

Éden: o campo experimental e o supra-sensorial

Sheila Cabo Geraldo¹

Resumo: O texto focaliza a participação do crítico Guy Brett na curadoria e apresentação de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, em 1969, quando o artista realiza o ambiente Éden como campo experimental, assim como estabelece o conceito de supra-sensorial, ou seja, para além do sensorial, que vinha desenvolvendo desde 1965 com as capas Parangolés.

Palavras-chave: *Supra-sensorial. Arte ambiental. Experimental.*

Eden: the experimental field and the supra-sensory

Abstract: The text focuses on the participation of the critic Guy Brett in the curatorship and presentation of Hélio Oiticica at the Whitechapel Gallery, in 1969, when the artist creates the Eden environment as an experimental field, as well as establishes the concept of suprasensory, that is, beyond of the sensorial, which he had been developing since 1965 with the Parangolés covers..

Keywords: *Suprasensory. Environmental art. Experimental.*

¹ Pesquisadora em história e teoria da arte, professora de arte moderna e contemporânea no Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes, da Uerj. É coordenadora, junto com Gisele Ribeiro, do Grupo de Pesquisa Escrita: arte, história, crítica. Docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20943-000. E-mail: sheicg4@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8469-713X>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9708930883837098>. Rio de Janeiro, Brasil.

Fazer parte de uma homenagem a Guy Brett – que encontrei uma única vez, em 2004, no Centro de Arte Hélio Oiticica –, me impeliu a revisitar seus textos, os quais leio e admiro há muito tempo, antes mesmo do lançamento que reuniu exemplarmente, sob coordenação de Katia Maciel, ensaios sobre vários artistas brasileiros, mas que, como ele mesmo observou, não intencionalmente, quase metade do livro é ocupado por textos sobre Hélio Oiticica e Lygia Clark (BRETT: 2005, p. 29). Esse foi um exercício que me trouxe muitas recordações importantes, mas também aguçou minha percepção sobre a ação do crítico e curador que eu conhecia, sobretudo, pela curadoria na Whitechapel Gallery, em Londres, em 1969. Em verdade, essa curiosidade foi inicialmente despertada em 1970, quando frequentava o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ainda adolescente, já muito interessada em arte, e assisti a uma apresentação de Hélio Oiticica em que o artista mostrou para o público, em *slides*, a experiência que acabara de fazer em Londres. Essa apresentação foi um choque na minha então iniciante formação em arte. Hoje, considerando o encontro de Guy Brett com Hélio naqueles anos, assim como o *Experimento Whitechapel*, do qual Éden era parte, muitas e definitivas abordagens teóricas parecem ter sido dali lançadas, abordagens que se desdobraram em suas leituras de artistas mais recentes.

Relendo agora o texto de Guy de 1969 sobre Hélio Oiticica,¹ uma das grandes perplexidades diz respeito à compreensão que o crítico inglês teve dos movimentos da arte brasileira, uma vez que insere a produção de Hélio no contexto histórico de maneira clara e sintética, e que vai depois ampliar em sua publicação de comemoração dos cem anos da Galeria Whitechapel, em 2001.² Isso é especialmente interessante porque a arte brasileira do anos 1960 era ainda bastante desconhecida internacionalmente e Hélio Oiticica, que segundo Brett já havia aparecido em um Boletim da Galeria Signals, era um artista razoavelmente novo, embora tivesse uma trajetória já desconcertante no Brasil, que incluía sua participação em Opinião 65 e a organização de Apocalipopótese, em 1967. Desconcertante mesmo para quem estava pesquisando, como Brett, as vanguardas modernas e seus desdobramentos contemporâneos e conceituais. Isso foi o que decerto o aproximou de Hélio,

1 Esse texto foi publicado em *Whitechapel Experiment* (catálogo), London: Whitechapel Art Gallery, 1969. Traduzido e republicado como fac-símile, sem paginação, em OITICICA, 1986. Foi publicado mais uma vez em BRETT, 2005, p. 33.

2 BRETT, 2001.

cuja obra conheceu em 1964, em conversa com o escultor Sergio Camargo, que residia em Paris na década das revoluções culturais e artísticas.

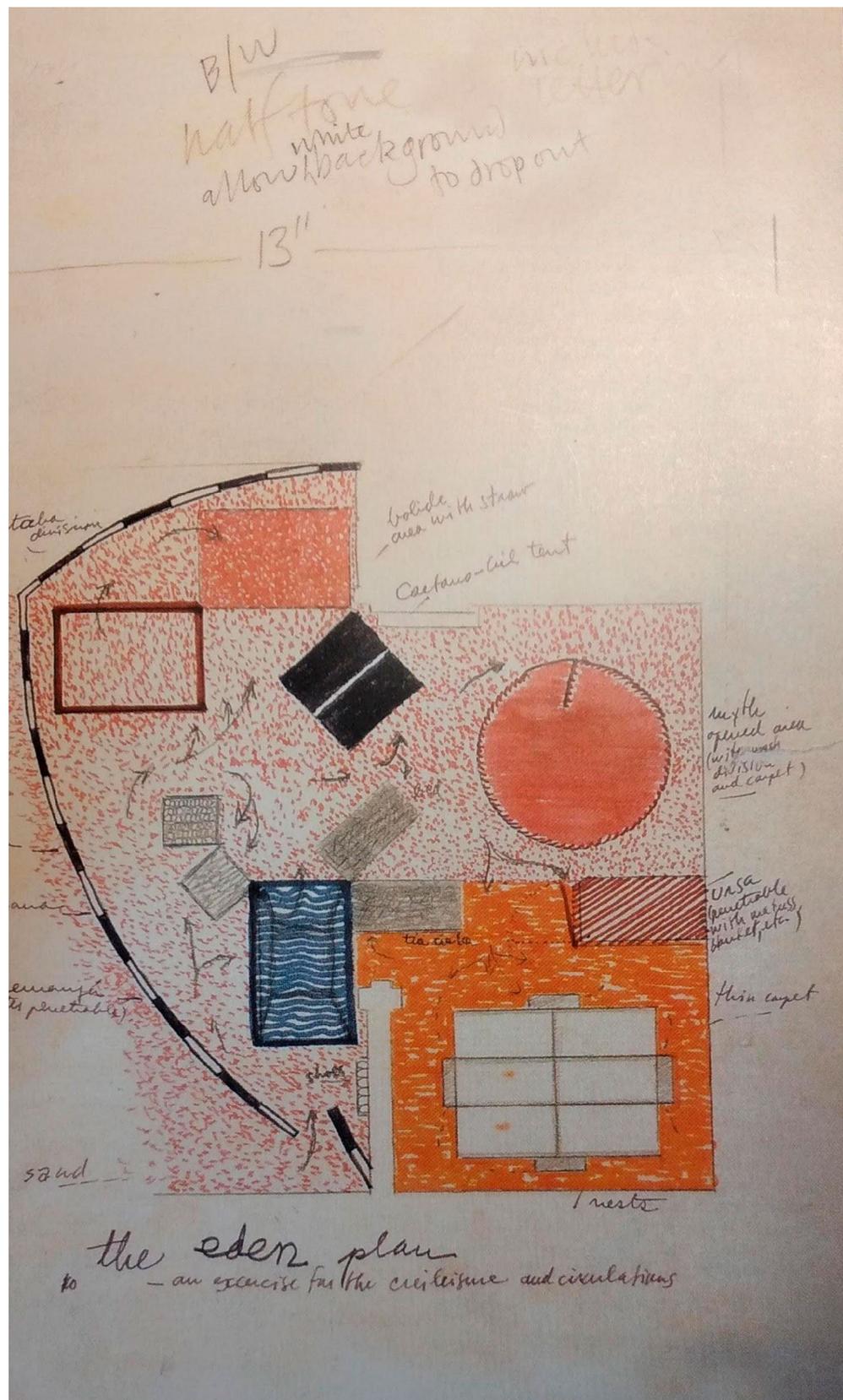
Guy Brett havia sido despertado para os relevos de Camargo quando de uma visita ao ateliê do artista em 1962, interessando-se pelos movimentos ópticos que as variantes da luz produziam em seus relevos, aproximando-os do que vinha estudando como arte cinética não mecânica. Compreendendo os relevos de Camargo nesse diapasão, interessou-se pelas mudanças que suas esculturas causaram na arte moderna brasileira dos anos 1950. Entende, assim, de que maneira Camargo alargava o campo da arte no momento moderno, ou seja, percebia o movimento decorrente da luz e da sombra nas esculturas, ultrapassando o que se tinha como princípios da modernidade no Brasil, marcada pela busca da identidade nacional e depois pelo construtivismo, embora o artista não tivesse feito parte do movimento neoconcreto de 1959. Assim, por seu interesse na virada experimental contemporânea é que viria a se interessar pela obra de Hélio e de Lygia Clark. Como amigo e parceiro dos fundadores da Galeria Signals, David Medalla e Paul Keeler, Guy Brett vai ter a oportunidade de encaminhar para expor em Londres os trabalhos de Sergio Camargo, Lygia Clark e Mira Schendel, sendo que a exposição de Hélio, programada para 1966 ou 1967, só viria a acontecer em 1969, mas no espaço da Galeria Whitechapel, já que a Signals havia fechado por problemas financeiros.

Escrevendo para o catálogo de *Experimento*, na galeria britânica, Brett começa seu texto ressaltando a diferença entre as propostas participativas de Hélio e Clark, e o que vinham fazendo vários outros artistas, em que a “participação do espectador” era “puramente mecânica”, quando este era um receptor passivo de algum efeito preconcebido pelos artistas, em que não havia “potencial para criar relacionamentos” (BRETT: 2005, p. 33). O que realmente diferenciava Hélio Oiticica e Lygia Clark, escreve Brett, é “sua preocupação com o ser humano total”. Se a respeito de Lygia, o crítico argumentou ter a artista criado uma “ideia extraordinária de escultura” (BRETT: 2005, p. 33), já que quem entra em contato com as obras, entra em contato com suas próprias sensações, tomando consciência de seu próprio corpo e sentindo-se vivo ao manusear as luvas ou vestir as máscaras, em Hélio, cuja obra apresentada naquele momento cobria dez anos de produção e reflexão teórica sobre as experiências de participação do espectador, Brett (2005, p. 34) percebe-o enveredar por uma “maravilhosa sensação de expansão”, que faz com que quem vivencie seus experimentos se sinta “liberado do domínio da sensação visual”, que ainda era tônica importante nos Núcleos, nos Parangolés e nos Bólides. Essa sensação de liberação que aconteceria sobretudo no Éden, vai

além das experiências individuais e sensoriais do corpo. Há ali um “alto grau de intensidade” sensorial, quando o espectador [...] começa a habitar o seu trabalho com sua própria imaginação”. (BRETT: 2005, p. 34)

Hélio Oiticica, escreve Brett (2005, p. 45-46), via a si mesmo como um criador de “situações a serem vividas” e não como produtor de objetos. Na

Figura 1
 Hélio Oiticica
 Mapa do Éden, 1969
 Whitechapel Gallery,
 Londres (Catálogo)



Whitechapel fez absoluta questão de que as obras, ainda que objetivamente individuais, fossem percebidas e experimentadas como parte de um ambiente integrado, que deveria ser construído para a mostra. O curador se refere ainda à reação de Bryan Robertson, diretor da Galeria naquele momento, que ficara nervoso com alguns aspectos da proposta de Hélio, mas refere-se também ao importante papel do crítico brasileiro Mário Pedrosa, que foi a Londres explicar ao diretor a obra de Hélio Oiticica de maneira mais detalhada (BRETT: 2005, p. 46). Mário Pedrosa havia publicado em 1966 o texto “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”,³ em que faz, a partir da atuação de Hélio no circuito de arte brasileiro desde o neoconcretismo, uma análise do que seria o fim da arte moderna, assim como dos critérios de juízo para apreciação do que naquele momento chamava de arte pós-moderna. Com base na Pop Art americana, aponta que estávamos em outro ciclo, não mais “puramente artístico”, mas cultural, um ciclo de antiarte, quando “...os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas” (PEDROSA, 1986, p. 9). Assim é que Pedrosa constata que “Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. [...] nela nada é isolado”. (PEDROSA, 1986, p. 11) Não haveria, explica, uma obra que se apreciaria em si mesma. Em Hélio dominaria o conjunto perceptivo sensorial, que abarcaria os *Relevos*, os *Núcleos*, os *Bólides*, as capas, os estandartes, as tendas “todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental” (PEDROSA, 1986, p. 11).

Hélio, como ressalta Frederico Coelho (2010, p. 20), foi um artista que escrevia como “um investimento criativo”. Desde 1965 vinha fazendo suas *Anotações sobre o Parangolé*, uma sequência de textos simultâneos à elaboração dos projetos que culminariam no *Experimento* em Londres. Assim inicia as anotações:

Desde o primeiro “Estandarte”, que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental” (OITICICA, 1986, p. 70).

Efetivamente, porém, é na elaboração do Parangolé que Hélio desenvolve a “estrutura ambiental”, cujo núcleo central recai na dupla indissociável par-

3 PEDROSA, 1986, p. 9-11. Texto originalmente publicado no *Correio da Manhã* de 26 de junho de 1966.

ticipador-obra, criando, como o artista registrou, um “sistema ambiental”. (OITICICA, 1986, p. 72).

Ainda nas Anotações, anunciando um Programa ambiental, o artista descreve o sistema identificando-o com a derrocada “das antigas modalidades de expressão”, ou seja, pintura-quadro, escultura, etc., propondo uma manifestação total do artista em suas criações, o que inclui a proposição de participação do espectador. Como argumenta, “Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar” (OITICICA, 1986, p. 78). Hélio, entretanto, tem também uma proposição de transformação não somente do sistema de arte, mas da sociedade como um todo:

Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. [...] Tudo que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela [...] a posição social-ambiental é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal... (OITICICA: 1986, p. 78).

Em Experimento, cada um dos objetos precisava ser como “células de uma ideia-ambiental” – a qual foi descrita por Guy Brett como constituindo uma espécie de vila, *campus* ou uma *mind-settlement*, como Hélio a chamava. Era a proposta do que Oiticica nomeou Crelazer, um neologismo que combina “criação, crescimento, lazer, prazer e talvez crioulo” (BRETT, 2005, p. 46). Segundo Rafael Zacca (2016, p. 207), ali Hélio fundava o sonho de uma nova vida, em que se alternariam o sonho de se autofundar e o supraformar. Seu espaço central era o Éden, um “território” em que Cabines e Bóldes estão ali como concentração mágica de energia a ser experienciada pelo participante, que deveria tirar os sapatos antes de entrar no território, passando por espaços de água, areia, palha.

Como escreve Brett (2005, p. 38) sobre o Experimento, Éden

não é uma manifestação das escolhas pessoais do artista. Não há nada para ser decifrado. [...] tal como em jogos ou em rituais, nós os fazemos acontecer e existir, envolvendo-nos neles.

Em entrevista ao curador, em Londres, logo na inauguração do Experimento, o artista pondera: “em Éden, o que você retira do trabalho depende do que você oferece a ele” (BRETT, 2009, p. 59). Para Guy, fica muito claro que os trabalhos dispostos no Éden são lugares tirados do tempo da história e



Figura 2
 Vista da exposição
 Whitechapel Expe-
 rience. Whitechapel
 Gallery, Londres, 1969
 Foto de autor
 desconhecido

recolocados no plano do mito, correspondente do viver desfrutado pela imaginação. Ainda quando estava em Londres, em 1969⁴, Hélio Oiticica registra:

O Éden é um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas [...] É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um (OITICICA: 1986).

Ao supra-sensorial, um estado subjetivo de experiências humanas, que se alcança quando o participante elabora dentro de si suas próprias sensações, se chegaria exatamente no Éden. O artista assinala:

Nunca estive tão contente quanto com esse plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de “Supra-Sensorial”, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida (OITICICA: 1986).

O significado do supra-sensorial na arte era, portanto, coincidente com o supra-sensorial na vida. O participante que penetra, por exemplo, uma das

4 O texto foi publicado no catálogo da *Experimento*, na Whitechapel Art Gallery, 1969. Traduzido e republicado como encarte fac-símile, sem paginação, em OITICICA, 1986.

camas-bóides elabora dentro de si, a partir dos estímulos sensoriais, as próprias sensações para além do sensorial, as quais foram despertadas por qualquer um dos elementos dispostos. O artista oferece pequenos estímulos no toque da areia, da palha, e o espectador irá atuar sobre essas áreas buscando significados internos em vez de tentar apreender significados externos. Como escreve Hélio, é quando se é tocado de maneira forte e fundamental, descobrindo como revelação, uma “nova totalidade entre ser e mundo”. (OITICICA: 1986).

Em dezembro de 1967, no calor da exposição Nova Objetividade, Hélio Oiticica escreve o texto *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira*, reforçando a ideia de que não estava propondo um novo condicionamento para o participante, mas a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade, “visando que cada um encontre a si mesmo pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador”, como teria anunciado Mário Pedrosa, enquanto um “exercício experimental da liberdade” (OITICICA, 1986, p. 102). É, explica Hélio, uma tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado. São proposições dirigidas aos sentidos para levar o indivíduo ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, levando-o à descoberta de seu centro criativo interior.

Guy Brett depois que tomou conhecimento do trabalho de Hélio no ateliê de Sergio Camargo, veio ao Brasil como representante do jornal *The Times*, de Londres, para escrever sobre a Bienal de São Paulo, em 1965, ocasião em que aproveitou para conhecer melhor tanto o trabalho de Hélio como o de Lygia Clark e Mira Schendel. Desde então, manteve contato com artistas e críticos do Brasil, escrevendo sobre o trabalho de vários artistas, de várias gerações, desde Sergio Camargo a Tunga, Cildo Meireles, Tatiana Grinberg e Ricardo Basbaum, entre outros.

No texto que elabora em 2001⁵ para a publicação comemorativa dos cem anos da galeria, faz uma retomada do que escrevera para o catálogo de 1969,

5 Em 2001, por ocasião da comemoração dos cem anos da Galeria Whitechapel, Brett faz referência ao impacto que o Experimento Whitechapel havia causado em uma boa parte da crítica londrina, especialmente por sua proposta audaciosa de “participação do espectador”. Nesse mesmo texto, porém, faz menção ao fato de que experiências participativas já estavam acontecendo em alguns grupos, especialmente entre os membros do Exploding Galaxy, de David Medalla (BRETT, 2005, p.44).

em que, na introdução, explora a recepção da Experimento Whitechapel, assim como a lembrança da exposição entre os londrinos por muitos anos. Guy também se refere à influência libertadora que a exposição causou entre muitos artistas que haviam estado na galeria. Talvez o mais importante dessa avaliação seja o fato de que reconhece que Experimento foi um dos mais audaciosos eventos de artes dos anos 1960 e 1970 em Londres, e que posteriormente o sentido de arte experimental, mas sobretudo de participação do espectador, como proposto por Hélio, foi considerado o principal legado dessa geração para a arte não só no Brasil, mas internacionalmente.

Ricardo Basbaum foi um desses artistas sobre quem Guy Brett escreveu. Citando o crítico inglês, Ricardo se refere à “participação ambiental”, que não tinha “nenhum lugar *a priori* para acontecer” e era uma “expressão coletiva”. Sendo espaços orgânicos mediados por objetos materiais, operavam um fluxo sensório-conceitual enquanto fator duplo: artista-participante (BASBAUM, 2008, p. 112), o que impediria a participação de ser vivenciada como pura sensorialidade, indo ao encontro do que Hélio nomeou supra-sensorial.

Considerando a proximidade entre o trabalho de Ricardo e de Lygia Clark, Guy Brett se refere diretamente ao “poderoso legado” de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica para jovens artistas. Ricardo, como aponta o crítico e curador, adota as propostas dos artistas citados não como “mimetismo superficial e formal”, mas a partir do entendimento da condição participativa e emancipadora da arte. Segundo Guy, Ricardo

foi além do objeto de arte autônomo [...] uma arte que investiga a natureza da arte ou demonstra tópicos contextuais, para procurar formas pelas quais ela possa interagir com a vida, com as pessoas e pôr em movimento processos de transformação (BRETT, 2005, p. 266).

Ele identifica, em suma, a abertura de um campo de possibilidades, que a partir, muito especialmente do experimental no Éden, do Crelazer e do supra-sensorial, passa a fazer parte do imaginário dos artistas, o que se pode conferir até hoje. Guy teve essa percepção aguda e sutil do que produziram e ainda produzem os artistas no Brasil. No texto de comemoração dos cem anos da Galeria, faz menção ao reconhecimento mundial da produção de Hélio Oiticica, mas não só dele. Certamente sua discreta e elegante escrita fez muito para isso.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios Soltos. A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery. In: OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Org. Katia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRETT, Guy. Hélio Oiticica's Whitechapel Experiment. *The Whitechapel Art Gallery's Centenary Review*, London, 2001.

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me. Escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 9-11.

ZACCA, Rafael. Éden é o mundo. Só tem razão se existirem os inventores. In: SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela (Orgs.). *Hélio Oiticica. Para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

Recebido em 28 de agosto de 2021 e aceito em 16 de setembro de 2021.

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

