

# “Corpo da cor”: agenciamentos entre arte, corpo e política na década de 1960 no Brasil<sup>I</sup>

Felipe Scovino<sup>II</sup>

**Resumo:** O artigo reflete sobre produções artísticas brasileiras que evidenciam uma ideia de materialidade ou corpo à cor. São obras realizadas, em sua maioria, durante a ditadura e que têm o corpo como agenciador de suas propostas. Pensar o “corpo da cor” é manter relação direta com o contexto institucionalizado da repressão no país naquele momento.

**Palavras-chave:** cor. corpo. política. Brasil.

## “The Body of Color”: connections between art, body and politics in the 1960’s in Brazil

**Abstract:** The paper reflects on Brazilian artworks that bring an idea of materiality to color. They are mostly produced under the dictatorship and which have the audience’s body as a way for their proposals. Thinking about the “body of color” is to maintain a direct relationship with the institutionalized context of repression in the mid-1960’s.

**Keywords:** *color. body. politics. Brazil.*

---

I O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. O artigo é derivado do projeto de pesquisa “Povo em cena” que faz parte da minha pesquisa como professor visitante na University of the Arts, London.

II Professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da UFRJ. Vínculo institucional: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rua Mauricio Joppert da Silva, s/n, Cidade Universitária - Rio de Janeiro, RJ, 21941-972. E-mail: felipescovino@eba.ufrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3308-9382>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/5934041373529906>. Rio de Janeiro, Brasil. Nome do autor para citação: SCOVINO. F.

O artigo debate sobre como artistas, a maioria expoentes do neoconcretismo, redefiniram parte de seus projetos em direção ao que poderíamos chamar de uma pesquisa sobre a densidade da cor, a evidência de sua tridimensionalidade ou ainda, como Hélio Oiticica denominou sobre os *Bólides*, um “corpo da cor”<sup>1</sup>. Mas essa metáfora em transmitir materialidade à cor passa efetivamente por um processo que envolve a presença do corpo do espectador em um contexto específico da nossa história. Nesse sentido, em um país onde o corpo é muitas vezes suprimido, subalternizado e violentado, a associação entre corpo e cor, nesse caso, refletirá sobre como a última deixa de ser experimentada pelos artistas como um componente formalista para adquirir, no seu agenciamento com o corpo, propriedades fenomenológicas e políticas.

Para pensar sobre cor no Brasil dos anos 1960 é preciso passar por questões que envolvem o corpo e o contexto político. O estado pós-moderno anunciado por Pedrosa em 1966, em meio a ditadura, passava, sem dúvida, por um condicionamento da ideia de artista e do próprio objeto de arte e seu agenciamento com o corpo do espectador. Não bastava a participação do público visando um redimensionamento formal da obra de arte, mas uma participação que se atrelava a um campo político, no sentido de expor e refletir sobre as várias singularidades do corpo, naquele momento atravessado pela censura, torturas, assassinatos e desaparecimentos. Eram traumas que, enfim, precisavam ser reelaborados, debatidos e metaforizados pelo campo artístico. Pedrosa articulava que um novo espaço (“pós-moderno”) se construía em meio a ditadura, o que logo exigia outro comprometimento dos artistas:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon*, inspirada na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’. De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. (PEDROSA, 1998, p. 355, grifo do autor)

---

1 Oiticica argumentava que os *Bólides* eram “transobjetos”, pois essa “necessidade” vinha do fato de querer dar à cor uma nova estrutura, de “dar-lhe ‘corpo’”. Entendia que esse processo acontecia nos *Bólides* “onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura do *Bólide*” (OITICICA, 2011b, p. 63). Para Small a categoria de “transobjeto” criaria uma ponte entre a obra de arte e a coisa readymade. “Transitava entre as categorias e as desmantelava em uma única entidade, assim como ocorria nos frascos de vidro e pigmentos de B7 *Bólide Vidro 1*. Assim, o ‘transobjeto’ descreve um espaço de constituição estética em que a estrutura de um objeto preexistente assume papel generativo no trabalho de arte enquanto entidade fenomenológica, experiencial” (SMALL, 2017, p. 268). Significativamente, foi a “valorização espacial da cor”, como Oiticica denominou-a, que permitiu a este “objeto readymade comportar-se não como uma entidade hermética ou fixa, mas como uma matriz aberta à resignificação”. (Ibidem)

A ideia de que o pós-moderno se vincula fortemente à antiarte, entendida nesse sentido como obras que questionavam o padrão puramente visual da operação estética e avançavam sobre um terreno experimental no qual o corpo do agora “participador” era o meio de transformação ou a própria obra encontra eco em Oiticica. Segundo ele:

Antiarte é, pois, uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pós-moderna); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. (OITICICA, 2011d, p. 84)

Pedrosa ainda afirma que para além do puro formalismo, obras – como as de Hélio Oiticica e Lygia Clark – se colocam como potência mobilizadora de um novo agente social, o artista, agora atuante numa sociedade mecanizada e particularmente traumatizada. O envolvimento de Oiticica, por exemplo, com a comunidade da Mangueira reforça para Pedrosa essa mudança de comportamento do artista na pós-modernidade:

Um dia, [Oiticica] deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo, para o samba da Mangueira e adjacências onde a ‘barra’ é constantemente ‘pesada’, seu impenitente inconformismo estético. (PEDROSA, 1998, p. 356)

Oiticica possui uma fala emblemática sobre esse momento de mudança na perspectiva de quem cria arte. Por volta de 1967, ele cria um distanciamento seguro dos conceitos de realismo social, realismo mágico e novo realismo, apresentando o que compreende como “arte participante”, expressão tomada a partir de uma perspectiva de Ferreira Gullar sobre a ideia de ser artista naquele momento específico.

O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas ideias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto (OITICICA, 2006a, p.164).

Esse contexto é fundamental para entender uma nova tomada de posição que alguns artistas e críticos adotaram tendo como pano de fundo os primeiros anos da ditadura no país. Se vivíamos sob a condição do medo no Brasil, metáfora e alegoria eram figuras de linguagem que os artistas, mais do que nunca, dispunham para criar suas obras e driblar a censura. Para o conjunto de artistas que será analisado, falar sobre cor naquele momento, pós experiência neoconcreta, passava estreitamente em pensar um novo diálogo entre arte e corpo, pondo em suspenso, até certo ponto, as questões formalistas. O corpo, pós 1964, como tema e meio de experimentação, passa a ser outro para os artistas brasileiros. E a discussão sobre a materialidade da cor – expressão que em si mesma constitui uma instância corpórea – não é algo somente formal, mas ativador dessa nova concepção de sujeito e obra de arte. Discutir essa especificidade sobre a cor não é só transmitir visibilidade a algo da ordem do intangível, mas sobretudo a partir dessa premissa criar vínculos (políticos nas mais diferentes estratégias e estratificações) com o tempo presente. Nas obras que abordarei de Décio Noviello, Franz Weissmann, Oiticica, Lygia Pape, Marcello Nitsche, a situação política do país é evocada sob as formas mais diversas. E nas obras, em particular, de Oiticica e Pape a presença do corpo negro sendo trazido à tona é uma chave para o entendimento em como a arte pode provocar fissuras em um modo totalizante de se pensar história.

Debater a materialidade da cor nessas obras é sobremaneira poder tocar essa cor, isto é, experienciar a sua matéria através de uma investida que passa necessariamente pelo corpo, levando em conta que são múltiplas as possibilidades dessa experiência acontecer. A cor se revela metaforizada nessas obras sob distintos modos e usos, desde o seu estado “bruto” enquanto pigmento; como experiência performática em que podemos degustá-la, cheirá-la, abraça-la, vesti-la ou, ainda, perfura-la; como espaço tridimensional que nos acolhe; e, como uma fumaça, e por conta desse estado, temporária.

Refletir sobre a condição pós-moderna de Pedrosa, bem diferente das diferentes estratégias sobre o pós-moderno que se colocam desde os anos 1980, é pensá-la como uma dobra daquele signo moderno desenvolvido por

esse crítico<sup>2</sup>. Em última instância, a produção de arte nunca esteve isolada dos acontecimentos políticos porque ela é em si parte de um processo político. Portanto, se estou argumentando sobre um processo que inefavelmente passa pela experiência do toque, é condicionante expor em que contexto esse corpo atua e de que corpos estão sendo postas em evidência. O ano de 1964, diria, é um corte epistemológico nesse processo, pois ele impõe outra força: a censura e a suspensão da liberdade. O corpo, mais do que nunca, numa história recente do Brasil, passa a estar condicionado a um sistema de vigilância e punição. Nitsche, Noviello, Oiticica e Pape operam circunstâncias estéticas, e em até certa medida formalistas, mas que possuem um vínculo ímpar com um novo estado do corpo (do artista e do espectador) no Brasil.

A ação de tornar a cor tátil, dela ser percebida não apenas com o olho, possui um rizoma que se expande entre *Cubocor* (1960) de Aluisio Carvão; o happening de Décio Noviello com as “granadas de cor” feita no Parque Municipal, em Belo Horizonte (1970); esculturas públicas de Franz Weismann; *Bólides, Parangolés e Penetráveis* (década 1960) de Hélio Oiticica; *Trio do embalo maluco* e *Roda dos prazeres* (ambos de 1968) de Lygia Pape; e, a série *Bolhas* (1967-68) de Marcello Nitsche.

---

2 Pedrosa, em particular, adotou “conscientemente uma posição crítica diante da condição periférica do país, fazendo dessa condição não um alibi para se limitar a uma perspectiva provinciana sobre o fenômeno artístico, mas, ao contrário, adotando-a como um ponto de vista original, a partir do qual era possível formular os dilemas locais em seus termos específicos e, ao mesmo tempo, participar substantivamente do debate de ponta em plano internacional” (SERRA AZUL; NUERNBERGER, 2018, p. 138). Sua valorização das linguagens de tendência construtiva não se dava, assim, pela mera transposição das tendências abstracionistas em voga, após a Segunda Guerra Mundial, na Europa e nos Estados Unidos “antes, correspondia a uma necessidade interna, ligada ao projeto formativo do país, cujo anseio de modernização orientava-se em direção a uma sociedade mais justa e emancipada” (Ibid.). Substancialmente, Pedrosa antevia uma função social para a arte de estirpe abstrata, que estabeleceria um novo padrão de sensibilidade, capaz de antecipar e fomentar o processo de transformação social que parecia iminente. O debate crítico protagonizado por Pedrosa propunha uma espécie de reformulação tanto do *modus operandi* do fazer artístico quanto da escrita de arte. A Bienal de São Paulo assim como o processo de institucionalização da arte no começo dos anos 1950 foram lugares de embate e criação para o crítico. Era a oportunidade que fomentaria a pesquisa estética dos artistas brasileiros ao passo que eles logo se desvincilhariam da condição de seguidores de tendências internacionais para se tornarem os próprios propositores. Pedrosa invocava uma inversão na condição centro e periferia como forma de acentuar a capacidade criativa e experimental daquela geração de artistas, em particular o neoconcretismo, por isso defendeu a primazia desse compromisso estético como esse momento-limite da arte moderna.

*Trio do embalo maluco* é constituído por três *Ovos*: são cubos de madeira monocromáticos, cada um possuindo uma cor (azul, branco e vermelho), envolvidos em uma fina camada de plástico que acabam sendo perfurados de dentro para fora.<sup>3</sup> É a possibilidade de associar a cor à uma experiência tátil, mas também à metáfora do alimento e da origem. Nascer da cor, atravessar o seu espaço e ser fruto dela. A figura alegórica para essa imagem é a do ovo. O cubo/ovo – fundamentalmente um espaço revestido unicamente por cor – era o abrigo e simultaneamente aquilo que seria debelado e, por fim, revelaria o que estava oculto. O que se evidencia, portanto, são dois corpos negros, músicos que ao rasgarem a película dançam e tocam samba em um terreno apenas habitado por eles e pela artista. Uma obra que expõe, ainda guardando um referente de matriz construtivo, o cubo dentro de um debate sobre a construção de novas possibilidades de escrita sobre a cultura visual no Brasil. Ademais, o emprego da metáfora de nascer poderia ser interpretado como renovar ou mudar estruturalmente o país. O cubo não era mais uma figura ou sólido ligado aos preceitos construtivistas, mas passava ao terreno da cultura e da história política. Afirmo isso porque evidenciar corpos negros durante a ditadura em um país racista e segregador, tendo como “cenário” da performance o espaço público, tornava-se uma circunstância cada vez mais ampla no cenário cultural do país. Podemos pensar no CPC da UNE, em particular na produção de shows como os de Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Cartola entre tantas outras atividades produzidas pelo Centro e engajadas em discutir uma “arte popular revolucionária” nas palavras de seus criadores. Ademais, apesar de encerrar suas atividades em 1961, é importante destacar a atuação pioneira do Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, como forma de promover uma reflexão crítica e sistêmica sobre o lugar do corpo negro na produção cultural no Brasil. Além disso, esse debate não era muito distante

---

3 *Ovo* e *Trio do embalo maluco* possuem a mesma estrutura e suas nomenclaturas e posições podem ser facilmente confundidas. *Ovo* foi criado em 1967 e apresentado no ano seguinte no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, durante o evento Apocalipopótese (maiores informações na nota 6). Segundo a artista, “o trabalho eram ovos, quer dizer, cubos de madeira com 80 cm de aresta, estrutura desmontável, cobertos com uma película de plástico azul, vermelha, branca. Você entrava dentro daquele ovo, pois havia embaixo uma face aberta, você rompia a película-pele e nascia [...] No Apocalipopótese eu apresentei o trabalho com sambistas” (PAPE, 1983, p. 46). E ela detalha outra aparição da mesma obra: “Uma vez também eu participei de uma filmagem e foi a primeira vez que ‘nasci” (Ibidem). E finalmente explica a origem para *Trio do embalo maluco*: “Quando fui fotografar o trabalho [*Ovo*] os três sambistas eram o Hélio Oiticica, o Nildo da Mangueira e o Santa Teresa, e o Hélio batizou a transação de *Trio do Embalo Maluco*” (Ibidem). *Trio do embalo maluco*, portanto, refere-se a um instante, a uma situação única e determinada pela artista em que dois passistas negros da Mangueira além de Oiticica experimentam o *Ovo*. Uma particularidade do *Trio* é que as imagens produzidas por Pape acabaram se tornando simultaneamente documentação e obra. É preciso separar “documentação da obra” de “documentação que propositadamente se torna obra” por conta da sua larga distribuição e inclusão em livros e quicá exposições. Há uma vontade política nessa decisão. Esse tema será discutido ao longo do artigo.

da ideia de realismo pensada pelo Cinema Novo, onde alguns personagens de filmes, ligados a esse movimento, não eram atores profissionais. Em *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, filme considerado pelos próprios cineastas do Cinema Novo como a obra que antecipa as questões neorealistas no cinema brasileiro, Zé Ketí – renomado cantor e compositor de samba, autor de “A voz do morro”, canção e título tão sintomáticos para essa discussão – é um dos protagonistas. Em um artigo denominado “Opinião... Opinião... Opinião”, Mário Pedrosa contextualiza o momento trazendo o exemplo do Teatro de Arena – e aqui faço uma triangulação possível com o Cinema Novo e a obra de Oiticica no tocante a serem modos de produção cultural que expuseram, guardadas suas especificidades e intensidades, a condição de renúncia social e econômica de boa parte da sociedade – e em especial a canção Carcará, de João do Vale. Segundo Pedrosa, “pouca gente ouvia então aquele canto, expressando a realidade implacavelmente feia, malvada e egoísta da miséria natural e social do Nordeste, sem ser sacudido por dentro e sem lágrimas nos olhos” (PEDROSA, 2015, p.55).

Voltando a Pape, especulo que desde os anos 1960 interessava a ela investigar outros lugares da cidade que não a mítica zona sul carioca e apresentar, portanto, espaços sociais pouco reverberados na dita “opinião pública”. Falar e circular pela cidade era e continua sendo uma proposta política. Tornar aparente a cidade, seja através de registros artísticos ou aulas no caso de Pape, era entre outras circunstâncias um gesto democrático e de inclusão. Em 1972, por exemplo, escreve o texto *Favela da Maré ou Milagre das Palafitas* em que acentua a invenção e o alto grau de beleza das casas, especialmente os barracos, erguidos pelos moradores daquela favela. Fenomenologicamente associa aquela favela a um “organismo vivo, talvez pela integração com o mar” (PAPE, 2012, p.287). Reporta a beleza singular de uma parede descascada ou o movimento da maré que invade a favela em determinados momentos alargando o espaço. Justamente por conta desse episódio rotineiro os moradores instalam suas casas sobre palafitas. Como professora, Pape entendia que levar os seus estudantes a “um lugar que jamais pisariam de outra forma era também um desafio. Eu quero mostrar uma nova realidade estética e poética vital. Seria como uma REVELAÇÃO” (PAPE, 2012, p.287, grifo da autora). Essa tomada progressista de posição frente ao mundo cria um vínculo forte com *Trio do Embalo Maluco*. Os três integrantes do *Trio* eram vinculados à Estação Primeira de Mangueira, àquela altura um território desconhecido dos moradores da zona sul carioca e alvo de muitos preconceitos. Cada um deles toca um instrumento que está intimamente ligado ao universo favelar (e do samba). Delineia-se poeticamente o discurso (utópico?) de congraçamento entre corpos e culturas – lembrando que o trio é formado por dois músicos

negros da Mangueira e pelo burguês Oiticica – ao mesmo tempo em que a obra se alinha ao conceito de arte pública, tão caro a artista. E não esqueçamos dos *Ovos* apresentados em Apocalipopótese sendo “quebrados” por diversos moradores/músicos/passistas da Mangueira em meio ao Aterro do Flamengo. Como ela afirma, “o que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente” (PAPE, 1998, p. 44-45). Suponho que no caso de Pape e como veremos em Oiticica, havia uma preocupação latente em tornar visível uma imagem representativa em seus mais amplos aspectos e formas de uma parcela (larga) da sociedade que não tinha voz ou mesmo não era vista, seja em museus ou como produtores de cultura, seja, e isso de forma mais grave, nos espaços mais amplos da comunidade. Nesse sentido a documentação da obra não era simplesmente um registro fotográfico que identificaria a obra, tornando-a reconhecível e visível pelo público, mas um ato político, uma ação deliberada, uma manifestação por parte desses artistas em tornar aparente as manifestações culturais de origem afro-brasileira (em particular o samba); como já dito, o corpo negro; e, o universo favelar e seu espaço social.

Já em *Roda dos Prazeres*, Lygia Pape dispõe um círculo de tigelas contendo em cada uma delas anilina monocromática e um conta-gotas, propiciando a degustação. Em tese, associaríamos o vermelho ao picante, por exemplo, mas não é isso o que acontece. A cor que encanta os olhos pode, ou não, ser aversiva ao paladar: o amarelo pode ser capaz de dissimular um profundo amargor. O olhar é seduzido pela cor, mas o paladar nos engana ou põe em dúvida a certeza que temos sobre o que vemos. De qualquer forma, o que se coloca, do ponto de vista fenomenológico, é a possibilidade de degustar a cor. E mais, de vivenciar naquele instante uma experiência que sempre foi da ordem do imaterial ou da impossibilidade. Num momento em que as performances no Brasil ainda eram experiências novas e bastardas, a artista não só explora a cor de forma inesperada, mas fundamentalmente a coloca como uma estrutura lúdica e política. Nesse último caso é importante pensarmos em quem consumia essa cor, ou então foi escolhido propositadamente pela artista para ser esse agente. A documentação da obra passa a ter importância ímpar a partir de meados dos anos 1960 para Pape e Oiticica. Vanessa Rocha Machado chama a atenção para o fato de que a primeira apresentação da obra, com fotos de autoria de Maurício Cirne, é protagonizada por Mineiro, caseiro da artista.



Usando chapéu de palha, experimentando as cores vivas dos potes de plástico em meio a uma ‘roda’ triangular formada pela disposição de três tábuas nas quais estavam dispostos os vasilhames [...] O caseiro era uma figura que Lygia parecia não ter escolhido ao acaso, mas sim para reafirmar o caráter pretendido de reprodução e alcance popular da ‘Roda’. Escolha que a afasta do entendimento romantizado da figura do ‘povo brasileiro’, deslocando-o para a dimensão concreta de participante. (MACHADO, 2008, p. 99)

Mineiro era negro e a sua exposição como agente ou espectador participante cria outro entendimento, em um país racista, sobre a raiz democrática ou inclusiva que essas obras também propunham. Discutir o corpo da cor nessas obras passa, em muitos casos, por uma reflexão sobre quem as experimenta. A escolha, consciente eu suponho, da artista ainda representava uma faísca na mudança de uma circulação da história das imagens ligadas a cultura no Brasil.

Em 1962, Oiticica publica “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” na revista Habitat. Em cerca de dois anos produzirá os seus *Bólides* e o texto parece anunciar não só o que acontece naquele momento – a sua produção envolvia a pesquisa com os *Núcleos* e as maquetes dos primeiros *Penetráveis* – mas, em tom premonitório, o que está prestes a ser criado. A lucidez na autoanálise de sua obra e do contexto artístico já foram alvos de críticas passadas por outros pesquisadores. Quando escreve sobre a sua passagem até os *Núcleos* alcançando a formalização da cor no espaço, Oiticica antevê a questão central dos *Bólides*, que na realidade é mais um ponto de passagem por uma obra-acontecimento de difícil separação por fases.

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo a priori onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. (OITICICA, 2006b, p. 84, grifo do autor)

Sua criação é como um projétil, pois velozmente atravessa suportes, movimentos da arte e paradigmas provocando mudanças radicais na percepção sobre o que é pintura, cor, artista e espectador. Ao descrever os *Núcleos*, antecipa mais uma circunstância que será própria dos *Bólides*: “A visão da cor, ‘visão’ aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (*desenvolvimento nuclear da cor*), cheio de virtualidades” (Ibid., p. 85, grifo do autor).

Se nos *Núcleos*, o espectador atravessava aquele campo monocromático, com a cor suspensa, numa visão cíclica, tendo o corpo “banhado” e eventualmente tocando as placas de cor, nos *Bólides* a experimentação é puramente tátil.

Ademais, coloca-se ali o limite e origem da pintura, pois a experiência se dá com o pigmento e não com a tinta industrializada. Situação semelhante ocorre com o *Cubocor* de Carvão. Ambos – *Cubocor* e *Bólides* – possuem similitudes pois o que se coloca em evidência é o pigmento, a estrutura embrionária da cor, que está ao alcance dos olhos e das mãos.<sup>4</sup> São dois monocromos, mas se no caso de Carvão há a densidade, em Oiticica a cor vem espreitada, pulverizada, mas contundente. Aliás, experienciar monocromos sob uma perspectiva e escala cada vez mais, digamos, íntima será uma constante na obra de Oiticica se analisarmos a sua obra sequencialmente (por exemplo, se nos *Bólides* tocamos a cor ainda tendo a percepção de exterioridade e autonomia – de que existe uma obra e um corpo do espectador em campos separados –, nos *Penetráveis* o espectador adentra o monocromo, e ele é, portanto, parte integrante daquela estrutura porque também é cor). Todavia, voltando aos dois monocromos em questão, eles se tornam a possibilidade original de nos deleitarmos dionisiacamente com a cor. Notem que em ambos os casos há a evidência de uma cor “pura”, porque há uma preocupação, sob distintos métodos, em preservar o brilho saturado do pigmento, sua qualidade “viva”.

Oiticica curiosamente faz uma relação (com ressalvas) do *Cubocor* não com a sua obra, mas com a de Yves Klein:

A posição de Aluísio Carvão se assemelha à de Klein no que se refere à alternância entre o quadro e a expressão no espaço, mas diferindo profundamente como atitude ética e teórica – a meu ver tende a uma *tactilidade da cor* quando se lança na fascinante ideia de pintar tijolos e cubos, chegando intuitivamente ao sentido de ‘corpo da cor’, livrando-se da implicância da estrutura do quadro e chegando à cor pura a que aspirava. (Ibid., p. 89, grifo do autor)

Não é difícil supor, portanto, que *Cubocor* tenha criado um pensamento em rede com a sua obra, embora as diferenças existam e serão aqui elaboradas. De todo modo, a ideia de “corpo da cor” já havia sido utilizada por Oiticica em seus escritos. Em 5 de outubro de 1960, em meio às experimentações entre *Invenções*, *Núcleos* e o primeiro *Penetrável*, portanto com a cor ganhando tridimensionalidade, autonomia e se despreendendo da superfície, ele relata que:

A cor não está mais submetida ao retângulo nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se ‘corporificar’; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’. (OITICICA, 2011a)

---

4 Por questões de conservação, as obras atualmente não podem ser manipuladas.

A argumentação fenomenológica também se faz ao pensar que tanto *Cubocor* quanto os *Bólides* são pintura, ou melhor, pintura que alegoricamente se constitui também como um “corpo da cor”. Não há uma proposta de fim ou legitimar o término da pintura, mas a sua transposição para um novo estado. Não basta mais vê-la, mas é preciso pô-la em dúvida. E essa instância da ausência de certeza é precedida pela sua impermanência. O que esses artistas apontam, dentre outras coisas, é que a pintura naquele momento se faz dessacralizando-a, mas não abandonando-a. A pintura passa a ser da ordem do toque, justificando o seu próprio sentido e lugar na história. Small ressalta que para Oiticica:

A pintura como uma categoria histórica, e, especificamente, a materialidade como um produto da elementarização da pintura, deveriam, portanto, ser exploradas não por conta de seus limites convencionais, mas de suas capacidades cromáticas, experienciais. (SMALL, 2017, p. 260).

Mas as diferenças entre os dois artistas se dão no terreno da política. Oiticica tem proposta muito semelhante a de Pape sobre a documentação de suas obras. Acredito que essa análise encontra imbricações com o contexto da política brasileira naquele momento, como apresentado no início do artigo, e a forma como os artistas criaram micropolíticas incendiárias para refletir sobre o seu papel no mundo e nessa nova relação que a arte criava com o meio. Faço menção portanto ao fato de que parcela significativa das documentações fotográficas dos *Bólides* e dos *Parangolés* têm como protagonistas amigos do artista, moradores da Mangueira. Estão lá Mosquito da Mangueira dançando com *Parangolé p10 capa 6* e observando o *Bólide vidro 5, homenagem a Mondrian* (1965); o mesmo Mosquito observando o *Bólide luz 1, apropriação 3* (1966), manipulando o *Bólide plástico 1* (1966) e vestido com o *Parangolé p4 capa 1*; Maria Helena da Mangueira vestida com *P8 capa 5 homenagem a Mangueira* (1965); Roseni da Mangueira com *P5 capa 2* (1965); Miro da Mangueira bailando com *P4 capa 1* (1964), dentre outras imagens. Estão representadas nessas imagens não só a obra *stricto sensu*, mas quem a veste, a manipula, a usa, a sente. Melhor dizendo, a obra é o conjunto desses fatores: tanto o *Bólide* e o *Parangolé* com suas respectivas qualidades formalistas e fenomenológicas, digamos assim, mas também as representações culturais e sociais que evocam a partir de quem os usa. Quando a obra é documentada, Oiticica sai de cena, e quem aparece é a comunidade da Mangueira: sua identidade e realidade espacial.

O Brasil a ser visto e pensado nas artes não poderia ser uma alegoria do apazível e do apaziguamento, mas um compromisso, diria, político com o Outro. A frase/conceito “incorporar a revolta” de Oiticica ganha

uma potência ainda mais perturbadora e imediata quando a associamos a esse momento de insurgência, poderíamos dizer, do seu trabalho. O Oiticica inconformado e que divide esse incômodo conosco é fruto das suas vivências na Mangueira. Vendo de perto os diversos aspectos da miséria (que coabita com uma riqueza cultural) daquela comunidade, o artista absorve essa crítica ao seu trabalho. Essa pode ser uma hipótese robusta para a escolha dos moradores e amigos da Mangueira serem documentados interagindo com os *Parangolés* e *Bólides*.

Todavia, *Parangolés* e *Penetráveis* são, sem dúvida, continuação da pesquisa do artista sobre a cor. O artista elabora, portanto, uma expressão da cor no espaço ao passo que conjuga outra qualidade para a participação. Essa não se dá apenas na articulação entre corpo do espectador e a obra, mas também enquanto imagem quando a obra circula enquanto documentação. Analisar esse arquivo imagético é se perguntar também qual é o corpo que experimenta sua obra. Desde os seus primeiros escritos Oiticica falava, de um modo ou de outro, da cor como tendo vida própria. Segundo Brett, “ele falava em reduzi-la ao ‘seu estado primeiro’, a cor que ‘cria sua própria estrutura’, de seu aparecimento numa obra ‘tão cheia de vitalidade cósmica que não importa o autor’” (BRETT, 1996, p. 225). Refletir sobre o fato da cor se expandir por meio de capas, caixas, estandartes é fazer uma alegoria sobre a potencialidade de um corpo também desejante por liberdade. Por isso, chamo a atenção sobre as escolhas de Pape e Oiticica em escolher e produzir quase que numa tática de guerrilha os corpos – ou um corpo social em particular – que circularão por meio da documentação de suas obras. Guerrilha, aliás, é um conceito que, como veremos, poderá ser aplicado às obras de Noviello e Nitsche.

Oiticica elabora que a relação entre espectador e a “estrutura-cor” se dá numa integração completa nos *Penetráveis*, pois “que virtualmente é ele [espectador] colocado no centro da mesma” (OITICICA, 2006b, p. 85). A ideia de virtualidade em sua obra tinha uma especificidade própria. Nos *Penetráveis*, núcleos de cor por excelência, o espectador movimentava virtualmente a cor ao passar a abrir portas, andar por corredores e deleitar-se no crelazer, experienciando a cor. É como se a cor pudesse finalmente não apenas ser tocada, mas atravessada e vivida. A cor que antes era fundo ou superfície “transforma-se em elemento vivo” (OITICICA, 2006b, p. 82). O abrir e fechar de gavetas nos *Bólides-caixa* faz com o que o espectador vivencie pintura como objeto. Essa experiência ganha ainda mais aderência porque ao tocar o pigmento, compartimentado nesses receptáculos, ele se confunde com massa. A dimensão em explorar a cor ganha novas dimensões

nos *Penetráveis*. Esses são cabines ou ambientes para serem atravessados e explorados, locais de vivência, onde exploramos a percepção do espaço e do tempo mergulhados em quartos/compartimentos/ambientes que se assemelham a um grande monocromo. Somos totalmente envolvidos pela cor mesmo quando não há parede e o elemento que separa o dentro e o fora daquele espaço em que estamos é um fino e translúcido tecido que não nos faz esquecer que cor e luz em Oiticica são condições muito próximas. Em um processo de transferência, deslocamento e escala, se nos *Bólides* examinávamos a cor com as nossas mãos, nos *Penetráveis* somos totalmente cor, inclusive pisando ou deitando sobre ela. “O espectador agora construía o ‘corpo de cor’ em consonância com a obra, e o ato de fazer expandia-se, estruturalmente, para além do autor” (SMALL, 2017, p. 263-264).

O movimento seguinte são os *Parangolés* (c. 1964), roupas, capas, estandartes onde a cor tende a se “in-corporar” (OITICICA apud BRETT, 1996, p. 226). Oiticica finalmente liberta-se do plano e destrói o retângulo, pois o *Penetrável* “torna-se temporal, cria sua própria estrutura e a obra passa então a ser o ‘corpo da obra’” (Ibid., p. 226-227). Diria mais, a obra continua problematizando o “corpo da cor” com o corpo do participante se misturando a própria estrutura cromática revelada pelo tecido. É uma cor que cria autonomia no espaço e obedece ao desejo de quem a impulsiona, pois o *Parangolé* “representa o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental” (OITICICA, 2011d, p. 71). Incorporar a cor nesse caso significa não mais assistir a cor nem tocá-la, mas vesti-la e possuí-la.

De certa forma, algo que perpassa as obras analisadas até agora é o espaço público e é exatamente esse lugar o ponto de inflexão do happening realizado por Décio Noviello durante a exposição *Do Corpo à Terra*, organizada por Mari’Stella Tristão e coordenada por Frederico de Moraes em abril de 1970. A mostra ocupava espaços da cidade como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral, além de promover intervenções na rua, em frente ao Palácio das Artes. Com a promulgação do AI-5, o medo ainda era maior em expressar qualquer signo político e de insatisfação contra o regime militar. Ao mesmo tempo, Moraes no texto de apresentação da mostra enfatiza o caráter social da arte pontuando que “a repressão ao espírito lúdico do homem é uma ameaça à própria vitalidade social” (MORAIS apud DELLAMORE, 2014, p. 115-116).

Décio Noviello, que na época também era tenente-coronel do Exército, associa experimentação sensorial, cor e índice político em sua ação com granadas fumígenas usadas para sinalização militar. O artista produziu três tona-

lidades de fumaça colorida que foram introduzidas nas granadas.<sup>5</sup> Essas por sua vez, muito semelhantes formalmente a sinalizadores, foram aterradas no Parque e finalmente acendidas. O resultado foi uma explosão de cores que nas palavras do artista “buscou integrar a cor ao espaço”. Ao invés do efeito explosivo constituindo uma atmosfera tensa, os sinalizadores detonavam nuvens coloridas no espaço. O artefato militar perdia a sua função ligada ao campo de batalha, que criaria uma situação análoga ao regime de medo e produção de traumas que a sociedade brasileira vivia, para produzir uma manifestação da cor pelo espaço. O aspecto lúdico se confunde com a participação do corpo do espectador naquele campo cromático que se expande na velocidade do vento e por tempo relativamente exíguo. Não se trata, pensando no uso do sinalizador, de indicar a presença do inimigo, mas a liberdade em usar livremente o seu corpo em meio a paisagem camuflada pelos grandes monocromos criados pela fumaça.

Ironia dupla. O artista é militar e o dispositivo ou motor da obra faz referência direta a um símbolo da punição e da morte. Os lugares e funções são reorganizados, embaralhados e o que se sobressai é o espaço que o corpo ocupa no terreno público. No lugar da vigilância pelo sistema disciplinar do Estado, eis que surge o corpo livre em meio a fumaças monocromáticas. A cor não ocupa naquele momento a função de identificar posições de terra por parte das tropas, mas é sinal do exercício livre e da experimentação pelo corpo. Tem-se, portanto, uma atmosfera ao mesmo tempo alegre e tensa, de comunhão e violência. “Sou colorista, por natureza. Vou tentar modificar as cores do Parque” (FREDERICO MORAIS E DÉCIO NOVIELLO FALAM SOBRE A MANIFESTAÇÃO DO CORPO À TERRA, 2015). Essa afirmação do artista encontra endereçamento, em certa medida, com o aspecto vanguardista, lúdico e essencialmente público dos *Parangolés* e do *Trio do embalo maluco*, vide a participação dessas duas ações na Apocalipopótese.<sup>6</sup> Em meio às

---

5 As cores estavam ligadas a exercícios militares, como explica o artista: “Você tem um pelotão que vai atravessar um vale, e o binóculo não te identifica mais, então você solta uma granada vermelha para sinalizar o pelotão da esquerda, uma granada azul para o pelotão que está na frente à direita, uma granada amarela para o pelotão que está atrasado”. (RIBEIRO, 2011, p. 18)

6 Organizado por Frederico Morais, com apoio do jornal Diário de Notícias, realizou-se entre 6 a 28 de julho de 1968 o evento Arte no Aterro – um mês de arte pública. Entre exposições semanais, destacava-se uma programação de atividades propostas, nas tardes de domingo, por artistas. E num desses domingos se realizou Apocalipopótese, coordenado por Hélio Oiticica. Sobre ele, Frederico Morais afirma que consistia “em acontecimentos simultâneos, gerados por obras de vários artistas, sem qualquer lógica explícita, senão a participação geral do público. O termo é inventado por Rogério Duarte para designar determinado tipo de experiência ligada ao conceito, também dele,

experimentações desses três artistas – participação do público, novas possibilidades de elaboração da cor e o aspecto de envolvimento com a cidade – se destaca a partir exatamente do exercício do corpo envolvido nessas características citadas, o índice de enfrentamento contra as estruturas (políticas, ideológicas, culturais, sociais, econômicas etc.) do sistema. Apoiando-se em princípios marcusianos, autor citado por Oiticica, diria que as três ações citadas nesse parágrafo – e nunca como um “projeto” pensado e articulado pelos artistas e, ainda, assinalando que essa consideração se faz enquanto suposição – possuem um caráter antiartístico e anti-institucional buscando, essencialmente, a integração da arte na vida, ou seja, indicam possibilidades de reintegração entre a dimensão estética e a dimensão social e política da sociedade dentro de princípios “emancipatórios”, pois a participação do espectador no âmbito dessas ações artísticas buscava descondicionar o sujeito oprimido por uma sociedade (ainda mais) repressora e apelavam para uma racionalidade comunicativa. Por outro lado, lembro que essas ações artísticas foram realizadas após a promulgação do AI-5, portanto no momento mais rígido da repressão quando no campo da cultura a censura tornara-se ainda mais violenta, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Sobre esse momento de novas experiências no campo artístico que também criavam correspondência com o cenário de protesto político, Frederico Moraes argumentou, na época, que:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS, 1975, p. 26)

---

de ‘projeto’. Este seria um objeto provável, criado a partir de ‘estruturas germinativas’” (1995, p. 301). No Aterro do Flamengo foram apresentadas propostas de Antonio Manuel (*Urnas quentes*), Rogério Duarte, Lygia Pape (*Ovo*), Roberto Lanari, Oiticica (*Parangolés*), dentre outros. Moraes ao comentar sobre a publicidade do evento feita através de volantes, chama a atenção para o caráter público do evento, o que cria em certa medida laços com a atmosfera de experimentação entre cor, corpo e obra de arte que venho destacando no artigo: “Num desses volantes, pode-se ler: ‘A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte’”. (Ibid., p. 301-302). Raymundo Amado dirige em 1968 um curta (intitulado *Apocalipopótese, Guerra e Paz*) no qual podemos assistir trechos do evento. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8kIDYRIA0Tg>. Acesso: 23 jun. 2020.

O uso desse vocabulário bélico para compreender o sistema de arte naquele momento, nos faz entender em que empreitadas o artista se colocava. Todavia para além da instância do medo que sem dúvida era constante, os artistas aqui estudados, me parece, apontavam em duas grandes direções. A primeira, de maneira geral, seria o que estou chamando mais amplamente de descondicionamento do corpo, isto é, o participante/espectador encontrar, por meio do agenciamento obra/cor/corpo uma nova forma de se relacionar com um mundo opressor e violento. A segunda direção ou estratégia seria pensar quais corpos se evidenciam nas obras, performances, happenings ou ações organizadas pelos artistas. A “guerrilha artística” que Moraes acentua é também uma batalha, para continuar usando seu vocabulário militar, contra os sistemas da arte e da sociedade (que no fundo é o mesmo sistema), ainda muito arraigados em bases opressoras, racistas e violentas. Pensar - a partir da ideia de que a cor tem corpo - a pluralidade de público (e, portanto, corpos) que tem acesso a essas obras, a forma pública em que essas ações acontecem e, em particular nos casos de Pape e Oiticica, a documentação das obras evidenciando corpos marginalizados são circunstâncias ativas, simbólicas e criadoras de distinção naquele momento para o campo artístico brasileiro.

Nesse contexto surge *Bolha amarela* (1967-68) de Marcello Nitsche. Sua primeira aparição, ou ao menos uma das primeiras, é na icônica 10ª Bienal de São Paulo realizada em 1969. Sua distinção se dá porque foi a primeira de algumas edições boicotadas – até 1981 para ser mais exato – por um largo número de artistas por conta da ditadura no país. Trago alguns exemplos pontuais que nos ajudarão a compreender a relação tensa entre política, arte e instituição naquele momento. Em 1967, durante o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado em Brasília, foi exibida a obra *Guevara*, de Claudio Tozzi. Mostrado neste contexto, o retrato de Tozzi do líder cubano que havia sido recentemente assassinado, foi parcialmente destruído por um grupo de simpatizantes do regime militar. Este ataque indicava que arte, quando exposta publicamente, surge como um alvo ideológico. Essa tendência foi mais tarde fortalecida por atos de censura do governo contra a II Bienal da Bahia, em 1968, e a Pré-Bienal de Paris, realizada no MAM-Rio em 1969. A polícia militar fechou ambas as exposições e confiscou obras consideradas ideologicamente suspeitas. Em 1969, a polícia também prendeu e deteve a diretora do museu, Niomar Muniz Sodré. Visto isoladamente, incidentes como esses oferecem somente uma perspectiva parcial da história da arte produzida durante o período prolongado do governo militar no Brasil (1964-1985). Parafraseando Aracy Amaral, foram episódios indiscutivelmente fatais para que os artistas (particularmente Antonio



Dias, Franz Krajcberg, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rossini Perez, Rubens Gerchman, Sergio Camargo, que viviam exilados ou autoexilados, mas também Hans Haacke, Julio Le Parc, Marta Minujin, Martial Raysse, dentre outros) se organizassem, coletivamente ou não, em torno de um boicote a Bienal, a primeira edição depois do AI-5 (AMARAL, 2013, p. 400-405). A questão em como os artistas operavam em circunstâncias marcadas por extrema repressão não pode ser respondida somente com referências à censura ou ataques violentos. Também exige uma consideração de como seria possível para o artista continuar seu trabalho apesar de tais ações. Como foi possível produzir trabalhos críticos nesse contexto? Como foi possível também que experiências coletivas, tais como exposições, continuassem a ser realizadas? O rápido relato sobre o fechamento e apreensão de obras em salões nos oferece alguma indicação do risco que era para os artistas trabalharem neste período e nestas circunstâncias.

*Bolha amarela* foi exposta em um ambiente tenso. A circunstância de repressão e medo instaurada pela ditadura deslizava para o terreno da arte e, suposto, expor naquela mostra se revelava duplamente preocupante. Participar da mostra significava se colocar, em algum nível, ideologicamente distante do coletivo progressista que liderou o boicote. A *Bolha* foi instalada no térreo ocupando uma parte considerável daquele pavimento. Suas dimensões são imprecisas, mas a sua escala monumental causava um sentimento que ficava entre o sorriso tímido e a apreensão. A edição anterior, conhecida sob a alcunha de Bienal do Pop, havia feito um panorama relevante dos artistas estadunidenses contemporâneos apresentando obras de Indiana, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg e Wesselman. De certa forma *Bolha* marcava um limite para a ideia de pop no Brasil. Estávamos longe de uma discussão sobre a cultura de massa pois éramos um país subdesenvolvido, envolvido em altas taxas de analfabetismo e pobreza. O nosso referente não eram exatamente os ícones da televisão, cinema e da indústria ou uma guerra distante, embora o Vietnã tivesse provocado traumas e profundas marcas na sociedade norte-americana que seguem até hoje, mas a ditadura e a miséria. *Bolha amarela* possui a escala de algumas obras de Oldenburg e o seu gesto irônico, mas, sobretudo, é um corte que demarca a diferença entre brasileiros e artistas pop. *Bolha* associa o incômodo e a estranheza gerados pela sua dimensão monumental ao medo que vivíamos no Brasil. O grande monocromo ao invadir o espaço institucional funcionava como índice político e ato libertário no sentido de ser um gesto experimental como uma pincelada robusta que preenche absurdamente e magicamente a arquitetura do prédio; é a possibilidade real da cor ser sentida e quiçá abraçada. Porém, Aracy Amaral analisa que a *Bolha amarela*:

À primeira vista, sob a aparência de trabalho lúdico, expande-se, dominando todo o espaço, pressionando o público visitante contra as paredes da galeria, o que leva a refletir sobre uma situação verdadeiramente vivenciada pelos criadores na área de artes. (AMARAL, 2006, p. 328)

Sobre um fio tênue, a obra desliza entre a alegoria da violência e o espanto do absurdo. Se em Noviello a cor a princípio aparecia sob o signo da desconfiança, por conta do dispositivo bélico que a tornava aparente, e depois se transformava em gozo, em Nitsche o processo parece ser o contrário. Do susto e contentamento em ver o espaço invadido por um amarelo que se acomoda à medida em que é inflado, o que poderia ser interpretado como algo festivo, logo nos deparamos com uma massa orgânica que é também ameaçadora, hostil e invasiva.

Ao trazer Franz Weissmann para esse debate sobre a cor tátil, quero me reportar às suas esculturas públicas e não necessariamente me ater a um intervalo de tempo. Desde a década de 1950 o artista investiu, quase que pioneiramente no país, em levar a discussão sobre cor e forma para o espaço da cidade. Estipular territórios provisórios que suas esculturas formulam é perceber invariavelmente, e principalmente no início da sua trajetória, a marca de distinção da sua escultura: a cor. Como ele dizia, “a cor não é aplicada ao trabalho, ela é intrínseca ao trabalho, integra o próprio trabalho” (RIBEIRO, 2002, p. 42) com a intenção de transmitir ainda mais força expressiva e dinâmica. Weissmann também afirmava que “a própria cor natural da ferrugem é uma cor” (Ibidem). Isso implica numa leitura fenomenológica, no sentido de entender que a escultura é metaforicamente um corpo, e a ferrugem representa nela as marcas dessa passagem do tempo.

Ademais, para ele, cada cor possuía uma qualidade intrínseca e subjetiva. Em suas palavras:

O amarelo já é uma cor expansiva, ela pode ser chamada alegria de viver. O verde é vida, o branco é inocência, o vermelho entra no estado de paixão, o roxo transmite o sofrimento e o preto é a morte. (Ibidem)<sup>7</sup>

Contudo, é importante ressaltar que a obra jamais se sustentou puramente em estados psicológicos da cor, justamente por conta de sua própria integridade e inteligência estrutural. Weissmann nos deixou o legado de refletirmos que a cor não é somente algo que porventura cobre a escultura, mas a

---

<sup>7</sup> Contudo, ao longo de entrevistas e depoimentos concedidos pelo artista, ele costumava indicar outras propriedades às cores.

constituição de uma escolha que se dá em permanente contato com o afeto, isto é, algo a ser construído continuamente com o público e, portanto, uma experiência especialmente em aberto. “Procuro tirar tudo o que é superficial para atingir a essência das coisas” (Ibid., p. 19). Se ainda estão lá o peso e em muitos momentos a verticalidade que tanto marcaram a escultura na história da arte, a contribuição de Weissmann fez com que a massa fosse implodida e a fisionomia expressionista vertesse para uma pesquisa construtiva, fazendo com que a escultura metaforicamente bailasse no espaço.

A ocupação do espaço da cidade pelas suas obras reflete o aumento da escala no seu trabalho e amplia a relação entre escultura e arquitetura. Seus trabalhos, por mais que pesem toneladas, não têm uma preocupação em dominar a escala da cidade. São pesadas, mas ambigualmente neutras, porque querem ser uma continuidade da paisagem da cidade, querem penetrá-la e fazer parte dela. Por outro lado, não se trata mais de monumentos, mas singularmente esculturas que inventam lugares. Invenção nesse caso está associada a construção de memória e a capacidade de criação de afeto que aquele espaço demarcado pela escultura passa a ter. A própria escultura em si – sua forma, cor, material – cria um enlace permanente com o pedestre. Analisaremos melhor essa relação em breve.

As primeiras aparições das esculturas de Weissmann em espaço público datam de meados de 1954<sup>8</sup>, o que o coloca entre os artistas de vanguarda, pois suas obras aceleraram um novo campo para a arte no Brasil que foi seguido por outros artistas: a arte pública ou intervenções artísticas, de distintas naturezas, na cidade. Começava-se a se pensar, sob a perspectiva da arte, o que deveria ser o espaço público. Portanto, não eram mais bustos ou marcos que revelavam feitos ou personagens históricos e por sua vez criavam uma narrativa oficial sobre o país. Colocava-se em questão, por exemplo, os acontecimentos heroicos e os personagens ligados ao mundo militar que adornavam as ruas e praças do país, e passava-se a encomendar obras públicas aos artistas sem um comprometimento ideológico. Weissmann afirmava constantemente que a obra de arte deveria ter um contato mais íntimo e direto com o espectador. Daí o seu interesse em fazer parte dessa nova lógica de ocupação da cidade pela arte. E assistimos essa tomada de posição que adotou através da larga

---

8 Elabora três projetos de arte pública nesse ano. São eles: *Monumento ao expedicionário mineiro*, vencedor do concurso promovido pelo Governo do Estado de Minas Gerais, mas que não foi executado; *Monumento às mães*, encomenda da Prefeitura de Belo Horizonte e também não executado; e, *Monumento à liberdade de expressão do pensamento*, construído na Quinta da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro, e encomendado pela Associação das Emissoras de São Paulo. Contudo, o monumento foi demolido em 1962. Cf. Site do Instituto Franz Weissmann. In: <http://www.franzweissmann.com.br/fwpubl.htm>. Acesso em: 15 fev. 2020.

propagação de suas obras pelo espaço público.<sup>9</sup> Essas fundaram um espaço na cidade, no sentido em que lançaram outras possibilidades de reflexão sobre o entorno do local em que foram instaladas por justamente produzirem narrativas sucessivas sobre esses espaços. Um caso icônico é o da escultura *Retângulo vazado* (1996) situada em frente ao Real Gabinete Português, no Centro do Rio de Janeiro, que invariavelmente se configura em local de repouso para a população em situação de rua. Sem dúvida é um “tornar público” distinto das outras obras abordadas nesse artigo. A investida pública, digamos assim, por parte da população (em situação de rua, particularmente) nesse caso se realiza de uma forma, suponho, não planejada pelo artista. É uma tomada de posição do corpo pela obra que se dá pela via da utilidade, de entender a figura geométrica que dá título à obra – um grande monocromo amarelo no formato de um retângulo tridimensional levemente verticalizado com parte de um dos seus perímetros retorcidos formando uma espécie de feixe perpendicular à figura e sobressaltado, produzindo o que poderíamos identificar como um “abrigo” – como um arquétipo de casa, mas aposto também na capacidade de geração de afeto que forma e cor emulam para aquela pessoa que faz uso da escultura como seu “lar”, mesmo que provisório. É uma situação muito particular no uso de uma escultura pública. É tomar para si aquele espaço e forma como potências mobilizadoras da própria sobrevivência. Não se trata de apreciar a obra segundo critérios puramente formalistas mas, sem dúvida, o entendimento de que cor e forma se comunicam com o Outro enquanto corpo e domicílio. A obra se torna demarcação de um espaço social (“privado”, no sentido de que a obra passa a ter um “dono” temporário) ao passo que essa singularidade pouco presenciada no campo da arte faça com que a operação estética, portanto, deslize para o terreno da política. Essa relação muito específica na criação de um regime fenomenológico que se instaura entre obra e cidadão/espectador nos leva a perguntar sobre a quem pertence o espaço público e fundamentalmente de que forma ele pode ser ocupado.

A intenção foi apresentar diferentes aparições da ideia de um corpo da cor e de maneira alguma encerrar esse tema que é muito abundante na arte contemporânea brasileira. O conceito de transmitir materialidade à cor atravessa variadas estratégias, formatos, histórias, tempos e interesses, mas o feixe que adotei foi o debate sobre como, após o fim do neoconcretismo, o corpo – o principal ator nessa relação entre densidade, cor e obra – foi requisitado em meio a um contexto político distinto daquele que o neoconcretismo começou, em fins dos anos 1950. Pensar a corpo da cor,

---

9 Existem 11 obras públicas de Weissmann instaladas na cidade de São Paulo, 12 no Estado do Rio de Janeiro, entre outras esculturas espalhadas em outras cidades do país assim como em Essex, Inglaterra.

que suponho é um conceito que emerge dos neoconcretos e, portanto, é cativante pensar em como ele se expande na década seguinte, passa necessariamente por refletir sobre quem realizará essa experiência, em qual contexto e de que modo, substancialmente, essa ação que deriva de um conceito fenomenológico desliza para o terreno da política.

## Referências

AMARAL, Aracy. *Textos de Trópico de Capricórnio*, artigos e ensaios (1980-2005): Vol.1 modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRETT, Guy. O exercício experimental da liberdade. In: \_\_\_\_\_. et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1996.

DELLAMORE, Carolina. Do corpo à terra: arte guerrilha e resistência à ditadura militar. *Cantareira*, n. 20, p. 109-123, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/viewFile/27748/16157>. Acesso em: 26 jun. 2020.

FREDERICO MORAIS E DÉCIO NOVIELLO FALAM SOBRE A MANIFESTAÇÃO DO CORPO À TERRA. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwT6PEXuZeU>. Acesso em: 24 jun. 2020.

MACHADO, Vanessa Rosa. Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape. *Risco*, n. 7, p. 93-106, jan. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44726>. Acesso em: 23 jun. 2020.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

\_\_\_\_\_. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.

\_\_\_\_\_. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 82-95.

\_\_\_\_\_. 5 de outubro de 1960. In: OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 25.

\_\_\_\_\_. 29 de outubro de 1963. In: OITICICA FILHO, César, op. cit. p. 63-65.

\_\_\_\_\_. Novembro de 1964. In: OITICICA FILHO, César, op. cit. p. 67-72.

\_\_\_\_\_. Julho de 1966. In: OITICICA FILHO, César, op. cit. p. 79-85.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

\_\_\_\_\_. *Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. Favela da Maré ou Milagre das Palafitas. In: BORJAS-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p.287-89.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 355-360.

\_\_\_\_\_. Opinião... Opinião... Opinião. In: PERLINGEIRO, Max (org). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2015. p. 55-57.

RIBEIRO, Marília Andrés (org). *Franz Weissmann: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

\_\_\_\_\_. *Décio Noviello: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

SERRA AZUL, Carolina; NUERNBERGER, Renan. Do cosmos ao chão: modernidade e pós-modernidade na crítica de Mário Pedrosa. *Revista Ara*, v.5, n. 5, p. 134-151, prim.-ver. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/148630/147840>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SMALL, Irene. “Pigment pur” e o “corpo da côr”: prática pós-pictórica e transmodernidade. *Ars*, São Paulo, v.15, n.30, p. 255-276, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/138499/135032>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Recebido em 01 de julho de 2020 e aceito em 01 de março de 2021.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

