser ao mesmo tempo o produtor de um “astro”, e o astro em si. Portanto, há uma confusão e um entrelaçamento entre o seu nome, sua assinatura e a obra produzida, ao contrário do

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

que ocorria em Duchamp<sup>4</sup>, que por vezes se escondia em codinomes, disfarçando sua assinatura.

O terceiro embreante apontado na obra de CAUQUELIN (2005), não é um artista, mas sim o galerista-*marchand* Leo Castelli. O galerista teve papel de destaque durante a década de 60 como influenciador de outras galerias inseridas no mercado internacional, além de atuar como produtor e “revelador” de novos artistas da *pop art*, arte conceitual e do minimalismo. Castelli trabalhou com os princípios da informação, do consenso, do bloqueio e da internacionalização para promover os seus artistas representados, tornando-os reconhecidos no cenário da arte e, portanto, inseridos no circuito das redes.

No que tange ao princípio da informação, Leo Castelli se mostrava extremamente inteirado sobre tudo o que se passava no meio da arte norte-americana e europeia. O galerista firmava acordos com outras galerias como forma de circulação de artistas e obras, dirimindo a concorrência e promovendo o intercâmbio a nível internacional. Castelli produzia também catálogos e vasto material de divulgação que eram distribuídos para a imprensa e influenciadores de opinião da época. A extensa rede mantida pelo galerista e seu grande poder de influência levava ao “consenso” entre críticos, museus e imprensa, valorizando os artistas representados e fortalecendo os movimentos artísticos apoiados por ele.

A rede montada por Castelli se retroalimentava, levando a um aumento de prestígio e reconhecimento constante. Quanto mais artistas representados por sua galeria atingiam notoriedade, maior era sua reputação, a ponto de um novo artista apresentado por sua galeria automaticamente adquirir o “consenso”, tão somente pelo *status* de pertencer à galeria de Leo Castelli. A esse fenômeno, CAUQUELIN (2005) denominou de “bloqueio”, uma vez que a obra do artista deixa de ser analisada em profundidade em detrimento do nome da galeria em que autor exhibe o seu trabalho.

Por fim, a rede internacional de galerias que envolvia os Estados Unidos, Canadá e Europa, e que promovia o intercâmbio mútuo de artistas, foi fundamental para a difusão e reconhecimento dos artistas a nível mundial, fortalecendo as vanguardas. CAUQUELIN (2005) pondera que a escolha de Leo Castelli como um embreante se faz no sentido de destacar um papel que viria a se tornar corriqueiro no contexto da Arte Contemporânea, em que todas as galerias e críticos aspiram por um papel semelhante ao que foi desempenhado por Castelli. A Autora questiona se o êxito obtido pelo galerista não seria explicado mais pela eficiência do sistema de comunicação montado à época do que exatamente por um “gosto e um julgamento estético infalível” por parte do galerista.

## Os embreantes brasileiros

Partindo do pressuposto de que na arte brasileira também existiram artistas e críticos de arte que desenvolveram, em seu tempo, obras que os colocam como precursores na linha de ruptura com o que viria a ser chamado de Arte Contemporânea, a partir desse ponto será apresentado e analisado o perfil de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa.

Seguindo a sistematização proposta por Anne Cauquelin, serão abordados os trabalhos de dois artistas que desenvolveram o que Beatriz Scigliano Carneiro (2004) denominou de “vida como arte”<sup>5</sup>, partindo de ideias derivadas da noção de “estética da existência” de Michel Foucault<sup>6</sup>, em que a própria vida é elaborada como uma obra de arte pessoal. Para Ferreira Gullar<sup>7</sup>, Lygia Clark e Hélio Oiticica são dois artistas que trabalharam no limite da experiência moderna, da vanguarda, dando o passo definitivo que “a vanguarda europeia não conseguiu fazer”, bus-

<sup>4</sup>A obra Fonte é assinada com o codinome R. Mutt, uma forma encontrada pelo artista para enviar anonimamente a obra para participação no Salão dos Independentes, em Nova York (1917). O artista faz um trocadilho com o nome da empresa fabricante do urinol, J. L. Motta Iron Works Company e a uma gíria em inglês em que *mutt* significa “imbecil”.  
<sup>5</sup>CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004

<sup>6</sup>FOUCAULT, Michel (entrevista) Une esthétique de l'existence (entretien avec A. Fontana), Le monde, 15-16 juillet 1984, p. XI. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

cando a resposta de suas proposições artísticas nas sensações e no inconsciente. GULLAR (2005) argumenta que a obra dos dois artistas nada tem a ver com a arte cinética, que utiliza artifícios tecnológicos e a propulsão de motores para provocar o movimento na obra de arte. Em Lygia e Hélio, há uma volta ao primitivo, ao primordial: o movimento se dá pelas mãos do espectador<sup>8</sup>; sem a intervenção deste, as transformações não são possíveis.

A obra de Clark e Oiticica caminha para um rompimento radical e definitivo com a plasticidade e materialidade da obra de arte. Os trabalhos dos dois artistas podem ser facilmente enquadrados na primeira hipótese levantada por Umberto Eco<sup>9</sup> para a morte da arte, levando-se em conta a poética utilizada para se julgar e apreciar obras de arte antes do advento da Arte Contemporânea. A arte, tal como se conhecia, “morre” para “renascer” sob uma nova ótica:

*“Se estas observações correspondem à realidade, e se podem ser aplicadas, ainda que com diversas gradações a todos os produtos da arte contemporânea, então seremos levados a admitir que, num tal contexto histórico, o prazer estético foi alterando a pouco e pouco a própria natureza e as próprias condições e que, de prazer de natureza emotiva e intuitiva que era se tornou prazer de natureza intelectual (...) Mas é verdade que se toda a estética contemporânea, ao falar da Arte, pensava nesta concepção, fenômenos como o que descrevemos, e à volta do qual estabelecemos hipóteses, indicam claramente o crepúsculo da arte: apresentam-se como exemplos concretos de uma atual morte da arte”. (ECO, 1980, p. 248, 249)*

Por outro lado, em artigo para o *Jornal Correio da Manhã* de 1966<sup>10</sup>, Mário Pedrosa já cunhava para si a denominação de “arte pós-moderna”, renunciando a chegada de novos tempos para o mundo da arte. Devido ao seu papel de incentivador e fomentador do desenvolvimento de uma nova forma de se pensar o movimento artístico, Mário Pedrosa será colocado na função exercida por Leo Castelli no estudo de Anne Cauquelin. Outra semelhança entre ambos é que, tal como Leo Castelli e Andy Warhol, Mário Pedrosa manteve por décadas um papel decisivo tanto na análise das obras quanto na função de amigo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, se configurando em um grande apoiador de ambos.

## A embreante Lygia Clark

Mineira, de Belo Horizonte, Lygia Pimentel Lins (1920-1988) tem sua iniciação no mundo das artes já morando no Rio de Janeiro, após uma experiência existencial advinda da chegada de seu primeiro filho, Eduardo. Caetano Veloso, em entrevista<sup>11</sup> a Suely Rolnik, lembra-se de ter questionado Lygia, certa vez, sobre as aptidões da artista para as artes plásticas na infância. Conforme lhe relatou Lygia, ela não desenhava ou se expressava plasticamente na infância ou juventude, chegando às artes visuais após um “*período difícil na minha vida, em que pensei que iria perder a razão e, para resolver isso, comecei a cortar papéis, como forma de me curar sozinha*”. Como destaca CARNEIRO (2004)<sup>12</sup>, foi o ex-marido de Lygia quem lhe aconselhou a procurar uma opinião “categorizada” sobre os resultados de suas incursões em arte, o que promoveria o encontro de Clark com o crítico Mário Pedrosa, relação que se estenderia até o falecimento deste em 1981.

A formação artística de Clark inicia-se na década de 40, com orientações

<sup>7</sup>Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em: 04/10/2019.

<sup>8</sup>Para Lygia Clark e Hélio Oiticica, o termo “espectador” é substituído por “ex-espectador” ou “participante”.

<sup>9</sup>ECO, Umberto. A Definição da Arte – Texto: Duas hipóteses sobre a morte da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

<sup>10</sup>PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. *Jornal Correio da Manhã*, 26/06/1966

<sup>11</sup>Entrevista de Caetano Veloso a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443534>. Acesso em: 04/10/2019.

<sup>12</sup>CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

do artista e paisagista Roberto Burle Marx. Entre os anos 1950 e 1952 vive em Paris onde estuda com importantes artistas como Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985) e Isaac Dobrinsky (1891-1973). No período que compreende os anos de 1947 a 1954, Lygia exercitou caminhos dos mais diversos. Em Paris, aprendeu luz e sombra com Arpad Szenes, retratou os rostos de seus filhos e chegou até a ser premiada em 1953 em um salão com uma obra de natureza-morta. No entanto, as obras desse período não constituem uma “fase” propriamente dita na obra da artista, entretanto, *“podem ser agrupadas por temas ou tratamento dado às questões de espaço, forma e cor, independente da cronologia e desfrutadas por si mesmas”* (Carneiro, 2004, p. 70).

A artista retorna ao Rio de Janeiro em 1953 e, em 1954, integra o Grupo Frente, criado por Ivan Serpa e vários de seus alunos<sup>13</sup>, com encontros frequentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) ou na casa de Mário Pedrosa. Apesar dos aprendizados e influências estilísticas adquiridas nos ateliês parisienses, Lygia manteve intacta suas primeiras impressões e ensinamentos aprendidos com Burle-Marx, *“para quem rigor e geometria não contradiziam o orgânico”* (Carneiro, 2004, p. 71), optando pelas formas geométricas e abandonando completamente a figuração.

Na tela, Lygia Clark devorou a moldura que delimitava o espaço do quadro, incorporando-a como elemento de composição da própria obra, levando à *“destruição do espaço pictórico”*.

*“Esse período assinala o começo de sua experiência considerada radical, por incorporar a fronteira do dentro representado e do mundo real nas suas telas, alargando o plano para fora. O intuito passou a ser expressar o próprio espaço e usá-lo como suporte. A primeira resultante desta guinada foi o fim do centro na própria tela. A abolição do centro de referência a partir da ausência de um eixo central permitiu o escoamento das figuras para fora do quadro”.* (Carneiro, 2004, p. 72).

Em 1959, integrou a I Exposição de Arte Neoconcreta, assinando o Manifesto Neoconcreto ao lado de Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Segundo Ferreira Gullar, o concretismo em São Paulo era muito racional e buscava uma objetividade que não lhes interessava, levando o grupo de artistas residentes no Rio de Janeiro a iniciar experiências que mais tarde resultariam na Arte Neoconcreta. As diferenças estéticas e de proposições entre as obras dos artistas do Concretismo em relação ao que era realizado no Rio de Janeiro, motivaram Ferreira Gullar a sugerir a mudança de nome para Neoconcreto, assim como o nome da primeira exposição do grupo no MAM, em março de 1959. A exposição, que englobava trabalhos nas áreas de pintura, escultura, gravura e literatura, criticava o mecanicismo e a objetividade empregada nas artes pelos movimentos predecessores.

*“O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação*

<sup>13</sup>Além de Lygia Clark e dos “embrantes” Hélio Oiticica e Mário Pedrosa, também participavam dos encontros do Grupo Frente, nomes como Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Décio Vieira, Vincent Ibrerson, João José da Silva Costa, Carlos Val, Rubem Ludolf, César Oiticica, Elisa Martins da Silveira e Franz Weissman.

*existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”. (Manifesto Neoconcreto, 1959).*

Para Gullar (2005), entre os membros do grupo Neoconcreto, especialmente o trabalho de Lygia Clark e, posteriormente, o de Hélio Oiticica, conduziam progressivamente a “queimar etapas”, superando as experiências iniciais. Os outros integrantes do movimento, continuaram trabalhando, ao longo da vida, ramificações do trabalho inicial desenvolvido nas décadas de 50 e 60. Amilcar de Castro (1920-2002), por exemplo, continuou explorando o trabalho de corte e dobras, criando uma terceira dimensão a partir da placa bidimensional. Sendo que, para Gullar (2005), os trabalhos de Amilcar de Castro e de Franz Weissmann (1922-2005) não ultrapassam o limite da expressão escultórica na concepção moderna e de vanguarda artística.

Em Clark, no entanto, há uma “desintegração” da linguagem que conduz a caminhos sem limites, inclusive fora do que, para alguns, poderia ser considerado o campo da arte. Em entrevista a Suely Rolnik, em 2005, Ferreira Gullar enfatiza que, em um primeiro momento, os caminhos traçados por Lygia Clark e Kazimir Malévitch (1879-1935) podem parecer similar, indo da tela para o campo espacial.

*“A diferença é que Lygia não abandonou a tela para ir para a terceira dimensão, ela desintegrou a tela, ela cortou a tela, ela estufou a tela, ela desfez, e criou uma escultura que não é escultura, que nasce da pintura, mas na verdade é a tela transformada em um objeto tridimensional pela ação real sobre a tela, e não mais como uma tela sobre a qual se pinta um objeto ou uma construção geométrica. Essa experiência que ela realiza, e de certo modo empurra o Hélio a realizar também, é de fato, um passo extremo que a vanguarda europeia não deu, talvez até por saber que esse passo conduz ao abismo, que esse passo acaba com a arte”. (GULLAR, 2005)<sup>14</sup>*

Uma das marcas mais conhecidas do trabalho de Lygia Clark, a participação na obra de arte, já se manifestava desde os anos de 1950 e começou a se tornar cada vez mais preponderante depois da “quebra” da moldura. Os trabalhos de ilusões óticas, o deslocamento dos objetos para o ambiente, de certo modo eram tratados pela artista como uma forma de se “criar espaços”, e não meramente utilizá-los como suporte de suas representações. A primeira série que começa a aprofundar a questão do “tempo-espaço” foi *Espaço Modulado*, 1958, a superfície passa a existir na medida em que expressa isso, o “espaço se revela como um momento do espaço circundante”. Os trabalhos que se seguiram continuaram investigando essas possibilidades, como em *Ovo Linear* (1958), *Ovo Contra-Relevo* (1959), em todos os *Contra-Relevos*, produzidos com madeira, e, mais tarde, na derivação *Casulos*, produzidos com o emprego de metal.

Foi manuseando um de seus *Contra-Relevos* que Lygia chegou à segunda ruptura em sua obra, em um dos trabalhos mais reconhecidos em sua trajetória artística, os *Bichos* (1960). O objeto de arte deixa de ser contemplado, para ser também tocado, incluindo o espectador na própria criação, não mais como observador, mas como sujeito coautor que utiliza de seus sentidos para alterar a obra de arte. Os *Bichos* representam o “fim do império do olho ou do toque furtivo em troca de uma manipulação descarada como parte construtiva da própria obra”.<sup>15</sup> Como destaca CARNEIRO (2004, p.79), Lygia foi quem melhor de-

<sup>14</sup> Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em: 04/10/2019.

finiu a mudança de perspectiva na relação artista e espectador, a partir da obra *Bichos*: “o Bicho não se compõe de formas independentes, que poderiam fazê-lo evoluir indefinidamente ao seu bom grado como um jogo. Ao contrário, suas partes jogam harmoniosamente umas com as outras, como um verdadeiro organismo. (...) Esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva”.<sup>16</sup>

Os *Bichos* marcam definitivamente a morte do plano de representação, não somente no que diz respeito à participação do espectador, mas principalmente pela qualidade envolvida nessa representação. Em seu novo papel de participante, o espectador “aprende o seu desligamento com tudo que é fixo e morto e isso é o começo de uma aventura ética de se identificar à vida e não a um plano fixo que fixe a vida em uma representação”<sup>17</sup>.

Em carta, sem data, escrita a Hélio Oiticica no ano de 1968, Lygia demonstra a necessidade de se criarem formas de expressões artísticas mais condizentes com as proposições que ambos realizavam e que dessem um passo adiante na estrutura “esgotada” da Arte Moderna.

*“Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. Arte agora é a arte de culhões. Quem não os tiver está por fora – o problema já não é absolutamente de figuração”.*<sup>18</sup>

Nos trabalhos que se seguiram, como *Caminhando*, a partir do corte na fita de Moebius, *O Antes é o Depois* e *O Dentro é Fora*, produzidos com estruturas elásticas que permitiam uma flexibilidade e deformação que não era possível nos *Bichos*, as proposições de Lygia foram adquirindo um caráter cada vez mais radical, transformando sua arte em experiências sensoriais. Para descobrir a vida, Lygia vai à *Pedra e Ar* (1966), obra que inspirou Caetano Veloso a compor a música *If you hold a stone*, em homenagem a Lygia, no LP de 1971. Lygia começa progressivamente a se afastar da materialidade plástica de sua obra, dos “objetos de arte”, e passa a priorizar as experiências e vivências do “ex-espectador”. Como descreve Felipe Scovino<sup>19</sup> (2019), “a obra em si, eu diria, é a forma como nos relacionamos com essa experiência”. Nas palavras da própria artista em carta a Hélio Oiticica de 31 de março de 1971, o seu trabalho “de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto”<sup>20</sup>. O corpo passa a ser elemento fundamental e matéria-prima do trabalho de Lygia, em proposições como *A Casa é Corpo*, de 1968, *Camisa de Força*, de 1969, e *Baba Antropofágica*, de 1973.

*“A arte não poderia se manter definida como criação de objetos nos quais se projetariam ideias, formas, emoções e que surgiriam separadas das pessoas, integrando-se com estas em espaços institucionalizados. Suas proposições exigiam uma mobilização do usufruidor da arte. Não era questão deste ter ‘bagagem cultural’, informações e leituras, mas de se colocar na experiência proposta a partir de suas próprias vivências, sem querer interpretar nada no instante da ‘ligação elétrica’”. (CARNEIRO, 2004, p.106)*

<sup>15</sup> CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004, p. 78.

<sup>16</sup> L. CLARK, Os Bichos, Lygia Clark, Funarte, p. 17

<sup>17</sup> L. CLARK. Do Ritual, Lygia Clark, Fundació Antoni Tàpies, p. 123.

<sup>18</sup> CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. Cartas 1967-74. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 34.

<sup>19</sup> Curador da exposição Lygia Clark: Respire comigo: Studio OM.art, 18 de setembro a 27 de outubro de 2019, Rio de Janeiro – RJ.

<sup>20</sup> Idem, p. 191.

De volta ao Brasil em 1976, após temporada de seis anos em Paris em que atua como professora na *Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, na Sorbonne, Lygia passa a se dedicar às atividades terapêuticas da arte. Trabalhando com “objetos relacionais”, a artista passa a atender individualmente pacientes em seu apartamento no Rio de Janeiro como forma de promover a cura para traumas, no que ela chamou de “Estruturação do Self”. Lygia identificava os “buracos” existentes nos corpos de seus pacientes e os “preenchia” com os objetos relacionais que criava. Ela própria deixa de denominar o trabalho que realiza de arte, apesar de pacientes como Caetano Veloso<sup>21</sup>, que participaram desses tratamentos, destacarem uma grande experiência de cunho estético nas sessões de psicoterapia de Lygia.

O crescente interesse pela obra de Lygia Clark foi impulsionado, em grande parte, pela retrospectiva da artista realizada no *MoMA* de Nova York, em maio de 2014. A mostra contou com quase 300 trabalhos que contemplam todas as fases de Clark, ocupando as principais galerias do museu americano. A comemoração dos 100 anos de nascimento da artista, em 2020, promete novas exposições e olhares para o trabalho de Lygia. A abertura do calendário de comemorações da data iniciou-se no Rio de Janeiro, em setembro de 2019, com a exposição “*Respire Comigo: Lygia Clark*”, no *Studio OM.art*, espaço idealizado por Oskar Metsavaht. Paralelo à exposição, ocorreram, gratuitamente, apresentações do monólogo “*Lygia*”, idealizado pela atriz Carolyna Aguiar, a partir da leitura dos diários da artista. O curador Felipe Scovino (2019) enfatiza no texto de abertura, a dificuldade de separar a exposição do monólogo, acrescentando que “*a mesma dificuldade, podemos dizer, também se faz na relação entre a obra e a vida de Lygia Clark*”. Em 2020, em um cenário pré-pandemia do Covid-19, estavam previstas exposições individuais no *Guggenheim Bilbao*, na Espanha, em março; no *Arco Lisboa*, em Portugal, em maio; e no *Peggy Guggenheim Collection* – Veneza, na Itália, em julho, até o momento paralisadas.

Em entrevista de 1986, Lygia Clark deu a seguinte declaração que reforça o estreito relacionamento artístico e pessoal com o artista Hélio Oiticica. “*Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva*”.

## O ombreante Hélio Oiticica

Hélio Oiticica (1937-1980) é um caso raro de artista cuja produção ocorre juntamente com as proposições teóricas do trabalho. Como destaca o filósofo Celso Favaretto, em entrevista para a UNIVESP TV<sup>22</sup>, Oiticica questionava o papel da sua arte em meio à tradição da arte moderna ocidental. A relevância desse artista se torna cada vez mais notável no Brasil e exterior, sendo sua obra referência constante em meio às produções da Arte Contemporânea. Oiticica está na vanguarda da Arte Contemporânea brasileira pela sua trajetória que vai da experiência visual pura às manifestações ambientais e proposições comportamentais, esfacelando os projetos modernos brasileiros e apontando uma nova forma de se fazer e pensar a arte no país.

O crítico de arte Mário Pedrosa já destacava em 1966 o papel de protagonismo que o Brasil desempenhava na chamada “arte pós-moderna”, sendo Hélio Oiticica o mais jovem do grupo Neoconcretista. A produção ininterrupta de Hélio, iniciada em meados da década de 50 até sua morte em 1980, aponta para uma linha contínua de vanguarda e de constante questionamento do fazer artístico. Como destaca Waly Salomão em ensaio<sup>23</sup> sobre o amigo Hélio, o artista apresentava em sua obra

<sup>21</sup> Entrevista de Caetano Veloso a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443534>. Acesso em 04/10/2019.

<sup>22</sup> Entrevista de Celso Favaretto para a UNIVESP TV, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3b\\_i4kgSrSY](https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY). Acesso em 24/09/2019.

um “jogo originalíssimo entre o geometrismo mondrianesco e apropriações duchampianas” (Salomão, 2015, p. 19). Waly Salomão enfatiza o caráter inovador e de vanguarda de Hélio que, nas palavras dele, conduziriam ao que haveria de mais novo, ao futuro das expressões artísticas:

*“Não adianta virar P. Mondrian ou Marcel Duchampa golpe de fada. Daqui não se pode afastar: Hélio Oiticica é a charada que quem almeja atravessar o rio de fogo e chegar do outro lado, na outra margem, vai ter que enfrentar. HO e suas obras: flechas com curare a furar atalhos e trilhas subterrâneas de uma comunidade potencial. Não é uma viagem através do nosso passado, é viagem através do nosso futuro” (SALOMÃO, 2015, p. 101).<sup>24</sup>*

Oiticica não se limitava a um suporte específico, tendo criado ao longo de quase três décadas de atividade artística, diferentes trabalhos, sendo que, em alguns deles, o conceito e denominação formal sequer existiam, constituindo-se em invenção do artista. Os trabalhos transitavam em *Metaesquemas*, *Monocromáticos*, *Relevos Espaciais*, *Bilaterais*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés*, *Tropicália*, *Éden*, *Ready-made Landscape*, *Magic Square*, *Ready Constructible*. Como pontua Celso Favaretto<sup>25</sup> (2015), a prática de intitular as experiências é uma referência direta a Duchamp, em que os neologismos criados possuem um caráter de proposição e delimitam uma área de atuação. Como destaca SALOMÃO (2015), o tipo de técnica e material utilizado era igualmente diverso e inusitado, dentre eles: óleo sobre madeira, telas, painéis, vidros, garrafas, caixas, cartões, areia, terra, brita, palha, feno, fotografias, pigmento, plástico, tecidos, conchas, latas, fogo, água, plantas, pássaros vivos, pedaços de mármore, náilon, junta, algodão, jornais, luz, couro, luvas, espelhos, folhas secas, tijolos, livros, telas de náilon, arame, elástico, cocaína, discos, canudos, café, borracha, asfalto, almofadas etc.

Ao longo de sua trajetória, a pintura existente nos trabalhos da fase Neoconcreta vai dando lugar a objetos tridimensionais, aos parangolés e aos penetráveis, até desembocar na chamada arte ambiental. Hélio, com sua postura transgressora, gostava de afirmar que não tinha parado de pintar, mas sim acabado com a pintura. Essa frase polêmica pode ser entendida pelas novas experimentações propostas pelo artista, que aproximam muito o seu trabalho da embreante Lygia Clark, ao propor a participação ativa do público que deixa de ser espectador para se tornar um participante. Para Hélio, não cabia na nova arte que se iniciava, um papel passivo em relação à obra de arte, de mera contemplação. A arte deveria ser experimentada e vivenciada pelos fruidores. “*De modo que pintura e escultura para mim, são duas coisas que acabaram mesmo, não é nem de dizer que eu parei de pintar... não foi isso, eu acabei com a pintura, é totalmente diferente*”<sup>26</sup>.

Oiticica já proclamava a chamada “crise da pintura” em seus primeiros trabalhos junto ao Grupo Frente, liderado pelo carioca Ivan Serpa, ancorado pelas teorias construtivistas de Ferreira Gullar e pelas experimentações de Lygia Clark. Os *Metaesquemas* desenvolvidos pelo jovem artista no final da década de 50 (1957-1958), na técnica de guache s/ cartão, se relacionam diretamente à mesma raiz que será evidenciada nos *Relevos Espaciais* e *Bilaterais*, que serão produzidos logo a seguir (1959-1963). O primeiro salto na obra de Oiticica é a passagem da pintura bidimensional para a pintura no espaço. A impressão que se tem é que as figuras geométricas que estavam enclausuradas no espaço bidimensional dos quadros, saíssem da tela para ocupar o espaço físico, se tornando objetos tridimensionais.

<sup>23</sup> SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>24</sup>dem, p. 101.

<sup>25</sup>FAVARETTO, Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

<sup>26</sup> Entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda / Carlos Alberto M. Pereira (1979). *Patrulhas Ideológicas* - São Paulo: Brasiliense, 1980.

Em correspondência endereçada a Lygia Clark do dia 15 de outubro de 1968, Hélio relata o espanto dos galeristas com relação ao material que enviara para sua grande exposição em Londres: “a verdade é que pra mim foi bom ele ter ficado espantado, pois se ficam aqui não é milagre, mas lá, numa galeria ‘pra frente’, na cidade mais ‘pra frente’ do mundo, é uma honra”.<sup>27</sup> A exposição “The Whitechapel Experiment”, de Hélio Oiticica, realizada em 1969, em Londres, viria a se tornar um dos marcos na carreira do artista, sendo de grande importância para que seu nome se tornasse conhecido no panorama das artes internacional.

Como destaca FAVARETTO (2015), em toda obra e proposição de Oiticica é visível o “impulso de desestetização” que transgride a normatividade modernista. A partir da “crise da pintura”, Hélio volta seus esforços para promover o “deslizamento da arte para o vivencial”. Tal como faz Lygia Clark em sua *Superfícies Moduladas*, as *Invenções* de Hélio Oiticica questionam as faculdades de iludir e encantar dos quadros, a busca de uma “arte pura” os leva para uma arte totalmente experimental e de transformação social. FAVARETTO (2015) propõe a divisão da obra de Oiticica em duas fases: a visual e a sensorial. A primeira compreende os primeiros trabalhos concretos datados de 1954 até os *Bólides* (1963). A sensorial vai desse ponto até sua morte em 1980, sendo que em ambas está presente a inventividade e o caráter de vanguarda, no que Hélio denominava de seu “programa in progress”.

Influenciado diretamente pelos trabalhos de Malévitch, Paul Klee e Mondrian, Hélio exercita o “desenvolvimento nuclear da cor”. “*Superando os desenvolvimentos construtivos modernos, a cor deixa de agir apenas por contrastes de tonalidades puras, propondo-se como estrutura e duração*” (Favaretto, 2015, p.77). A pesquisa da cor, desenvolvida por Oiticica, como forma de dar-lhe um “corpo” produziu inusitadas experiências como os *Bólides* e *Parangolés*. Ambos são considerados como elementos de transição na obra do artista para chegar à “ordem ambiental”, consolidando a superação definitiva da pintura e da escultura no seu programa. Os *Bólides* são caixas de madeira ou vidro que continham a materialização da cor no seu estado primordial: o pigmento. Já nos *Parangolés*, a cor que tinha saído do quadro para ganhar espacialidade nos *Relevos* e *Bilaterais*, ganha novo suporte no corpo humano, aliado ao movimento e aos passos de samba que Oiticica encontrou em suas incursões pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

A fase sensorial do trabalho de Hélio Oiticica compreende as Manifestações Ambientais, em que arte e vida se encontram, através de intervenções míticas e, em certo ponto, ritualísticas. Trabalhos como os *Penetráveis*, a *Tropicália* e os *Cosmococas* trazem o espectador para o cerne da discussão. O “objeto de arte” perde seu status de representação e sua obra assume um caráter exclusivamente experimental, como se pode notar em correspondência enviada a Lygia Clark em 15 de outubro de 1968:

*“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, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo a isso ‘projetessência’ (derivado do conceito de ‘projeto’ inventado por Rogério 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)”*.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. Cartas 1967-74. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 42.

O título do trabalho *Tropicália* seria apropriado por Caetano Veloso como nome de uma canção e, mais tarde, representaria todo um movimento estético nas artes brasileiras que envolveu Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Gal Costa na música, Glauber Rocha no cinema e José Celso Martinez Corrêa no teatro, através do Teatro Oficina. A *Tropicália* de Oiticica consiste em dois Penetráveis conectados através de labirintos e que remetiam diretamente à arquitetura das favelas, como a Mangueira que Hélio frequentou. O espectador que adentra a *Tropicália* tem seus sentidos aguçados por palavras, imagens, músicas, diferentes texturas e experiências táteis. No final do labirinto, o participante se depara com a imagem de uma televisão ligada que “suga” o espectador para uma outra realidade.

Os *Notebooks da década de 70* deixados por Hélio Oiticica foram tema de pesquisa de Paula Braga<sup>29</sup> que a fizeram concluir que “há em Oiticica uma multiplicidade de artistas”. A partir dos cadernos e maquetes deixados pelo artista foi possível reconstruir, anos após sua morte, obras que nem se quer foram montadas em vida. A linha contínua do “programa in progress” de Oiticica conduz a um desencadeamento de ações e consequências que produzem viradas constantes em sua obra:

*“Na síntese de Oiticica há sempre um processo de transcorporificação, uma transformação do corpo, na qual o corpo condicionado é substituído por um corpo liberto - não abruptamente, mas após um processo de desaguamento de uma consequência em outra. É isso que acontece com a cor quando, no início dos anos de 1960, se liberta do corpo-estrutura que era o quadro e lança-se a um novo corpo-estrutura no espaço e nos pigmentos em pó dos bólides” (BRAGA, 2013, p. 71).*

A série *Blocos-experiências em Cosmococas* foi desenvolvida por Hélio Oiticica e o cineasta Neville d’Almeida, em Nova York, entre os anos de 1973 e 1974, como forma de investigar a relação do público com a imagem-espetáculo. Os ambientes possuem dualismos em sua composição, como o ócio e a hiperatividade / a preguiça e a inquietação. Os artistas definiram a experiência como um “quasi-cinema” em que o participante é convidado a emergir por completo em uma nova realidade. Os ambientes podem conter redes, espumas, uma piscina, pisos irregulares, balões, fazendo dos espaços uma “extensão do corpo” do visitante como definiu José Augusto Ribeiro (2015)<sup>30</sup>. O programa que hoje pode ser visto no Instituto Inhotim, em Brumadinho / MG, existiu por quase vinte anos somente em fotos, textos e instruções, sem que as salas fossem efetivamente montadas. A matéria-prima cocaína, que Hélio chamava de “PRIMA”<sup>31</sup>, está presente desde o nome do programa até o contorno das fotos que são exibidas nas salas em forma de *slides*. A substância é utilizada como pigmento, em forma de linhas sobre materiais recolhidos da indústria cultural: fotos de Marilyn Monroe, Yoko Ono, discos de Jimi Hendrix e um livro de John Cage. Como argumenta RIBEIRO (2015), a utilização do elemento surge “com a autenticidade artística e a noção de plágio; com a quantidade de ‘suor físico’ despendida para obter a autoria de um trabalho artesanal e a ideia de uma originalidade pura, inviolável, ligada às tradições cultas”.

A opção por exibir as imagens nas salas dos *Cosmococas* através de *slides*, fragmenta o cinetismo da narrativa, liquidando a ilusão que poderia ser criada com

<sup>28</sup>Idem, p. 52.

<sup>29</sup>BRAGA, Paula. Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade; 1a. ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

<sup>30</sup> Autor do ensaio sobre Hélio Oiticica em: *Através: Inhotim / Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura (org.)* – tradução para a língua portuguesa de Izabel Murat Burdridge, Julia Debasse e Ana Ban. – 2. ed., – Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

<sup>31</sup>Correspondência a Lygia Clark do dia 11 de julho de 1974, mesmo ano em que o programa das *Cosmococas* era desenvolvido.

a continuidade rápida das imagens, como ocorre no cinema. Como demonstra BRAGA<sup>32</sup> (2013), a quebra da duração das imagens cria um “momento algo”, uma espécie de “parada virtual”. “O que possui real duração nos Block-Experiments in Cosmococas é o participador, que está sempre em movimento, seja lixando as unhas, seja balançando em redes ou nadando numa piscina” (Braga, 2013, p.44).

A consolidação de nomes como os de Lygia Clark e Hélio Oiticica no cenário das artes, após o movimento Neoconcreto brasileiro, só foi possível com a presença de críticos que exaltaram a chegada dessa nova forma de se fazer e pensar arte no país. Nesse contexto, o nome de Mário Pedrosa é especialmente singular por sua importância na teorização e legitimação dos trabalhos dos artistas, além de abrir espaço e dar visibilidade aos projetos de vanguarda desenvolvidos a partir de então.

## O embreante Mário Pedrosa

A vida e obra do embreante Mário Pedrosa (1900-1981) se confunde com a própria história da Arte Moderna e pós-moderna brasileira. Um dos grandes méritos de sua obra foi ter compreendido, logo no início, os princípios fundamentais que levariam à virada entre os conceitos de Arte Moderna e Contemporânea no Brasil. Se nomes como os de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape foram reconhecidos e validados já no início de sua produção, nas décadas de 50 e 60, muito se deve às críticas e ensaios escritos por Mário Pedrosa e publicados nos principais jornais do país.

Mário Pedrosa nasceu na cidade de Timbaúba, Pernambuco, mas já aos treze anos realizava sua formação educacional básica em Lausanne, Suíça. Pedrosa se graduaria em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e, mais tarde, se mudaria para a Alemanha onde estudaria filosofia, economia e sociologia. No entanto, seria o contato com a estética que influenciaria definitivamente sua vida e obra. Arte e política são dissociáveis em todos os seus livros, ensaios e artigos publicados nos periódicos da época, principalmente o *Jornal do Brasil*, o *Correio da Manhã* e a *Tribuna da Imprensa*.

No que se relaciona ao campo das artes visuais, Pedrosa fez história, sendo considerado um dos grandes intelectuais brasileiros do século XX, com obra ensaística que abrange os anos de 1933 a 1978<sup>33</sup>. Além do seu trabalho como colunista e resenhista de jornais e revistas, Pedrosa exerceu funções importantes em instituições ligadas à arte no país, sendo de grande importância na constituição da Bienal Internacional de Arte de São Paulo<sup>34</sup>, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, além de ter tido papel decisivo para a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Se no início Pedrosa se mostrava crítico dos movimentos de vanguarda que se afastavam dos princípios estabelecidos pela Arte Moderna, essa situação logo se reverteria, fazendo de Mário um dos principais apoiadores e defensores das experimentações que levariam à Arte Contemporânea.

Como argumenta Olívia Mindêlo (2015)<sup>35</sup>, Mário Pedrosa é um “ensaísta por excelência”, se constituindo em um dos primeiros no Brasil a juntar a linguagem jornalística com a acadêmica no campo das artes visuais. Para MINDÊLO (2015), Pedrosa não vê a arte como uma reprodução fiel da realidade, mas sim como “a própria vida”. É fácil entender então a proximidade e o entendimento completo que o crítico de arte terá da obra tanto de Lygia Clark, como dos demais artistas do Movimento Neoconcreto, sendo ele um dos principais apoiadores das van-

<sup>32</sup>BRAGA, Paula. Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade; 1a. ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

<sup>33</sup>Em 2015 a editora Cosac & Naify publicou um grande volume, organizado sob a curadoria do crítico e professor Lorenzo Mammi, que abrange todo o período ensaístico de 1933 a 1978. Arte – Ensaios Críticos – Volume I – São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

<sup>34</sup>Na Fundação Bienal de São Paulo atuou como membro da comissão organizadora de 1950 a 1960 e como diretor-geral em 1961.

<sup>35</sup>Artigo publicado na Revista Continente – Edição 177 de 01 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/177/mario-pedrosa-reeditado>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.

guardas que surgiram no país a partir desse ponto.

São inúmeras as referências a Mário Pedrosa encontradas nas correspondências que Lygia Clark e Hélio Oiticica mantiveram entre os anos de 1964 e 1974. Nas cartas, Pedrosa é reverenciado de forma afetuosa, com citações que vão de encontros com o amigo e sua esposa Mary, solicitações de Lygia para envio de ensaios traduzidos do crítico para sua residência em Paris, até questões relacionadas com problemas enfrentados por Mário com o regime militar.

Em artigo para o jornal *Correio da Manhã* de 1966<sup>36</sup>, Mário Pedrosa já decretava o fim da arte moderna, saudando a chegada de uma nova forma de arte que precisaria de novos “critérios de juízo” para ser apreciada, que iriam além da experiência do cubismo. Nesse artigo, Pedrosa dá ênfase ao trabalho dos neoconcretistas que desempenharam papel fundamental para que essa “virada” ocorresse, em especial Lygia Clark e, o mais jovem do grupo, Hélio Oiticica. Mário Pedrosa, já no início do texto, destaca as diferenças dessa recém iniciada forma de se fazer arte em comparação com o período anterior que, para ele, já estava obsoleto.

*“Na fase do aprendizado e do exercício da ‘arte moderna’, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção de novo explorada pelos artistas era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela supematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA, 1966).*

No mesmo artigo, Mário Pedrosa enfatiza que para os “artistas vanguardeiros” não é a expressividade em si que os interessa, pelo contrário, eles temem acima de tudo o “subjetivismo individual hermético” praticado pelos movimentos do passado. O texto prossegue pontuando a fase inicial da obra de Oiticica, com o abandono do quadro para os objetos insólitos, ou relevos espaciais. Para Pedrosa, a experiência da cor, promovida posteriormente nos “penetráveis” de Hélio, levava o espectador para uma ação totalmente diversa de suas cogitações convencionais cotidianas. O sujeito agora era “invadido” de cor, podia sentir o contato físico da cor, “ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor”.

A arte ambiental não precisava ser apreciada, seus atributos estéticos já não eram importantes, pelo menos não segundo a poética das artes modernas. “*Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina*”. Na arte de Lygia e Hélio, o importante, como Pedrosa destaca, é a experiência do espectador, o tato, o movimento e a fruição total da sensorialidade. O artista está em face de uma nova realidade, baseada no “*mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores*”. O artigo finaliza sublinhando o caráter anárquico promovido pela obra de Oiticica em um ambiente até então marcado pelo conformismo e pela manutenção das regras estabelecidas.

*“A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquistas” (PEDROSA, 1966).*

No que diz respeito a Lygia Clark, foi Mário Pedrosa o autor do texto de sua primeira exposição quando retorna ao Brasil em 1953, após dois anos em Paris es-

<sup>36</sup>Artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* de 26 de junho de 1966, com o título de “Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”.

tudando com Fernand Léger, Arpad Szenes e Isaac Dobrinsky. A partir daí, torna-se um dos seus principais interlocutores até o final da vida. Muitos dos encontros promovidos pelo Grupo Frente (1954-1956) ocorreriam em sua residência.

Se o campo das artes regeu boa parte dos interesses da vida de Mário Pedrosa, a política para ele não foi menos importante. Pedrosa foi militante decisivo para as causas do socialismo democrático, antistalinista precoce, foi o único latino-americano organizador da IV Internacional, com Leon Trótski à frente. Fez oposição ao Estado Novo, através da Esquerda Democrática, que lhe rendeu seu primeiro exílio de 1939 a 1945. O segundo, de 1970 a 1977, seria em decorrência de sua oposição ao regime militar instalado no país em 1964. Em 1980, já de volta ao Brasil, foi o filiado número 1 do nascente Partido dos Trabalhadores.

Talvez a grande diferenciação que podemos estabelecer entre o “embreante” de Anne Cauquelin (2005), Leo Castelli, e o “embreante” Mário Pedrosa, é justamente a forma de encarar a arte como negócio. Se Leo Castelli montou uma rede de influência que lhe favorecia e tornava conhecidos os artistas representados pela sua galeria, objetivando um viés mercantilista, a promoção que Mário Pedrosa proporcionou aos artistas de vanguarda brasileiros tinha como finalidade primordial, se não a única, méritos exclusivamente artísticos.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, o *MoMA*, publicou, em 2015, a primeira coletânea em língua inglesa dos textos de Pedrosa, *Primary Documents*<sup>37</sup>, com curadoria de Paulo Herkenhoff, com a colaboração de Glória Ferreira. Aos 66 anos de idade, tendo vivenciado de perto toda a experiência modernista, Mário Pedrosa soube como ninguém se voltar para o novo. Mário utilizou de sua influência como maior crítico de arte do país para promover uma reviravolta no contexto artístico brasileiro que levaria a caminhos nunca explorados, marcados pela “pura e crua totalidade sensorial”, que desembocaria na arte “pós-moderna”.

## Os embreantes brasileiros e uma visão decolonizante

A proposição dos “embreantes” no cenário das artes brasileiras, partindo de um conceito desenvolvido por uma filósofa francesa etendo como expoentes Marcel Duchamp e Andy Warhol, pode parecer denotar uma submissão dos trabalhos dos artistas latino-americanos à tradição europeia/norte-americana. Segundo ROCHA (1988)<sup>38</sup>, “*no universo da indústria cultural é criado sistematicamente um enorme conjunto de “outros” que servem para reafirmar, por oposição, uma série de valores de um grupo dominante que se auto-promove a modelo de humanidade*”. Essa postulação, no entanto, não condiz, pelo menos em sua totalidade, com o trabalho desenvolvido e formulado por Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Na obra dos embreantes brasileiros há uma busca clara por uma expressão artística nacional, que foge dos eixos centralizantes do circuito da arte mundial. A problematização decolonial trazida pelos artistas, em contraponto com a perspectiva marginalizada delegada às obras produzidas fora do circuito institucionalizado, é o que traz ao trabalho de Oiticica e Clark protagonismo na ruptura para uma arte pós-moderna a nível global.

Hélio Oiticica ao se aliar ao samba produzido no Morro da Mangueira para desenvolver os seus *Parangolés*, colocando-os dentro de um museu de arte, adota uma postura de vanguarda e ruptura, inclusive, no próprio circuito da arte produzida no país. Lygia Clark ao inserir o espectador na obra de arte para que ela exista, quebra com um padrão contemplativo da obra de arte, arraigado em nossa sociedade desde o *Re-*

<sup>37</sup>PEDROSA, Mário. *Primary Documents* – New York: The Museum of Modern Art (MoMA), 2015.

<sup>38</sup>ROCHA, Everardo P. *Guimaraes. O que é etnocentrismo*. – 5a ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

nascimento italiano.

JUNIOR (2019)<sup>39</sup>, em artigo sobre o trabalho da artista Adriana Varejão, destaca que a ruptura “*coloca em suspenso de forma crítica, o caráter civilizatório e racionalizador dos dispositivos da colonialidade*”. O processo adotado pelos artistas dá voz a “*narrativas híbridas e localizadas*” de culturas que ao longo da história foram “*esquadrinhados como inferiores*” (JUNIOR, 2019).

A obra dos artistas de ruptura, porém, não é isenta de laços com os estilos precedentes e com a matriz europeia, já que como demonstra Albert Memmi (2007)<sup>40</sup> em sua obra sobre os retratos colonizatórios “*durante a revolta, assim como antes dela, o colonizado não deixa de levar em conta o colonizador, como modelo ou antítese. Continua a se debater contra ele*”.

## Considerações Finais

Os trabalhos e as discussões trazidas pelos artistas do movimento Neoconcreto brasileiro, em especial nas figuras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, como se demonstrou, trouxeram uma nova luz às artes produzidas no país. O nível das proposições e abordagens empregadas por esses artistas, coloca-os como vanguarda a nível internacional, sendo objeto de estudo no contexto da Arte Contemporânea. A obra de Clark e Oiticica deu ao Brasil papel de protagonismo na transição da Arte Moderna para o “*pós-moderno*”, ganhando, cada vez mais, destaque e reconhecimento pelo mundo, como demonstram as exposições e retrospectivas dos dois artistas, a partir do início do Século XXI.

Se Anne Cauquelin (2005), ao propor e elencar os “*embreantes*” da arte ocidental, deu ênfase a nomes que mudaram o sistema de articulação do regime de consumo, na Arte Moderna, para o da comunicação, na Arte Contemporânea; no Brasil, podemos afirmar que as mudanças ocorridas foram de cunho estético. Ao romper definitivamente com a representação e materialidade dos objetos de arte, desviando o foco e esforços dos trabalhos para a sensorialidade e participação do espectador, Lygia Clark e Hélio Oiticica buscaram elevar a arte à categoria de vida. Da mesma forma, podemos considerar o crítico de arte Mário Pedrosa um “*embreante*” que esteve à frente no processo de entendimento e consolidação das regras que passariam a imperar no sistema de apreciação das artes, a partir do “*pós-moderno*”.

A compreensão de que novos caminhos para a arte começavam a ser traçados a partir da obra desenvolvida por ambos, fica evidente em carta enviada para Hélio Oiticica por Lygia Clark em 1968: “*o tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os Bichos são isto, sem modéstia e sem exageros. O seu trabalho idem. Quanto ao resto, só Deus sabe... Não vimos aqui nada que lembre ou se compare ao nosso trabalho.*”.

## Referências Bibliográficas

### Livros

Através: Inhotim / Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura (org.) – tradução para a língua portuguesa de Izabel Murat Burdridge, Julia Debasse e Ana Ban. – 2. ed., – Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

*Manifesto Neoconcreto* - Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ.

AGRA, Lúcio. *História da arte do século XX: ideias e movimentos*; 2ª. Ed. rev. atual. – São Paulo: Editora Anhenbi Morumbi, 2004. – (Coleção moda e comunicação).

<sup>39</sup> JUNIOR, Atilio Buturi. A necropolítica e as resistências no discursopictórico-político de Adriana Varejão. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher [online]. 2019, n.Extra [citado 2020-08-04], pp.81-92.

<sup>40</sup> MEMMI, Albert. Situação do colonizado. In: Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*; 1ª. ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*; [tradutora Rejane Janowitz]. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção Todas as artes).
- CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1967-74*. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- DUCHAMP, Marcel. *O acto criativo – (1957)*, trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- ECO, Umberto. *A Definição da Arte – Texto: Duas hipóteses sobre a morte da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015*.
- MEMMI, Albert. Situação do colonizado. In: Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OSTHOFF, Simone. *Lygia Clark and Helio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future: Leonardo*, Vol. 30, Nº 9, p. 279-289, 1997.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III / Mário Pedrosa: Otilia Arantes (org.) – 1. ed. 1. reimpr. – Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. – 5ª ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## Artigos

- JUNIOR, Atilio Butturi. A necropolítica e as resistências no discurso pictórico-político de Adriana Varejão. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher [online]. 2019, n.Extra [citado 2020-08-04], pp.81-92. Disponível em: <<https://eur05.safelinks.protection.outlook.com/?url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.mec.pt%2Fscielo.php%3Fscript%3Dsciarttext%26pid%3D%2F0874-68852019000200008%26lng%3Dpt%26nm%3Diso&data=02%7C01%7C%7Cefc77ea6dab949260fcd08d838947b06%7C84df9e7fe9f640afb435aaaaaaaaaaaa%7C1%7C0%7C637321557650766494&sdata=CXnFe9LC%2F%2BE7Swv5z14m0%2B7IHBarsEvCIKFluLU1Cdk%3D&reserved=0>>.

## Revistas

- Revista Continente – Edição 177 de 01 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/177/mario-pedrosa-reeditado>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.

## Entrevistas

- Entrevista de Caetano Veloso a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443534>. Acesso em 04/10/2019.
- Entrevista de Celso Favaretto para a UNIVESP TV, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3b\\_i4kgSrSY](https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY). Acesso em 24/09/2019.
- Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em 04/10/2019.

## Exposições

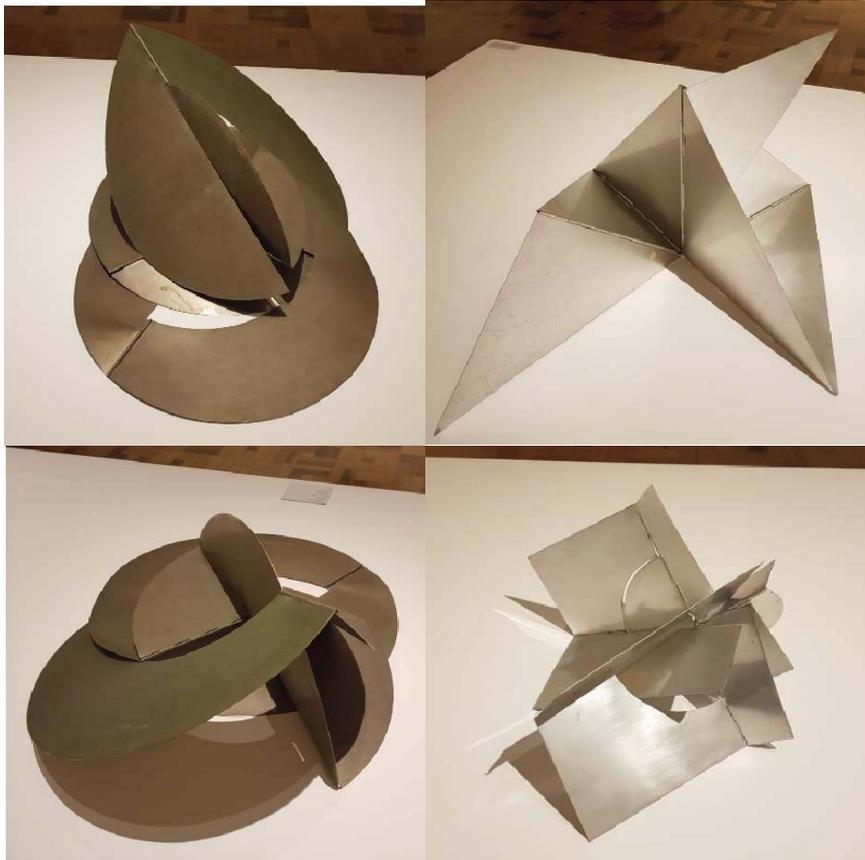
- Construções sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na coleção Ella Fontanals-Cisneros*: Centro Cultural Banco do Brasil BH, 12 de outubro de 2018 a 07 de janeiro de 2019, Belo Horizonte – MG.
- Lygia Clark: Respire comigo*: Studio OM.art, 18 de setembro a 27 de outubro de 2019, Rio de Janeiro – RJ.

## Espectáculo Teatral

- Lygia*. Encenação: Carolyn Aguiar. Dramaturgia: Maria Clara Mattos a partir dos diários de Lygia Clark. Direção: Maria Clara Mattos e Bel Kutner. Local: Studio OM.art. Período: 25 de setembro a 27 de outubro de 2019.

LP: *Caetano Veloso*, Polygram, 1971.

## Referências de Imagens



Fotos: **Bruno Gontijo** – *Os Bichos* (1960-1964); Exposição: *Construções sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na coleção Ella Fontanals-Cisneros*; Centro Cultural Banco do Brasil BH, 12 de outubro de 2018 a 07 de janeiro de 2019, Belo Horizonte – MG.





Fotos: **Bruno Gontijo** – Foto 01: Hélio Oiticica, *Invenção da Cor*, *Penetrável Magic Square #5*, *De Luxe* (1977) / Fotos 02 e 03: Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, *Cosmococa CC5 / CC2* (1973). Instituto Inhotim, Brumadinho/ MG