

Formação de um sistema visual brasileiro



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

A passagem da abstração à Nova Figuração não foi mera ruptura, mas uma negação dialética que cristalizou o sistema visual brasileiro. Destaca-se o papel de Antonio Dias e Hélio Oiticica nesse processo, mostrando como a arte reagiu ao golpe de 1964 com uma síntese original, distante tanto do universalismo geométrico quanto do ecletismo vazio

“Para Zílio, em diálogo, e Antonio, em memória”

Abstração e mal-estar

Dura já bem mais de quarenta anos o empenho generalizado no Brasil em se apagar a transição crítica do neoconcretismo e da arte concreta para os movimentos de teor realista, Nova Figuração (1965) e Nova Objetividade Brasileira (1967), que encerraram a hegemonia da abstração geométrica na arte brasileira. É hábito disseminado fazer de conta que tal corte ou ruptura nunca existiu. O “segredo de família”, trancado a sete chaves, e o mal-estar suscitado por tal passagem – num país habituado às negociações e conciliações em privado – aparecem de modo invertido sob os traços da apologética do movimento neoconcreto e do chamado “projeto construtivo brasileiro”, tidos como a única tradição legítima.^[i]

Por que será? O que dá para adiantar desde logo é que a entronização do dito “projeto construtivo brasileiro” é praticamente simultânea à implantação do processo de transição política negociada no Brasil visando à “restauração da democracia”, nos moldes do Pacto de Moncloa (1977) no curso da “transição espanhola”, para a suposta saída da ditadura franquista. São criaturas de mesma seiva. Não cabe demorar aqui nos dois últimos pontos e em seus nexos. Deixo ao leitor a tarefa de puxar os fios e tirar as conclusões, se assim o quiser.^[ii] Aqui, priorizarei o resgate dos trechos e elos da discussão, eviscerados e enterrados pelos incomodados.

As náuseas

Que família é essa, no comando de tais processos? Quem tem náuseas e precisamente do que? O fato é que o processo ocorrido após 1964 nas artes plásticas brasileiras virou o equivalente de “década perdida”, segundo o jargão do jornalismo financeiro para se referir aos períodos em que o processo político escapa ao jugo das finanças. Já o movimento neoconcreto, como fetiche do momento, virou por sua vez a relíquia do país moderno, limpo e avançado – vale dizer, branco e acima dos conflitos, segundo o mito do “país da conciliação” e sem luta de classes. Retomemos a questão.

Transição: causalidade interna ou ecletismo?

Sabemos que “um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”.^[iii]

É isso o que é denominado de constituição de uma causalidade interna, pelo historiador e crítico literário Antonio Candido (1918-2017). À luz dessa preocupação, a pergunta é: em que medida a negação da abstração geométrica, ou seja, tanto da arte concreta como da neoconcreta, posta em 1965 pela Nova Figuração, corresponde a uma causalidade interna, e desse modo estabelece uma continuidade dialética com o momento precedente?

Ou, ao contrário será que tal negação – após quase um decênio e meio de hegemonia do paradigma da abstração geométrica nas artes visuais brasileiras – significou uma falha na causalidade interna, uma recaída na volubilidade e no ecletismo, na série das sucessões disparatadas, que são inerentes à tradição visual brasileira enquanto cultura caracteristicamente dependente?

De fato, é preciso reconhecer que à primeira vista não faltam sinais de ecletismo na Nova Figuração: há elementos da arte-pop, misturados a signos de geometria, de expressionismo etc. O que um tem a ver com o outro? Um observador afeito exclusivamente às categorias da história da arte dos países centrais tem decerto dificuldades para conseguir imaginar soma maior de incongruências.^[iv]

Dias e Oiticica

A arte de Antonio Dias (Campina Grande, Paraíba, 1944 – Rio de Janeiro, 2018) despontou na crise que levou do neoconcretismo à Nova Figuração. Ela é a que melhor evidenciou o teor dessa transição. Aqui portanto vou privilegiar os seus trabalhos e me referir de modo especial igualmente a Hélio Oiticica (1937-1980), que também participou da histórica mostra *Opinião 65* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/ RJ, Rio de Janeiro, 12.08 – 12.09.1965),^[v] em que a Nova Figuração emergiu no Brasil, com grande impacto, naquela altura.^[vi] Oiticica foi o autor de um ensaio agudo e dialético, que constituiu um verdadeiro memorial reflexivo acerca da transição do neoconcretismo para a Nova Figuração e a Nova Objetividade. Noutras palavras, efetuou uma reflexão combinada a um relato, na primeira pessoa, acerca da transição dos movimentos da abstração geométrica para o processo então deflagrado, de refundação e atualização do realismo nas linguagens visuais brasileiras.

De fato, Oiticica exerceu papel crucial como formulador de novas noções, na grande efervescência de ideias e debates que respondeu ao golpe civil-militar de 1964.^[vii] Seu ensaio, “Esquema geral da Nova Objetividade”, trazendo o ar de uma apostila ou documento para discussão – desses para circulação interna entre membros de um grupo político –, foi feito para o pequeno catálogo, praticamente de bolso – da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 6 – 30 abril de 1967).

Voltando a Dias, ele emergiu,^[viii] aos vinte e um anos, como um dos protagonistas da mostra *Opinião 65*. Oiticica se referiu a Dias, no “Esquema geral...”, e à sua *Nota sobre a Morte Imprevista* (op. cit.), como um “*turning point*”, para a arte brasileira.^[ix] Nos anos seguintes, o vigor do trabalho de Dias só fez aprofundar e desdobrar a importância do impacto inicial.

No coração da formação

No compasso desse diálogo, e doutros ao seu redor, encontra-se o ritmo pulsante, os avanços efetivos, a consciência real e plena do sistema visual brasileiro como realidade já estabelecida[\[x\]](#). Assim, Oiticica confrontou, explicitamente, a lucidez e a originalidade conquistadas, nesse estado de razão e enunciação, aos “grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop-art) [...] objetivando um estado brasileiro da arte”. Desse modo, destacou, em seu texto “Tropicália”, de 1968:

“*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”.[\[xi\]](#)

Teceram-se assim – entre *Nota sobre a Morte Imprevista*, de Dias, e a passagem de Oiticica para o realismo da arte ambiental – alguns dos elos decisivos da constituição desse sistema. As formas objetivas daí surgidas traziam uma originalidade e um vigor que sobressaíram, ante a tradição da arte moderna internacional, e tornaram evidente a maturidade efetiva do sistema visual brasileiro. As obras de Oiticica, Lygia Clark (1920-1988), Glauber Rocha (1939-1981) e outros, tornaram-se marcos mundiais do processo de descolonização das linguagens.

Oiticica percorreu detalhadamente em “Tropicália” acerca da superação do “mito da universalidade” pela “consciência de um não-condicionamento”, pautada pelo índio e pelo negro que não capitularam à cultura europeia.[\[xii\]](#) Tais qualidades não condicionadas ou independentes se traduziram num discurso visual original e, ao mesmo tempo, numa condição crítica e reflexiva, no domínio das linguagens visuais, em relação ao processo histórico que lhe era contemporâneo e que, note-se, em termos de ocorrências trágicas no país, multiplicou-se em ocorrências de raízes bem antes estruturais do que acidentais.

Capacidade de revelar o presente, transmutando sua efemeridade em formas objetivas, e de, simultaneamente, explicitar a sua dimensão trágica, constituíram os dois desafios fundamentais, postos por Baudelaire (1821-1867), para a arte moderna.[\[xiii\]](#) O texto “Tropicália”, de março de 1968, e a instalação, de mesmo título, que a precedeu em abril de 1967, e medidas e passos correlatos demonstraram a realização sintética, autônoma e plena dessas formas objetivas de reflexão e expressão coletiva.

Proporei então aqui um trajeto em zigue-zague, entre obras de Dias e obras e textos de Oiticica, buscando resgatar, a partir do diálogo de trabalho de ambos, nexos e passos decisivos desse ciclo de obras que culminaram no estabelecimento do sistema visual brasileiro das artes visuais. Esse momento significou para os seus protagonistas e agentes decisivos o corolário do *ciclo formativo* precedente, de teor inédito e preparatório, cujo processo transcorreu em torno do vetor paradigmático da abstração geométrica e que durou até o golpe militar de 1964 que depôs o governo Goulart.

“Turning point”: da tectônica ao labirinto

Quando se comparam os trabalhos de Dias com os da geração precedente encontra-se uma diferença de princípio. Assim, a relação que as esculturas neoconcretas de Amilcar de Castro (1920-2002)[\[xiv\]](#) propõem com a dimensão horizontal do entorno, para o qual se abrem e que incorporam, constitui ainda hoje um dos seus eixos geradores de sentido. Analogamente, as esculturas de Amilcar também dialogam com o chão e, na condição de estruturas construídas, distribuem as forças que ganham do entrechoque do peso decisivo do aço e do empuxo originado da resposta tectônica do solo.[\[xv\]](#)

Desse modo, parte fundamental do seu sentido *provém do solo*, o que desperta atenção para o chão circundante. Há, pois, duas modalidades de relações espaciais propostas pelas esculturas de Amilcar de Castro: uma, da ordem da janela, pregnant e cheia de potencialidades, que media a nossa relação visual com o horizonte e é indissociável de um componente imaginário; e outra, mais severa, resistente e objetiva, a resposta tectônica do empuxo que mede e define a nossa posição a partir da implantação do pé no solo.

Travam-se esses diálogos em dois registros que se entrelaçam para configurar a situação do observador, como o futuro e o passado que permeiam o presente do sujeito. Em vista do caráter franco e explícito em que escultura e elementos do entorno conversam, tais diálogos implicam a pressuposição e a referência a um tecido de relações. Condizem com uma formação cultural contínua e coesa como sistema autônomo, uno e consistente.

Em suma, tais nexos, que as esculturas de aço de Amilcar de Castro supõem e potenciam simbolicamente, ecoam a afirmação autônoma de um sistema de valores culturais. Assim, a ideia de uma totalidade, como a de uma nação una e soberana, permeia e ilumina tais esculturas. Portanto, pode-se dizer que as esculturas neoconcretas, de Amilcar, mas não só as suas, [\[xvi\]](#) põem-se como estudos, ou como croquis de um projeto de nação, em discussão.

Desse modo, a poética neoconcreta, com sua formulação de base geométrica, correspondeu à manifestação de uma inteligência penetrante e assertiva que parecia enxergar efetivamente a estrutura constitutiva do mundo e o nexo próprio de suas situações, traduzindo-o no que entendia como valores plásticos estruturais.

Nesse sentido, a arte neoconcreta supunha otimismo e revelava o sentimento da posse cognitiva de um todo vivo e íntegro; reverberava uma totalidade que a transcendia. Pode-se dizer que assim operava, noutro plano, o paradigma da ideia de nação como um processo próprio e maior, que tingia ou invadia as suas partes.

Com efeito, a poética neoconcreta e sua ênfase na ideia de *participação* [\[xvii\]](#) se associavam, de modo intrínseco, ao empenho anticolonial e progressista, às expectativas otimistas em face do devir, [\[xviii\]](#) às esperanças, enfim, que caracterizaram os anos do nacional-desenvolvimentismo antes do golpe empresarial-militar de 1964.

Incongruência ou nova verdade?

Em contrapartida, os trabalhos da Nova Figuração não vieram se instalar diretamente no espaço, como faziam muitas das peças neoconcretas. Ao invés, distinguiram-se, desde logo, pelo recurso à imagem, muitas vezes combinada a outros materiais (sintéticos, plásticos variados, etc.), com frequência de uso prosaico. Essas mesclas, enquanto signo e efeito, ao contrário do caráter cristalino e distinto da geometria, propunham uma hiper-realidade, cuja ambiguidade suscitava estranhamentos de diversas ordens.

Na verdade, a imagem, na sua condição de ente imaginário – de imediato mais real do que a realidade, por assim dizer –, operava como um desvio ou um sortilégio entre o sujeito e o real. Assim, diante do caráter ambíguo da imagem, turvava-se a presunção de acesso direto do sujeito ao objeto ou ao real. Ou, para recolocar a questão – de modo a ultrapassar a perspectiva racionalista na qual coincidem razão e vontade –, em face da imagem, do fascínio do seu apelo imagético, o sujeito era arrastado pelo olhar como cativo da imagem. Desse modo, era arrastado ou desviado por algo que não controlava.

Logo, o ponto de vista aludido nas obras de Antonio Dias não era mais aquele do olhar assertivo e otimista, bem plantado no solo, capaz de dominar o horizonte, abrir o passo e sorver o espaço com confiança.

Anotadas resumidamente as diferenças entre a Nova Figuração e o neoconcretismo, cuidemos de esboçar uma questão: em síntese, estabelece-se nesse momento, após o golpe de 1964, [\[xix\]](#) uma nova correlação de forças e correlatamente uma problemática na qual a imagem, ao que parece, tornou-se um recurso crucial. Como e por que?

Antes de mais nada, cabe estabelecer a distinção, ou melhor, a diferença qualitativa entre o nexo da geometria e aquele da imagem. Do ambiente da Nova Figuração, esvaíram-se, nos termos descritos, a limpidez da geometria e a transparência da participação. [\[xx\]](#) Sumiram a tônica otimista e o sentimento de posse do devir. E em lugar de um entorno contínuo e pregnante, que duplicava o vínculo de cada um ao todo da nação, instalaram-se relações espaciais descontínuas, derivadas

de modelos de linguagem gerados não-se-sabe-bem-onde, e nas quais o ponto de vista implicado aparecia submetido a um poder simbolizado pelo efeito da imagem.[\[xxi\]](#)

Implantada a interrogação, avancemos uma hipótese: o recurso à imagem, parte central do dispositivo sincrético da Nova Figuração, possivelmente enunciava uma nova verdade, passível de ser dita apenas do modo como o foi, e que vinha articulada mediante a reunião de elementos díspares, no caso, arte-pop, geometria e expressionismo, etc.

Se assim era, se esse enunciado incongruente – balbúcio, berro ou sussurro –, era objetivo e verdadeiro, é também de se supor que as perspectivas oferecidas pelas vertentes artísticas da abstração geométrica, os movimentos concreto e neoconcreto, não tinham mais como corresponder à complexidade do andamento e das questões do momento posterior ao golpe. Delineada assim a hipótese, vamos às obras e ver como respondem.

O trauma do golpe de 1964 como limiar

O caminho passa por vários trabalhos de Dias, do período 1964-1967: *Querida Você Está Bem?* (1964, acrílica sobre madeira e hardboard, 121,5 × 95 × 7,5 cm, coleção particular); *Projeto para um Voo de Ataque* (1964, gesso e óleo sobre duratex, 66 × 50 × 5 cm, coleção particular); *América, o Herói Nu* (1966, tinta acrílica sobre madeira, tecido acolchoado e duratex, 83 × 61 × 10 cm, coleção particular); *O Meu Retrato* (1967, acrílica sobre tela, madeira pintada, arame e tecido, 170 × 122 × 52 cm, coleção particular); *The American Death* (1967, tinta acrílica sobre tela e duratex, 91,8 × 195,5 cm, coleção particular), etc.

Pode-se alinhá-los, pois todos esses trabalhos partilhavam de uma mesma estrutura. Como especificá-la? Na primeira aproximação, já avultavam elementos da arte-pop, logo, figuras e clichês originários da cultura de massas. A sintaxe, fortemente descontínua, aludia às fotomontagens da arte soviética do decênio de 1920. A montagem ainda implicava unidades modulares, peças geométricas e cores, predominantemente o vermelho, o preto e o branco, que, em seu impacto sensorial primordial, evocavam o construtivismo soviético.

Nessa junção de heterogêneos, sobressaía uma tensão, jamais oculta ou apaziguada, mas ressaltada em cada objeto. Cada um exibía descontinuidade e heterogeneidade, com a convicção de uma lógica.

Posta a hipótese, identificada a estrutura dos trabalhos correspondentes, o que é que nos toca? Verificar as relações. Noutras palavras, cumpre: 1. Investigar que processo geral é o que se estabelece no Brasil após 1964 e especificar seu andamento novo frente ao precedente; 2. Determinar a qualidade da relação que os recursos de linguagem heterogêneos da Nova Figuração entreteem entre si e de modo efetivo com a nova situação. 3. Caso se mostrem coesos e necessários, tais recursos terão demonstrado a sua atualidade e o seu valor próprio (vale dizer, a sua objetividade), frente à conjuntura em questão.

Nesse caso, caberá ainda mensurá-los à luz do paradigma da abstração geométrica, vigente no período anterior. E então poder-se-á perguntar: que relação mantinham os trabalhos da Nova Figuração com os do ciclo anterior, da arte concreta e da arte neoconcreta? Ou melhor: tratou-se, no caso, de uma mera ruptura, entre abstração geométrica e Nova Figuração? – ou seja, de uma oposição dual ou simples diferença?

Ou, inversamente, em lugar de mera diferença, tratou-se efetivamente de uma negação superadora, que compreendia um entrecruzamento de relações, abrangendo elementos do estágio anterior do processo e, que os processou segundo uma nova síntese?

Então, tal passagem eventualmente compreenderia o fecho, a consolidação do sistema visual brasileiro, vale dizer, a chave da abóbada do processo de relações entrecruzadas e de determinação recíproca das partes...?

***Luiz Renato Martins é professor-orientador do PPG em Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Long Roots of Formalism in Brazil* (Haymarket/ HMBS).**

Notas

[i] Sobre o chamado “projeto construtivo brasileiro na arte”, ver a nota 26 no texto “Vibração Ondular” e a nota 3 do texto *Vibração Ondular – parte 2*, publicados em *A Terra é Redonda*, respectivamente em 01.03.2025, disponível em <https://aterraeredonda.com.br/vibracao-ondular/> e 05.04.2025, disponível em <https://aterraeredonda.com.br/vibracao-ondular-parte-2/>. Ambos consistem em extratos da versão original do capítulo 4, “Trees of Brazil”, do volume *The Long Roots of Formalism in Brazil* (pref. Alex Potts, trad. Renato Rezende, Chicago, Haymarket/ HMBS, 2019).

[ii] A mostra *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962* (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 14.06.1977 – 03.07.1977; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 14/07/1977 – 10/08/1977), sob a curadoria associada de Aracy Amaral (SP) e Lygia Pape (RJ), foi organizada conjuntamente pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ver A. AMARAL (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, catálogo de mostra (São Paulo, Pinacoteca do Estado, junho-julho 1977; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, julho-agosto 1977), Rio de Janeiro/ São Paulo, MEC – Funarte/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. Para a origem da denominação “projeto construtivo brasileiro na arte”, formulada anteriormente e adotada na mostra a partir de material enviado pela curadora Lygia Pape, ver a nota III de “*Vibração Ondular – parte 2*”, cf. nota 1 acima. Para a origem da denominação brasileira, que remonta à controvérsia e confronto ancestrais entre o construtivismo soviético e o construtivismo branco, da Bauhaus e derivados, ver também as notas IV e V, do texto “Nota sobre o construtivismo russo”, em *A Terra É Redonda*, 19.11.2022, disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/nota-sobre-o-construtivismo-russo/>>

[iii] Cf. Antonio CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, in idem, *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p. 153.

[iv] Ver, por exemplo, Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965, óleo, acrílica, vinil e plexiglas sobre tecido e madeira, 195 x 176 x 63 cm, coleção do artista) e *Os Restos do Herói* (1965, acrílico, óleo, vinil sobre madeira e tecido acolchoado, 185 x 178 x 35 cm, coleção particular).

[v] O texto “Opinião... Opinião... Opinião...”, de Mário Pedrosa, in M. PEDROSA, *Política...*, op. cit., pp. 203-210, trata das mostras de 1965 e 1966 e descreve o impacto à época da mostra de 1965 num país ainda largamente perplexo com a ditadura recém-instalada.

[vi] Sobre a discussão histórica da mostra de 1965, ver também Otilia Beatriz Fiori ARANTES, “De ‘Opinião 65’ à 18ª. Bienal”, in *Novos Estudos CEBRAP, E agora PT?*, São Paulo, CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, número 15, julho de 1986, pp. 69-84. Ver também Wilson COUTINHO e Cristina ARAGÃO (curadores), *Opinião 65 – 30 Anos*, (Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, maio-julho de 1995), catálogo, Rio de Janeiro, CCBB, 1995; Celso FAVARETTO, “Opinião de lá para cá”, in *Jornal de Resenhas*, n. 04, *Folha de São Paulo*, 03.07.1995, resenha sobre catálogo *Opinião 65 – 30 Anos*, op. cit..

[vii] Para um balanço dialético da complexidade e vivacidade da resistência cultural à ditadura, ver a aguda análise de Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política: 1964-1969”, in idem, *O Pai de Família e Outros Estudos*, S. Paulo, Paz e Terra, 1992, pp. 61-92. O texto foi publicado originalmente sob o título “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969”, in revue *Les Temps Modernes*, nº 288, Paris, Presses d’aujourd’hui, juillet 1970, pp. 37-73.

[viii] Ainda em 1965, no mesmo ano da mostra *Nova Figuração*, Antonio Dias obteve dois prêmios importantes: o da mostra *Jovem Desenho Brasileiro*, no Museu de Arte Contemporânea da USP, e o de pintura, na Bienal de Paris. No ano seguinte fez parte da mostra *Opinião 66*. Em 1967 participou com destaque da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, da qual se tratará adiante, e ainda nesse ano foi residir em Paris, com bolsa do governo francês. Participou então de mostras em Paris, Berna e Düsseldorf. Mudou-se em 1968 para Milão. Residiu também parcialmente em Colônia, na Alemanha, mantendo também residências, no Rio de Janeiro e em Milão). Cf. Paulo Sérgio DUARTE, *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998, pp. 295-6.

[ix] Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” in Vv. Aa., *Nova Objetividade Brasileira*, catálogo, Mario Barata (pref.), Rio de Janeiro, gráfica A. Cruz, 1967, pp. 4-18 – sem numeração; e in H. OITICICA, *Hélio Oiticica*, catálogo, org. Guy Brett et al. (Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, fevereiro-abril de 1992; Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, junho-agosto de 1992; Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, outubro-dezembro de 1992; Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro-março de 1993; Mineápolis, Walker Art Center, outubro de 1993-fevereiro de 1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, setembro de 1996-janeiro de 1997), Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ Projeto Hélio Oiticica, 1996, pp. 110-20.

[x] Sobre o momento genético precedente, ver Luiz Renato MARTINS, “Vibração ondular”, *op.cit.*; e idem, “Vibração ondular – parte 2”, *op. cit.*.

[xi] Cf. Hélio OITICICA, “Tropicália”, 04.03.1968, repub. suplemento *Folhetim*, jornal *Folha de São Paulo*, 18.01.1984; rep. in H. OITICICA, *Hélio...*, catálogo, org. G. Brett et al., *op. cit.*, pp. 124-6. O texto de 1968 refere-se à instalação de mesmo título, *Tropicália* (1967, composta dos *Penetráveis PN2* e *PN3*, e de ambientes com plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão), montada

[xii] H. OITICICA, *Hélio...*, catálogo, org. G. Brett et al., *op. cit.*, pp. 124-26.

[xiii] Sobre a concepção de arte moderna, segundo Baudelaire, ver L.R. MARTINS, “A conspiração da arte moderna”, in idem, *Revoluções: Poesia do Inacabado 1789 – 1848*, vol. 1, pref. François Albera, São Paulo, col. Ideias Baratas/ Sundermann, 2014, pp. 27-44.

[xiv] Sobre as obras do escultor e suas transformações após o neoconcretismo, ver Luiz Renato MARTINS, “Amilcar no MuBE”, 07.06.2021, disponível em https://aterraeredonda.com.br/amilcar-no-mube/?doing_wp_cron=1625493180.6640999317169189453125 e “Amilcar de Castro no MuBE (parte II)”, 05.07.2021, disponível em <https://aterraeredonda.com.br/amilcar-de-castro-no-mube/>.

[xv] Oiticica destacou a interface com o chão na instalação *Tropicália* (1967, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna). Nela, elaborou tal experiência mediante o uso de plantas, areia e pedrinhas. A expressão “estar pisando a terra”, por sua vez, é do já citado texto “Tropicália”, de 04.03.1968, que rememora a instalação do ano anterior. Cf. H. OITICICA, “Tropicália”, *op. cit.*, p. 124.

[xvi] Ver, por exemplo, de Lygia Clark, *Estruturas de Caixas de Fósforo* (1964, guache, caixa de fósforo e cola, dimensões variáveis, coleção particular).

[xvii] Segundo um esboço da noção de “participação”, inserido no caderno de notas de Lygia Clark: “a obra de arte deve

exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela". Ver a propósito M. PEDROSA, "A obra de Lygia Clark", in idem, *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos*, vol III, org. e apres. Otilia Arantes, São Paulo, Edusp, 1995, p. 350; e idem, "Significação de Lygia Clark", in idem, *Dos Muraís de Portinari aos Espaços de Brasília*, org. Aracy Amaral, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 197. Sobre a noção de "participação" "como relação ativa do observador com o objeto estético", ver H. OITICICA, "Esquema...", op. cit.; ver também "De Tarsila a Oiticica", em *A Terra É Redonda*, 25.08.2024, disponível em: < <https://aterraeredonda.com.br/de-tarsila-a-oitica/>>.

[xviii] Ver, por exemplo, Lygia Clark, *Bicho de Bolso* (1966, alumínio, 12 × 13 cm, coleção particular).

[xix] Ver, por exemplo, Antonio DIAS, *Vencedor?*, (1965, óleo, tecido, madeira e capacete, 181 × 40 cm, Niterói, Museu de Arte Contemporânea, coleção J. Sattamini).

[xx] Ver, por exemplo, Hélio OITICICA, *Grande Núcleo* (ca. 1960 composto por NC3, NC4 e NC6, 1960, madeira pintada, 670 × 975 cm, Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica).

[xxi] Ver, por exemplo, Antonio DIAS, *Na Escuridão* (1967, acrylic, vinil, metal e polyester sobre tela e madeira, 122 × 200 × 37,5 cm, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, coleção G. Chateaubriand).

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)