

ANGELA VARELLA SAVINO

LIBERDADE CRIADORA E HIBRIDISMO  
DE HÉLIO OITICICA À EDUARDO KAC

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Maria Dias

Niterói

2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

S267

Savino, Angela Varella

Liberdade criadora e hibridismo de Hélio Oiticica à Eduardo  
Kac/Angela Varella Savino. – Niterói: [s.n.] 2010.

132f.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal  
Fluminense, 2010.

1. Arte – Brasil. 2. Arte – Tecnologia. 3. Arte – Hibridismo.  
4. Arte – Liberdade Criadora. I. Título.

CDD 700

ANGELA VARELLA SAVINO

LIBERDADE CRIADORA E HIBRIDISMO DE HÉLIO OITICICA À EDUARDO KAC

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em março de 2010

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Maria Dias – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Carlos Diógenes Cortês Tourinho  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Martha D'Angelo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. João Camillo Pena  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Angélica Soares  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Julio Valadão Diniz  
Pontifícia Universidade Católica - RJ

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paula Glenadel  
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2010

Ao espírito de liberdade criadora da vida que proporcionou  
a reinvenção de mim mesma.

Ao amor que sempre esteve a me envolver.

A esses que amo para sempre.

*O que é grave  
É sabermos  
Que atrás da ordem deste mundo  
Existe uma outra.*

*Que outra?*

*Não o sabemos.*

*O número e a ordem de suposições possíveis  
Neste campo  
É precisamente  
O infinito!*

*E o que é o infinito?*

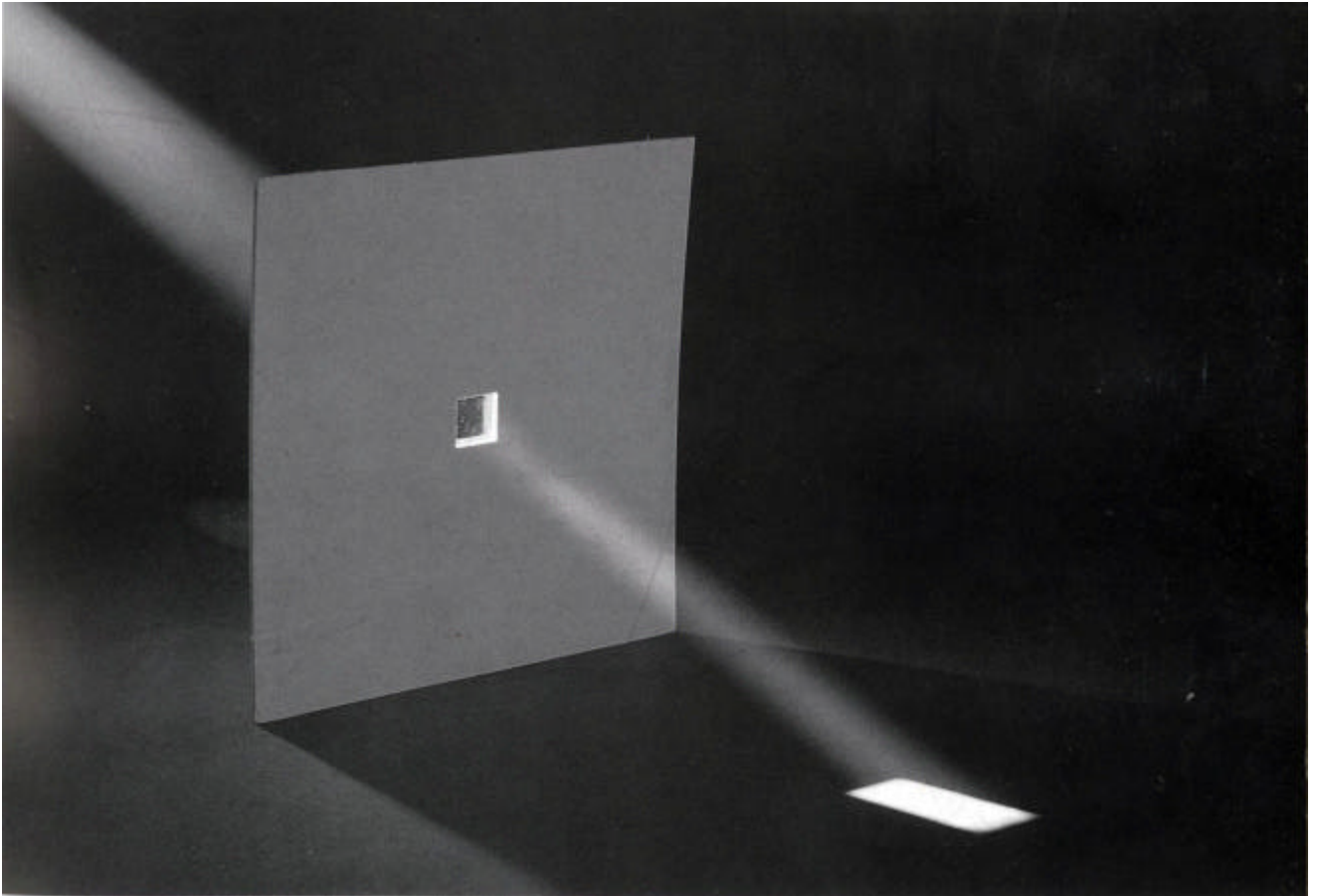
*Não o sabemos com certeza.*

*É uma palavra que usamos  
Para designar  
A abertura  
Da nossa consciência  
Diante da possibilidade  
Desmedida  
Inesgotável e desmedida. [...]*

*Antonin Artaud*

*É preciso admitir a mutabilidade dinâmica dos meios de criação e expressão às vésperas do século XXI, pois é sob o signo da liberdade que a poesia deve ser compreendida, como uma das manifestações das artes visuais. Por meio de uma plasticidade metafórica ou trans-sintática, ideográfica, optofonética, plurimaterial e holográfica, ‘a pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for’, como escreveu Horácio em seu Arte poética ( 20 a.C.), Hoje, cabe ao poeta redimensionar os vetores da visualidade, agir na tênue fronteira da intersemioticidade e situar a palavra – matéria plástica – no domínio da eletrônica.*

*Eduardo Kac*



Epígrafe Visual: Figura 1 – *O livro da criação* de Lygia Pape



## SUMÁRIO

**DEDICATÓRIA**, p.3

**EPIGRAFE**, p.4,5,6

**RESUMO**, p.9

**ABSTRACT**, p.10

**INTRODUÇÃO**, p.11

**1 O CONCEITO DE LIBERDADE CRIADORA SEGUNDO *BERGSON***, p.18

1.1 O ELÃ VITAL, p.18

1.2 O MOVIMENTO EVOLUTIVO, p.19

1.3 A AÇÃO LIVRE E CRIADORA, p.21

**2 HIBRIDISMO E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE MISTURA DE LINGUAGENS**, p.32

2.1 CONCEITUAÇÃO, p.32

2.2 MOVIMENTOS DA HISTÓRIA NAS AÇÕES DE HIBRIDISMO, p.34

2.3 O EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE DAS MANIFESTAÇÕES NO BRASIL, p.43

2.4 A CONSTRUÇÃO DE MISTURA DE LINGUAGENS E A LIBERTAÇÃO DA ARTE DE SEUS ANTIGOS SUPORTES , p.50

**3 *HÉLIO OITICICA* (DA LIBERTAÇÃO DA PINTURA À POÉTICA DO CORPO)**, p.60

3.1 O CURSO DA LIBERTAÇÃO, p.60

3.2 A TRAJETÓRIA INTERDISCIPLINAR NAS EXPOSIÇÕES: *OPINIÃO 65, PROPOSTAS 65, NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA E DO CORPO À TERRA*, p.66

**4 A ARTE TRANSGÊNICA DE *EDUARDO KAC* E OUTROS EXPERIMENTOS INTERATIVOS**, p.75

**5 CORPO, VIDA, ARTE E TECNOLOGIA**, p.91

**6 CONCLUSÃO**, p.109

**7 BIBLIOGRAFIA**, p.126

**8 ICONOGRAFIA**, p.130

## RESUMO

Partindo do conceito de liberdade criadora de *Bergson* e a relação da arte com a vida, o objetivo é ir ao encontro da ação de hibridismo (o movimento de construção de mistura de linguagens artísticas dos primórdios ao movimento moderno), na trajetória de libertação da arte de seus suportes convencionais ao corpo, utilizando como cenário de observação além de exemplos de obras e ações de hibridismo no contexto do período dos anos 50 aos anos 90, as obras representativas de dois artistas expoentes: *Hélio Oiticica e Eduardo Kac*, no intuito de configurar o cenário da relação interdisciplinar dos elementos: corpo, vida, arte e tecnologia.

Palavras-chave: LIBERDADE - HIBRIDISMO - VIDA - ARTE - TECNOLOGIA

## ABSTRACT

From the *Bergson's* creative freedom concept and the relationship between art and life, the objective of this work is go to the hibridism action ( the constructive movement of mixing artistic languagens from the beginings of the modern moviments) for liberating from the conventional body supports; using as observation scenary examples of works and hibrid actions from fifties to nineties period and representative works of two important artists: *Hélio Oiticica* and *Eduardo Kac*.

Words: FREEDOM - HIBRIDISM - LIFE - ART – TECHNOLOGY

## INTRODUÇÃO

As teorias de *Henri Bergson*, que em 1907, publicou sua obra a *Evolução Criadora*, fundamentaram a vanguarda moderna, onde opunha ao conhecimento da essência imutável do eterno, o conhecimento de uma realidade criadora, dotada de liberdade criadora em constante movimento e sua relação com a vida.

Partindo do conceito de liberdade criadora de *Bergson* e a relação da arte com a vida, o objetivo é ir ao encontro da ação de hibridismo (o movimento de construção de mistura de linguagens, meios e disciplinas para funções artísticas) na trajetória de libertação da arte de seus suportes convencionais ao corpo; utilizando como campo de observação alguns exemplos do cenário interdisciplinar dos últimos 50 anos; dos artistas, meios, movimentos e práticas que fizeram parte desse universo, na culminância das obras representativas de: *Hélio Oiticica e Eduardo Kac*.

Desta forma, buscaremos dar continuidade aos estudos iniciados anteriormente no Mestrado em Ciência da Arte, que mais uma vez envolvem as questões em torno de processo de mistura de linguagens, a arte e o corpo. No entanto, é sob outra ótica que buscamos trilhar o caminho que se apresenta na forma desse trabalho, e é partindo das teorias de *Bergson*, que tentaremos estabelecer o diálogo com a filosofia; e ir ao encontro do primeiro poema visual conhecido de *Símias de Rodas*(300 a. c.), às manifestações de multimeios do circo romano, às modernas experiências do Futurismo italiano, do Construtivismo russo, Dada e seus neo desdobramentos; assim como encontrar nas experiências pós anos 50 no país, uma unidade de propostas e abordagem de questões emergentes que misturavam matérias, materiais, corpo, política, ética, novos conceitos da arte para a sociedade, linguagens artísticas, meios, expressões e práticas de “exercício experimental da liberdade” de ser e fazer, na ação da participação.

É quando a ação de exercício experimental da liberdade se confunde com a ação de hibridismo, que cada vez mais se apresenta tão ampla a ponto de misturar arte com genética, informática, telemática e unir no cyberspaço compartilhado de uma instalação de

telepresença, linguagens, práticas, ações de pessoas de cidades, e até países de continentes distantes, como é o exemplo da obra de *Eduardo Kac: Ornitorrinco do Éden*.

Mas é partindo do pensamento de *Bergson* sobre o conceito de liberdade criadora, no enfoque da significação da vida, a ordem da natureza e a forma de inteligência que multiplica o objeto às vistas que tomamos dele, que encontraremos os pontos cardeais destacados: o Elã vital, o Movimento Evolutivo e a Ação Livre e Criadora, pontos fundamentais que se articulam e se completam no entendimento desse conceito. É no capítulo I, que trataremos da melhor aproximação do tema proposto com o conceito de liberdade criadora, buscando habitar esse universo que pensa a vida em seu movimento, impulsão e ação criadora.

*Bergson* atravessa um conjunto de exemplos, a começar pelos mais primários organismos, os germes, para explicar o Elã Vital, assim como se utiliza de instrumentos como a teoria mecanicista e a doutrina da finalidade, para melhor explorar essa idéia. Para explicar o Movimento Evolutivo ele vai além das teorias e esclarece que este é a própria realidade e que a adaptação ao meio é condição necessária para a evolução, quando o primeiro obstáculo a ser contornado é a resistência da matéria bruta; mas constata que a vida é uma criação que se reinventa e se renova incessantemente, fazendo surgir não apenas formas de vida como idéias que permitiriam a uma inteligência compreendê-las.

Sobre a Ação Livre e Criadora, *Bergson* parte da questão do ato, ação ou desejo de organizar e estabelece que essa ação começa de dentro para fora, assim como compara a ótica da ciência com a da filosofia e destaca a mesma na visão do todo de uma máquina organizada, que representa o todo no trabalho organizado e o conjunto de obstáculos contornados. Na observação da realidade e seus movimentos, podemos relacionar todo o contexto abordado com o capítulo 2, que trata das ações de hibridismo, pois segundo *Bergson*, a realidade evolui pelo tempo em movimento contínuo, na imprevisibilidade de suas manobras, ao mesmo tempo que se recria através do elemento vivo; e então ela repete e aproxima fatos e formas criando uma relação entre as partes do que engendra e do que é engendrado.

O que a ação criadora dotada de liberdade criadora procura estabelecer é que, o vital está na direção do voluntário e que é uma ordem oposta a do inerte e automático; sendo assim, a vida se cria em constante transformação e só pode progredir por intermédio dos vivos, que são seus depositários. É aí que *Bergson* introduz um pouco desses elementos como a consciência, a intuição e a inteligência para melhor explicar a essência da vida em liberdade criadora; quando a criação do mundo é um ato livre, e a vida que se processa no meio desse universo material participa dessa liberdade: *de um gesto criador que se desfaz em sua*

*atividade vital, em uma realidade que se faz através daquela que se desfaz, como uma quase ilusão.*

Mas é nessa ação criadora, que vida é movimento, e disso tudo resulta um *modus vivendi*, que é a organização das partes, dos sentidos, da inteligência, da matéria e do espírito. Em seu contato com a matéria, a vida é um elã como uma impulsão, uma superposição de infinitas tendências, que só serão infinitas uma vez exteriorizadas umas com relação as outras. E é daqui que nos colocamos na direção da próxima parte a ser trabalhada, o capítulo 2, que irá tratar de ações de hibridismo e processos de construção de mistura de linguagens.

O capítulo 2 começa em um primeiro item, tentando definir e entender sob algumas óticas e aspectos, o que seria hibridismo; e o hibridismo entre linguagens, quando teria sido originado? Ao que se tem notícia, *Símias de Rodes* foi considerado o autor do primeiro poema visual simultâneísta em 300 a.C. e segundo *Ricardo Basbaum*, o exercício das ações de hibridismo, que podem também atender pelo nome de multimídia, tem suas raízes no passado, nas manifestações do circo romano, nos super espetáculos do Palácio de Veralhes, quando aconteciam apresentações simultâneas de esculturas cinéticas com fogos de artifício, acontecimentos equestres com balés e espécies de programas de auditório com declamação, música e culinária.

Quando falamos de ações de hibridismo entre meios como arte e ciência da comunicação, podemos então perceber que a estética da comunicação surgiu em 1844, com a disputa de uma partida de xadrez por telégrafo. Mas é no item segundo desse capítulo, que iremos acompanhar do conceito de obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, em 1849, aos movimentos modernos que explodiram o pedregulho da repetição de modelos e inauguraram o tempo de liberdade criadora e livre experimentação de tudo, quando declararam os futuristas que a forma e a cor apenas não mais satisfaziam, e se todas as coisas se movimentam, fluem, mudam, é esse dinamismo que o artista deveria então empenhar-se em representar. Sendo o espaço uma atmosfera na qual os corpos se movimentam e se interpenetram, os diferentes aspectos da visão poderiam combinar-se em um processo simultâneo de fusão para uma arte viva. Essa visão interdisciplinar com a vida trouxe para a arte uma nova maneira de se olhar o mundo e por conseguinte: fazer arte.

As experiências performáticas de *Marinetti e Russolo*; a poesia futurista das palavras em liberdade à imaginação sem fios; o teatro de variedades que misturava acrobacia, música, dança e circo, que utiliza a participação do público com diálogos imprevistos e outras ações

no intuito de desmitificar os heróis, os nomes de celebridades e colocar o cidadão comum, o operário, a vida cotidiana nos palcos, destruindo o Solene, o Sacro, o Sério e o Sublime da arte com A maiúsculo. O construtivismo russo não foi menos libertador e inaugurou a renovação do teatro soviético como consequência da renovação da pintura criando um teatro de pintores. Com o Dada destacamos a importância do Cabaré Voltaire, como espaço e tempo de hibridismo em intenso exercício e seus desdobramentos na América do entre guerras, quando os Estados Unidos absorveu boa parte dos artistas que vieram refugiados da Europa e influenciaram outros como o músico neodadaísta *John Cage* e o grupo performático interdisciplinar Fluxus.

É sobre o exercício experimental da liberdade das manifestações no Brasil, que irá tratar o item terceiro desse capítulo; quando o olhar moderno realmente foi absorvido no país depois do impacto da Semana de 22 e se insurgia o não menos impacto do júri da I Bienal de arte de São Paulo em 1951, com a obra *cinecromático*, uma máquina de pintar quadros do artista brasileiro *Abraham Palatnik*. Especialista em motores de explosão, *Palatnik* iniciou suas pesquisas artísticas em Israel, mais tarde vem a participar do grupo Frente e hoje é considerado o pioneiro da arte tecnológica no Brasil. As manifestações da vanguarda brasileira mantiveram-se em constante trânsito com os movimentos de arte no mundo, quando em meados dos anos 50, surge o grupo poético Noigandres, formado por *Décio Pignatari*, *Augusto de Campos* e *Haroldo de Campos*, que em seu exercício de liberdade criadora se conectou com compositores da música popular, músicos e artistas plásticos criando a híbrida poesia concreta e o Movimento Concretista. Disso então, muitos exemplos se seguem como o poema *A Ave* e o poema *Sólida de Wladimir Dias-Pinto* e o poema *Lembra de Ferreira Gullar*, o poema-livro, *Organismo* de *Décio Pignatari*. A partir dos anos 60, a vanguarda brasileira buscou um maior comprometimento político e social plantando o debate sobre a arte e a vida, registrados em livros e textos como *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1960), de *Ferreira Gullar*; *Crise de condicionamento artístico* (1960), de *Mário Pedrosa*; *o manifesto didático da Poesia Praxis*, de *Mário Chamic* e o texto: *Situação da vanguarda no Brasil* (1966), de *Hélio Oiticica*.

O item quarto deste capítulo tentará buscar, na observação dos processos de mistura de linguagens, as ações de hibridismo e a libertação da arte de seus suportes convencionais, destacando exemplos como as experiências do livro-objeto a partir da exposição retrospectiva de 1994, *Fronteira dos Vazios*, comentada pelo crítico *Márcio Doctors*, que irá destacar o acervo de objetos híbridos resultantes da mistura de poetas e artistas plásticos: *o livro-obra de*



Lígia Clark (p. 53); o livro da criação (epígrafe, p.6) e o livro do tempo de Lígia Pape; *Pe mobilis, Objetos, Poemas e Caixa Preta* de Augusto de Campos e Júlio Plaza ; *Gibi de Raymundo Colares* (p.31); o *Livro de Carne* de Artur Barrrio (p.53) ; o *Biscoito Final* de Alex Hambúrguer (p.52) entre outros. É essa freqüência de liberdade criadora que promove a mistura interdisciplinar que também destacamos o poema *Lembra* de Ferreira Gullar, além de outras experiências como alguns *happenings* e o movimento Tropicália que inaugurou a contra cultura brasileira como campo híbrido dos acontecimentos; e como reflexo dessa conjugação de forças e confluência de culturas, os anos 70 foram marcados pela rebeldia e pelo ecletismo e daí também surge a Poesia Marginal, que como Dada, era mais uma atitude que um movimento.

Nos anos 90, as matérias de palavras que já então assumiam toda sorte de grafismos, ganham o movimento na tela dos computadores, que vão se tornando cada vez mais o canal, o suporte, o instrumento de animação das palavras, fazendo surgir mais uma maneira de se fazer e apresentar a poesia: o infopoema. Dando continuidade aos processos que envolvem instalações multimídias interativas, podemos perceber que do software ao hardware, sem misturar práticas e conhecimentos nada disso seria possível, e as equipes interdisciplinares que então surgem como a SCIArts (Sistema de Controle de Instalações de Artes), buscam envolver arte, ciência, informática, para exprimir a profunda complexidade existente na relação entre os elementos que são a essência da cultura humana, quanto a representação de conceitos artístico-científicos contemporâneos que demandem novas possibilidades midiáticas e poéticas.

O terceiro capítulo será dedicado ao grande artista inovador *Hélio Oiticica*, pela relevância de suas idéias e propostas, assim como pelo caminho de libertação que sempre buscou e transferiu para sua obra. Das influências do Construtivismo de *Malevich* e do Dadaísmo de *Duchamps*, da libertação da pintura à poética do gesto, *Oiticica* começa por transformar a tela em uma presença material e assim a faz objeto da pintura. Desde a formação do grupo Frente (1954), o rompimento com os concretistas e a formação do Neoconcretismo (1959), que buscava o experimentalismo e a participação do espectador, *Oiticica* já estava indo na direção da ruptura do conceito tradicional de quadro, quando em sua obra *Os Metaesquemas* (1957-1958), a cor se liberta da forma do suporte e salta para o espaço ou em *Monocromáticos* e *Invenções*, quando faz desaparecer a diferença entre pintura e suporte. No entanto, é em *Relevos Espaciais* (1959) que *Oiticica* representa a passagem do plano para o espaço real com a participação do espectador; assim como é em *Penetráveis*

(1960), que nasce o *Projeto Oiticica das Manifestações Ambientais*; é quando o corpo passa a funcionar como o suporte de uma “proposição vivencial” em um evento, que acontece, trazendo o cotidiano para se misturar com arte. No *Parangolé, Oiticica* alcança a superação definitiva do quadro, com a proposta de uma nova estrutura de objeto-arte.

Mas é no segundo item desse capítulo, que trataremos da ação interdisciplinar de *Hélio Oiticica* com os movimentos e idéias de seu tempo, artistas, críticos e o espectador, o povo na expressão de sua coletividade. Dessa forma destacamos quatro momentos que pontuam a trajetória híbrida do artista nas exposições: *Opinião 65, Proposta 65, Nova Objetividade Brasileira* em 1967 e *Do corpo à terra* em 1970.

Mas é do destaque do corpo, que nos introduzimos no quarto capítulo e na obra de outro artista radical experimentador e não menos polêmico: *Eduardo Kac*; que no fim dos anos 70, estava convicto de que “a poesia marginal assumia ares de instituição e que seu filão criativo e contestatório se esgotara”<sup>1</sup> e assim inventou o poema que segundo ele buscava eliminar as fronteiras entre pornografia e erotismo, poesia e política, arte e vida : o Poema Pornô. No entanto, é só em 1980 que Kac diz ter cometido o seu primeiro poema nesse estilo e então iniciou uma série que deu para encher dois livros: *Nabunada não vaidinha* e *24* (1981), além de performances nudistas em 1982. *Kac* em 1983 lança o *albumanaque Escracho*, uma publicação que misturou linguagens de vanguarda como: videoteatro, música eletroacústica, cartum, grafite fotografia e outras formas de expressão.

Mas é dando continuidade às investigações de ações de hibridismo, que chegaremos à arte transgênica de *Eduardo Kac*, no entanto, para melhor introduzir o presente capítulo, estabeleceremos um ponto híbrido da obra desses dois artistas *Hélio Oiticica e Eduardo Kac*, na obra *Ornitorrinco no Éden* de *Kac*, uma instalação de tele presença de 1994, observada e comentada ao final por dois participantes desta experiência: o artista *Jn Cook* e o historiador *Keith Holz*.

Do debate ético-estético que provoca a arte transgênica em sua prática de manipulação da natureza para a criação artística à quebra das fronteiras entre arte e ciência, destacamos algumas práticas, instalações e performances de *Eduardo Kac* como *Rara avis* (1996), *A Positivo* (1997), *Gênesis* (1999) e a *coelha Alba de Avignon* (2000). Mas é no quinto capítulo que iremos travar o diálogo interdisciplinar entre corpo, vida, arte e tecnologia, tentando ampliar a ótica sobre a tecnologia no caminho de uma proposta além da filosófica, também buscando a visão antropológica e humanista.

---

<sup>1</sup> Kac, Eduardo. *Luz & Letra*, p.263)

Partindo do *Manifesto ciborgue* de *Donna Haraway*, os desafios da ciberarte, se apresentam como uma arte marcada pela interatividade, no contexto artístico pelo uso de tecnologias computadorizadas, resultado das pesquisas da microinformática e da telemática. Estas disciplinas se utilizam da expressividade do ciberespaço para experimentar um novo fazer artístico, através da complexidade de ambientes virtuais e da experimentação interativa com sistemas híbridos de inteligência artificial, robótica e outros sistemas.

Não poderíamos deixar de citar os corpos trabalhados pelos artistas americanos nos anos 60 do baixo *Manhatan*, que buscavam através do descobrimento do corpo e seu despojamento, seus limites e excessos chegar a um outro corpo, o corpo consciente que representaria a janela da percepção, na busca da espiritualidade atingida através da expansão dos sentidos corporais. Também tentaremos ir ao encontro das óticas sobre esse objeto do conhecimento: o corpo, além da visão da filosofia de *Bergson*, a visão psicológica, política e não menos filosófica de *Foucault* na relação desse objeto com o poder ; assim como também a visão antropológica das etnociências , que buscam compreender o corpo como instrumento de realização no mundo em sua união com o espírito, assim como modo de comunicação com o mesmo. Nesse contexto, traremos a luz, um pouco das expressões como a *body art* e a *live art*, além de dos acontecimentos performáticos híbridos dos mais criativos como a videocriatura de *Otávio Donasci* e algumas experiências da chamada *disgusting art*, isto é arte abjeta ou repulsiva , inaugurada em 1969 com a performance do jovem artista austríaco *Rudolf Schwartzkogler*, que amputou a genitália em público.

Atualmente, em sua maioria, as experiências híbridas de corpo e tecnologia destacam como principal objetivo as questões éticas que envolvem tais experimentos e sob esse olhar destacamos a obra *Time Capsule* (1997) de *Eduardo Kac* e as operações plásticas de *Orlan*.

Com o momento contemporâneo, os discursos se elaboram para além do corpo na arte, indo ao encontro de práticas que cada vez mais buscam romper as fronteiras desse próprio corpo e atuam na interface com a biotecnologia, inaugurando a tecnoética e a arte intermediária.

## 1 O CONCEITO DE LIBERDADE CRIADORA SEGUNDO BERGSON

O ponto de que partiremos para estabelecer nossas primeiras relações propostas nesse trabalho, refere-se ao capítulo III, do livro *Evolução Criadora* (1907), do filósofo *Henri Bergson*: “*Da significação da vida, a ordem da natureza e a forma da inteligência*”; pontualmente ao tópico que trata das questões da criação e da evolução. O mundo material. Da origem e da destinação da vida. O essencial e o acidental nos processos vitais e no movimento evolutivo. A humanidade. Vida do corpo e vida do espírito.

Desta maneira, destacamos pontualmente, conceitos que escolhemos por considerar fundamentais para o entendimento das idéias de *Bergson*, como: o Elã Vital, o Movimento Evolutivo e a Ação livre e Criadora; assim como estabelecer as interações possíveis com as questões tratadas no presente trabalho.

### 1.1 O ELÃ VITAL

Para explicar o elã vital, *Bergson* atravessa um conjunto de muitos exemplos, a começar pelos mais primários organismos: os germes.

Para se chegar à idéia de um elã original da vida, podemos começar da observação de organismos microscópicos, que de geração a geração, se desenvolvem e se formam com um traço de união entre eles. Nas linhas da evolução, esse elã se reparte ao longo do tempo e é a causa profunda das variações que se transmitem regularmente, se formam e assim criam novas espécies. Na verdade, partindo de um tronco comum de um único começo, acentuam as diferenças conforme se desenvolvem ou à medida que progridem em sua evolução.

*Bergson* utiliza dois instrumentos para melhor explorar essa idéia: a teoria mecanicista e a doutrina da finalidade. Para ele, a teoria mecanicista será aquela que nos fará expectador da construção de uma máquina, que se processará ao longo do tempo sob influências de circunstâncias exteriores como uma ação sobre os tecidos ou indiretamente pela seleção dos

mais bem adaptados. Mas essa, só terá valor sobre a análise de suas partes e não sobre a sua correlação ou interdisciplinaridade.

É quando a doutrina da finalidade esclarece que as partes foram unidas por um plano preconcebido, tendo um fim em vista, como o trabalho da natureza ou como o trabalho do operário de uma construção, que também opera por união ou junção de partes tendo em vista a realização de uma idéia ou a imitação de um modelo. No entanto, a vida se apresenta de maneira diferente, pois ela não procede por associação e adição de elementos, mas por dissociação e desdobramento.

*Bergson* coloca os pontos de vista: o mecanicista e o finalista, como apenas duas das muitas óticas que o espírito humano enxerga. Mas em que direção caminhar?

Na direção do olhar para o que é simples e o que é complexo. Para *Bergson*, quando observamos a função da visão e seu órgão, podemos encontrar o contraste entre a infinita complicação do órgão e a extrema simplicidade de sua função.

*Em geral, quando um mesmo objeto aparece de um lado como simples e do outro como indefinidamente composto, os dois aspectos estão longe de ter a mesma importância, ou antes o mesmo grau de realidade. A simplicidade pertence então ao próprio objeto, e a complicação infinita pertence às vistas que tomamos do objeto ao girar à sua volta, aos símbolos justapostos pelos quais nossos sentidos ou nossa inteligência no-lo representam.<sup>2</sup>*

Se a simplicidade pertence ao objeto e a complicação pertence às vistas que tomamos dele, o ato simples de pintar que se projeta na tela é capturado pela percepção, que multiplica seu olhar enviando aos sentidos novas maneiras de capturar o objeto em desdobramentos de posições e suas várias ordens. E é aí que percebemos o movimento.

## 1.2 O MOVIMENTO EVOLUTIVO

Para *Bergson*, o mecanicismo e o finalismo não serviriam para esclarecer o movimento, que é a própria realidade. Ele é mais do que as posições e sua ordem, e para a realidade o essencial é a mobilidade, que faz o ato simples dividir-se automaticamente em uma infinidade de elementos ligados a uma mesma idéia. Só percebemos aquilo que está mais perto de nós, pois o movimento evolutivo não segue uma trajetória única como uma bala

---

<sup>2</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.98.

lançada por um canhão; acontece como um obus, uma explosão que lança fragmentos destinados a novamente explodirem e assim por diante.

*Quando o obus explode, sua fragmentação particular explica-se tanto pela força explosiva da pólvora que ele contém quanto pela resistência que o metal lhe opõe. O mesmo vale para a fragmentação da vida em indivíduos e espécies. Esta, cremos nós, prende-se a duas séries de causas: a resistências que a vida experimenta por parte da matéria bruta e a força explosiva – devida a um equilíbrio instável de tendências – que a vida carrega em si.<sup>3</sup>*

A resistência da matéria bruta é o primeiro obstáculo a ser contornado, pois seria preciso que a vida entrasse nos hábitos da matéria bruta, para arrastá-la para uma outra via. No entanto esta mesma vida carregaria consigo as profundas e verdadeiras causas de uma repartição infinita, que através do movimento, se configurará como uma tendência, cuja essência é desenvolver-se na forma de feixe, que apresentará diferentes direções e dividirá o elã original em infinitos caminhos que através do movimento se multiplicarão em infinitas possibilidades.

*O estudo do movimento evolutivo consistirá portanto em destrinçar um certo um numero de direções divergentes, em apreciar a importância do que ocorreu em cada uma delas, numa palavra, em determinar a natureza das tendências dissociadas e em fazer sua dosagem. Combinando então essas tendências entre si, obteremos uma aproximação ou antes uma imitação do indivisível princípio motor do qual procedia seu elã. O que significa que veremos na evolução algo bem diferente de uma série de adaptações às circunstâncias, como o pretende o mecanicismo, algo bem diferente também da realização de um plano de conjunto, como pretende a doutrina da finalidade.<sup>4</sup>*

Ainda segundo *Bergson*, a adaptação ao meio é condição necessária para a evolução, pois toda uma espécie pode desaparecer se não se curvar às condições da existência que lhe são impostas; mas uma coisa é reconhecer a ação das circunstâncias exteriores como forças da evolução, outra é considerá-las causas diretrizes da evolução, pois este é um olhar mecanicista, por isso exclui a hipótese de um elã original.

A adaptação explica as sinuosidades do movimento evolutivo, mas não explica as direções gerais do movimento, nem o próprio. Tomando como exemplo uma estrada que leva à cidade, esta adapta-se aos acidentes do terreno, que não são a causa nem atribuem a direção

---

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.107

<sup>4</sup> Cf. *Ibid* ; p.110

da mesma estrada . No entanto, os acidentes do terreno fornecem para a estrada, o principal: o solo pelo qual ela se assenta.

Esse exemplo se compara com a evolução da vida, mas que não se desenha em uma única estrada, “se embrenha em direções sem no entanto visar os objetivos e de que, por fim, permanece inventiva até em suas adaptações”. A evolução da vida não é uma série de adaptações às circunstâncias acidentais, nem é a realização de um plano, pois o plano é algo dado por antecipação.

A evolução se processa de forma diferente de tudo isso, pois é uma criação que se reinventa e se renova incessantemente fazendo surgir não apenas formas de vida, mas as idéias que permitiriam a uma inteligência compreendê-las. E para *Bergson* um ser inteligente traria consigo os meios necessários para superar-se.

Mas a evolução não é apenas um movimento para frente, pois as mesmas causas que promovem essa ação, também fazem com que a vida ao evoluir se distraia freqüentemente de si mesma hipnotizada pela forma que acaba de produzir, o que iria de encontro à uma desordem crescente.

*Cumpra reconhecer que nem tudo é coerente na natureza. Ao fazê-lo, seremos levados a determinar os centros em torno dos quais a incoerência se cristaliza. E essa cristalização ela própria esclarecerá todo o resto: as grandes direções surgirão, nas quais a vida se move desenvolvendo a impulsão original. Não se assistirá, é verdade, à execução detalhada de um plano. Há mais e melhor aqui do que um plano que se realiza.<sup>5</sup>*

Pois um plano fecha a favor do qual se desenha a forma, e diante do movimento para a evolução, as portas do porvir deverão estar sempre abertas como condição essencial para a criação, que deve existir em movimento contínuo, e partiu de um ponto que explodiu e contaminou de partes todo o universo.

O movimento evolutivo é o que faz a unidade do mundo organizado, como uma unidade de uma riqueza infinita, superior ao que a inteligência humana poderia sonhar, uma vez que a inteligência é apenas um aspecto, olhar ou produto desse movimento vital.

### 1.3 A AÇÃO LIVRE E CRIADORA

---

<sup>5</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.114

Para *Bergson* o ato de organizar é uma operação própria do homem e se processa quando unimos partes da matéria que foram talhadas de tal modo que se possa inseri-las umas nas outras e obter a partir disso uma ação comum.

O ato parte do desejo de organizar para a ação, de dentro para fora; e também como uma explosão, como o processo da vida, partindo de um ponto e o que se propaga em volta dele, alargando os seus domínios de ação. O ato de fabricação será mais eficiente quanto maior for a quantidade de matéria de que dispõe. .

*A obra fabricada desenha a forma do trabalho de fabricação. Quero dizer com isso que o fabricante reencontra em seu produto exatamente aquilo que nele pôs. Caso queira fazer uma máquina, recortará suas peças uma por uma, e depois irá juntá-las: na máquina pronta transparecerão tanto as peças quanto sua junção. O conjunto do resultado representa aqui o conjunto do trabalho, e a cada parte do trabalho corresponde uma parte do resultado.*<sup>6</sup>

É dessa forma que *Bergson* reconhece que a ciência positiva opera como se a organização fosse um trabalho segundo o exemplo acima. Mas é essa conclusão que se aplicará ao estudo dos corpos organizados, pois o seu objetivo não seria revelar a verdade das coisas, mas o melhor meio de agir sobre elas.

No entanto, o olhar da ciência para esse assunto é diferente da filosofia, pois a primeira só considerará o objeto de estudo, se o corpo organizado tiver sido previamente comparado a uma máquina. As células serão as peças desta máquina, o organismo sua função e os trabalhos elementares que organizam as partes serão considerados como elementos reais do trabalho que organizou o todo.

Para a filosofia, o todo de uma máquina organizada representa o todo no trabalho organizado, quando as partes da máquina não correspondem às partes do trabalho, pois segundo *Bergson*: a materialidade dessa máquina já não representa mais um conjunto de meios empregados, mas um conjunto de obstáculos contornados.

Dessa forma, voltando ao exemplo da função humana da visão, esta então seria uma potência que atingiria uma infinidade de coisas inacessíveis ao nosso olhar, mas não se prolongaria em ação, pois a visão de um vivo é uma ação limitada aos objetos sobre os quais o ser pode agir. É desse modo que podemos entender que o aparelho visual representa o

---

<sup>6</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.111



trabalho de canalização, que se explica pela reunião de seus elementos e pela abertura de um canal.

Podemos partir da observação da realidade para encontrar uma ordem na vida que acontece, desde os fenômenos astronômicos, leis da natureza e a ordem de uma sinfonia de Beethoven. No entanto, essa mesma realidade evolui pelo tempo em movimento contínuo e na imprevisibilidade de suas manobras, ao mesmo tempo em que se recria através do elemento vivo. Ela repete e aproxima fatos e formas criando uma relação entre as partes do que engendra ou é engendrado. Podemos encontrar estruturas genéticas idênticas em linhas de evolução diferentes que provavelmente partiram de um elã original.

Mas ao mesmo tempo, quando refletimos sobre a imensidão, causas que concorrem para gênero do ser vivo, e que bastaria a ausência ou desvio de algumas para que nada acontecesse; podemos perceber que existe algo, que de alguma maneira corrige os erros cometidos, as distrações, como um meio de estabilizar os efeitos, mesmo quando há flutuação de causas. Este seria o princípio vital.

O princípio vital como idéia renovadora das funções da natureza, também abre as portas do progresso infinito de combinações e inter-relações de elementos sob a ordem geral da natureza, que se aplica à vida da matéria, às leis e aos gêneros no domínio da vida.

*Os antigos, com efeito, não se perguntaram por que natureza se submete a leis, mas por que se ordena segundo gêneros. A idéia de gêneros corresponde sobretudo a uma realidade objetiva no domínio da vida, onde traduz um fato incontestável, a hereditariedade. Aliás, só pode haver gêneros ali onde há objetos individuais: ora, se o ser organizado é recortado no conjunto da matéria por sua própria organização, quer dizer, pela natureza, em contrapartida é nossa percepção que despeça a matéria inerte em corpos distintos, guiada pelos interesses da ação, guiada pelas reações nascentes que nosso corpo desempenha.<sup>7</sup>*

Mas os antigos colocaram todos os gêneros no mesmo plano, com mesma existência absoluta. Então a realidade dessa forma de ver torna-se um sistema de gêneros que vai até a, chamada por *Bergson*, de generalidade de gêneros. Isto nos remete a uma noção de “lugar”. A lei física entende que uma pedra que cai retorna ao seu “lugar natura” de todas as pedras, e isto é, a terra.

---

<sup>7</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.247

*A pedra aos seus olhos, não é inteiramente pedra enquanto não está no seu lugar normal; tornando a cair nesse lugar, ela visa completar-se, como um ser UNO que cresce, e realiza assim plenamente a essência do gênero.<sup>8</sup>*

As leis são relações entre as coisas e os fatos. Na verdade, desde os antigos, ou mesmo com a ciência moderna, as leis da natureza não são mais reconduzidas aos gêneros. Se admitirmos que a escolha é imposta pela experiência, nem por isso a lei deixará de ser uma relação, esta é uma comparação fundamental.

Em *A Evolução Criadora*, Bergson procura inicialmente estabelecer que o vital está na direção do voluntário, quando observa duas espécies de ordem por ele destacadas: a ordem do vital ou voluntário e a ordem oposta, a do inerte e do automático.

A vida é uma constante transformação, o que faz parte da evolução, mas a ordem vital é essencialmente criação que se manifesta ao homem em alguns de seus acidentes que imitam a ordem física e se apresentam como repetições de um contínuo que tornam a generalização possível. *Mas a vida só pode progredir por intermédio dos vivos, que são seus depositários* e para Bergson, seria preciso que milhares deles aproximadamente semelhantes se repitassem uns aos outros no espaço e no tempo para que cresça e madure a novidade que elaboram.

Sobre a hereditariedade, que transmite as características dos vivos, também transmite o *elã* em virtude do qual as características se modificam, e esse *elã* é a própria vitalidade. A repetição que serve de base à generalização é essencial na ordem física e acidental na ordem vital

E é aí que começamos a distinguir uma ordem da outra; abandonamos a idéia de desordem e com isso uma das principais dificuldades do problema do conhecimento, pois esse problema seria entender como a ciência é possível, ou por que há ordem e não desordem nas coisas.

*Mas, assim como toda fala que não é prosa é verso e é necessariamente concebida como verso, assim como toda fala que não é verso é prosa e é necessariamente concebida como prosa, assim também todo modo de ser que não é uma das duas ordens é a outra e é necessariamente concebido como outra.<sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> Cf. *Ibid* ;p.248

<sup>9</sup> Cf. BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.252

Se entramos em um quarto e o consideramos em “desordem”, o que estaríamos avaliando? Seria a posição dos objetos julgados em desordem por nós, uma ordem voluntária daquele que organizou os objetos, e os dispôs conscientemente no lugar onde tivessem melhor função, estabelecendo uma nova ordem voluntária? Para *Bergson* a desordem é a ausência de uma ordem, mas ao substituímos o mecanismo da natureza pela vontade, substituímos assim a “ordem automática” por uma infinidade de vontades que formariam a “ordem voluntária”, como se tivesse aceitado a direção de uma vontade superior. Mas segundo o autor, é exatamente isso que faz *pairar sobre o conjunto de volições elementares uma intenção simples*.

*Tanto nas coisas quanto em nossa representação das coisas, está fora de cogitação oferecer essa desordem como substrato da ordem, uma vez que ela implica as duas espécies de ordem e é feita da sua combinação.<sup>10</sup>*

Toda essa explicação sobre as ordens serve para se chegar ao ponto de entender que o que é real poderia passar da tensão para a extensão e da liberdade para a necessidade mecânica por via de inversão. Não basta a relação entre estes dois termos sugerida pela consciência e pela experiência sensível, pois as exigências da vida prática nos sugerem uma forma de falar o que pensamos sobre a vida da matéria.

*Na falta de palavra melhor, nós lhe demos o nome de consciência. Mas não se trata dessa consciência diminuída que funciona em cada um de nós. A consciência que nos é própria é consciência de um certo ser vivo, localizado em um certo ponto do espaço; e, embora vá realmente puxado no sentido inverso, obrigado, ainda que caminhe para frente, a olhar para trás. Essa visão retrospectiva é, como mostramos, a função natural da inteligência e, por conseguinte, da consciência distinta. Para que nossa consciência coincidisse com algo de seu princípio seria preciso que se desprendesse do já pronto e se prendesse ao se fazendo. Seria preciso que a faculdade de ver, voltando-se a torcendo-se sobre si mesma, se tornasse uma só e mesma coisa que o ato de querer.<sup>11</sup>*

E é nesta ação livre, que temos a consciência mais ou menos clara dos motivos pelos quais se organizam estas ações. A corrente que atravessa a matéria, comunicando-lhe vida é algo que mal sentimos, pois, para se chegar ao princípio de toda a vida, isto é da materialidade, é necessário irmos ao encontro de algo ainda mais longe, algo que vivifica as partes de um todo: a intuição.

---

<sup>10</sup> Cf. *Ibid* ;p.255

<sup>11</sup> BERGSON, Henri A *Evolução Criadora*, p.258

Para o autor, a dialética é fundamental para se chegar mais perto do lugar que seja a intuição, pois é ela que estabelece o acordo de “nosso pensamento consigo mesmo”, e também funciona como meio de fazer nascer muitos acordos e idéias possíveis de uma única verdade.

*A intuição, caso pudesse prolongar-se para além de alguns instantes, não asseguraria apenas acordo do filósofo com o seu próprio pensamento, mais ainda de todos entre si.*<sup>12</sup>

E assim, talvez o objeto da filosofia teria sido atingindo, caso a mesma intuição pudesse permanecer para generalizar-se. Mas para tudo é necessário o movimento e um vaivém contínuo entre a natureza e o espírito.

Podemos perceber que a realidade é um crescimento contínuo, uma criação que se desenvolve sempre. E é a vontade do ser vivo que pratica a ação da convenção que fabrica a obra humana no ato voluntário que experimenta a liberdade com espontaneidade, porque para *Bergson: todo organismo que manifesta espontaneidade traz algo de novo para o mundo.*

Vivemos em uma criação constante, na qual a idéia de criação se confunde com a de crescimento. O universo é uma organização em que se somam as partes de seus fenômenos a sistemas solares, os quais temos motivos para acreditar análogos ao nosso, pois eles não são completamente independentes uns dos outros, existe um nexo em sua interdisciplinaridade.

*Enquanto seres pensantes, podemos aplicar as leis de nossa física ao nosso mundo e também estende-las, sem duvidas, a cada um dos mundos tomados isoladamente, mas nada garante que ainda se apliquem ao universo inteiro, nem tampouco que uma tal afirmação tenha algum sentido, pois o universo não está feito, mas faz-se incessantemente. Cresce indefinidamente, sem duvida, pela adjunção de mundo novos.*<sup>13</sup>

Vamos agora observar alguns fatos relevantes através das leis mais gerais de nossa ciência: o princípio da conservação de energia e o da degradação. O primeiro é uma lei quantitativa e, portanto relativa e estabelece que em um sistema que se supõe fechado, a energia total, isto é, a soma das energias cinética e potencial permanece constante. Mas o filósofo que aplicar esse princípio ao conjunto do sistema solar, precisará pelo menos esfumar-lhe os contornos, pois o princípio da conservação de energia, ainda que comande o

---

<sup>12</sup> Cf. *Ibid* ;p.259

<sup>13</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. p.269

que quer que seja, nos informa antes sobre a relação de um fragmento desse mundo com outro fragmento, do que sobre a natureza do todo.

Mas em relação ao segundo princípio da termodinâmica, o da degradação, o mesmo não acontece, pois não versa essencialmente sobre grandezas; mostra que fundamentalmente todas as mudanças físicas têm uma tendência a se degradar em calor e que o próprio calor tende a se repartir de modo uniforme entre os corpos. Ela é a mais metafísica das leis segundo *Bergson*.

Esta lei estabelece que as mudanças visíveis e heterogêneas umas às outras se diluirão cada vez mais em mudanças que se realizam em nosso sistema solar e pouco a pouco cederá o lugar para a estabilidade relativa de abalos elementares que se repetirão indefinidamente .

A vida que evolui na superfície de nosso planeta está vinculada à matéria, para o autor, caso fosse consciência, com mais razão ainda supra consciência, seria pura atividade criadora. Pois a idéia original era submeter-se às leis da matéria inerte, mais o elã consiste no impulso para ação, que faz tudo para libertar-se dessas leis, pois é liberdade criadora em movimento constante.

A criação do mundo é um ato livre, e a vida que se processa no meio desse universo material participa dessa liberdade: de um gesto criador que se desfaz em sua atividade vital, em uma realidade que se faz através daquela que se desfaz, como uma quase ilusão.

Esta ilusão é natural a uma função essencialmente prática, que é a inteligência nos vivos feita para ser utilizada na representação da vida, em seus estados e mudanças. Mas o que existe, são apenas ações e aquilo que resulta da *solidificação operada pelo nosso entendimento*.

Nessa ação, a vida é o movimento, e a materialidade também movimenta mas em sentido inverso e disso resulta um *modus vivendi*, que é a organização das partes, dos sentidos, da inteligência e das partes exteriores no tempo e espaço. A estrutura de nossa inteligência é feita para agir de fora sobre a matéria, mas não mais apenas com os olhos da inteligência que só apreende o já pronto e que olha de fora, mas com os olhos do espírito, esta faculdade de ver de outro modo.

O elã da vida, como falamos anteriormente é uma exigência da criação, que encontra à sua frente a matéria, isto é, o movimento inverso ao seu, mas apossa-se dela e tende a introduzir nela a maior quantidade de ação. Assim também acontece quando observamos nos

organismos vivos, o desenvolvimento simultâneo da atividade automática e da atividade voluntária.

No organismo humano, um grande número de mecanismos motores está montado na medula e no bulbo esperando um sinal, um comando para libertar a ação correspondente. A vontade é uma força que aplica-se, em alguns casos, ao escolher os mecanismos e em outros, ao escolher os mecanismos a serem combinados.

*Mas a unidade pura e vazia, ela também, encontra-se apenas no espaço: é a unidade de um ponto matemático. Unidade e multiplicidade abstratas são, como se preferir, determinações do espaço ou categorias do entendimento, especialidade e intelectualidade sendo decalcadas uma na outra. Mas aquilo que é de natureza psicológica não poderia se aplicar exatamente sobre o espaço, nem entrar inteiramente nos quadros de entendimento. Minha pessoa, num dado momento, é ela uma ou múltiplas? Se a declaro uma, vozes interiores surgem e protestam, as das sensações, sentimentos, representações pelas quais minha individualidade se reparte?*<sup>14</sup>

Em seu contato com a matéria, a vida é um elã como uma impulsão, uma superposição de infinitas tendências, que só serão infinitas uma vez exteriorizadas umas com relações as outras.

Segundo *Bergson*, a matéria divide o que apenas virtualmente era múltiplo; assim, a individualização também é parte da obra da matéria, como efeito daquilo que a vida carrega em si. Podemos tomar como exemplo um sentimento poético que se explicita em estrofes, versos e palavras que se destacam para nós e que nos tocam.

E é justamente através desses elementos que, segundo *Bergson*, ocorre esse fenômeno da inspiração simples, da mesma maneira que entre seres individualizados na vida. Essa inspiração circula com o movimento e a tendência a se individualizar é em contrapartida, combatida por outra tendência, a de se associar, como se a unidade múltipla da vida fosse uma oscilação entre a individualização e a associação. Os indivíduos justapõem-se na sociedade, que funde novos organismos de indivíduos, de modo a torna-se a própria sociedade um indivíduo que possa por conseguinte fazer parte de uma nova associação.

*Essencial também é a marcha para reflexão. Se nossas análises são corretas; é a consciência ou, melhor, a supra consciência que está na origem da vida. Consciência ou supra consciência é o foguete cujos destroços apagados tornam a cair como matéria; consciência, ainda, é o que subsiste do próprio foguete, atravessando os destroços e iluminado-os em organismo. Mas essa consciência,*

---

<sup>14</sup>BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.279

*que é uma exigência de criação, só se manifesta a si mesma ali onde a criação é possível. Adormece quando a vida é condenada ao automatismo; desperta assim que renascer a possibilidade de uma escolha*<sup>15</sup>

O cérebro humano é feito para montar mecanismos motores e para nos deixar escolher entre eles, aqueles que colocaremos em movimento por meio de algum gatilho; no entanto, para este mesmo cérebro, a quantidade de mecanismos e gatilhos entre os quais é permitido escolher é infinito.

A consciência é sinônimo de invenção e de liberdade, segundo *Bergson*, e é nesse sentido, que o homem é o “termo” e o “objetivo” da evolução, e assim, a vida transcende a sua finalidade.

*De nosso ponto de vista, a vida aparece globalmente como uma onda imensa que se propaga a partir de um centro e que, na quase totalidade de sua circunferência, se detém e se converte com oscilação no lugar: num único ponto o obstáculo foi forçado, a impulsão passou livremente. É essa liberdade que é registrada pela forma humana. Por toda outra parte que não no homem, a consciência viu-se acuada contra um beco sem saída; apenas com o homem ela prosseguiu seu caminho. O homem continua portanto indefinidamente o movimento vital, ainda que não arraste consigo tudo o que a vida carregava em si.*<sup>16</sup>

Para *Bergson*, a intuição e a inteligência representam duas direções apostas do trabalho consciente. Enquanto a primeira caminha no sentido da vida a segunda em outro, inverso, que se encontra regradada pelo movimento da matéria. Para ele, uma humanidade completa e perfeita seria aquela a qual essas duas formas de atividade consciente atingissem seu pleno desenvolvimento.

A intuição, para *Bergson*, seria o espírito da própria vida. E só reconhecemos a unidade da vida mental se usarmos a intuição.

E é assim que a filosofia nos introduz na vida espiritual. A vida, desde a impulsão inicial que a lançou no mundo, aparece como uma onda que sobe e que é contrariada pelo movimento descendente da matéria.

Mas se a consciência é liberdade, ao atravessar a matéria deve pousar sobre ela, adaptar-se a ela, em uma relação intelectual harmônica entre arte e filosofia.

---

<sup>15</sup> Cf. *Ibid* ;p.283

<sup>16</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. p.288

*Assim, aos olhos de uma filosofia que se esforça por reabsorver a inteligência na intuição, muitas dificuldades de desvanecem ou se atenuam. Mas uma tal doutrina não facilita apenas a especulação. Dá-nos também mais força para agir e para viver. Pois, com ela, não nos sentimos mais isolados na humanidade, a humanidade também já não nos isolada na natureza que ela domina. Assim como o menor grão de poeira é solidário de nosso sistemas solar inteiro, arrastado com ele nesse movimento indiviso de descida que é a própria materialidade, assim também todos os seres organizados, do mais humilde ao mais elevado, desde as primeiras origens da vida até os tempos em que estamos, e em todos os lugares bem como em todos os tempos, não fazem mais que tornar perceptíveis pelos sentidos uma impulsão única, inversa do movimento da matéria e, em si mesma, indivisível. Todos os vivos se tocam e todos cedem ao mesmo formidável impulso. O animal encontra seu ponto de apoio na planta, o homem cavala na animalidade e a humanidade inteira, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, na nossa frente e atrás de nós, numa carga contagiante, capaz de pulverizar todas as resistências e franquear muitos obstáculos, talvez mesmo a morte.<sup>17</sup>*

E assim, a vida se exerce em liberdade criadora, nas ações de interdisciplinaridade e hibridismo e talvez assim, a arte siga seu rastro no caminho da evolução.

Em 2007, comemorou-se o centenário da publicação da obra *A Evolução Criadora*, do pensador francês *Henri Bergson* (1859-1941), que colocou o elã vital, o movimento criador, a intuição, a liberdade criadora no âmago de sua filosofia, por isso enfrentou os postulados dominantes de sua época. Pelo caráter original e revolucionário de suas idéias, abriu-se um novo campo para as expressões artísticas, para o entendimento da arte e sua relação com a vida, que impulsionou as experiências modernas e as manifestações híbridas, que tomadas pelo espírito de liberdade da ação criadora, se multiplicaram e lançaram as sementes para a pós modernidade.

---

<sup>17</sup> BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*, p.293





Figura 2 - Raymundo Colares, *Gibi*, 1971

## 2 HIBRIDISMO E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE MISTURA DE LINGUAGENS

### 2.1 CONCEITUAÇÃO

*De fato, se fosse possível resumir em uma só palavra a condição da cultura digital, não poderíamos fugir da palavra hibridez. Sob o signo da interconexão, da inter-relação, entre homens em escala planetária, da obsessão pela interatividade, da interconexão entre as mídias, informações e imagens dos mais variados gêneros, a cultura da atualidade vai se desenhando como um grande caleidoscópio.<sup>18</sup>*

Os processos de hibridismo ou hibridação são um elemento norteador da estética no século XX, pela mistura de seus suportes, meios, linguagens e até ciências, como as experiências de arte transgênica de *Eduardo Kac*. Mas isso não significa dizer que não houvesse processos e experiências de hibridização anteriormente. É nesse contexto, que híbrido significa “ linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (ARANTES, 2005). No entanto, várias produções artísticas já são híbridas por natureza, como o teatro e o cinema, mas é com a linguagem digital que alcançamos a possibilidade de converter qualquer informação, seja ela sonora, visual ou impressa, em uma mesma linguagem; além de misturar artistas e cientistas em torno das questões da vida, da arte, da ciência, da genética, da bioengenharia em um campo aberto a infinitas possibilidades de novas experiências e conhecimentos.

*Símias de Rodes foi considerado o autor do primeiro poema visual e simultaneísta (300 a.C.). O aparecimento do alfabeto representa a evolução dos signos das cavernas para formas articuladas e tidas como norma comunicativa. A criação radical do homem primevo estava condicionada pela visualidade incipiente propiciada pelas lâmpadas de pedra. E é sob esta luz, e não sob o clarão da nossa*

---

<sup>18</sup> ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*, p.52

*eletricidade, que devemos olhá-la, senti-la e compreendê-la. Da mesma forma, somos hoje os paleolíticos de um mundo que ainda virá e se erguerá sobre os detritos da pop culture e seus mass media. Neste sentido, a arte poética e visual deve não apenas ser lida e vista sob a voltagem da luz branca artificial, como também criada por intermédio dela. Isto não significa que o livro e a pintura estejam condenados à extinção. O surgimento da tipografia não eliminou a cultura oral, assim como a fotografia não pôs fim à pintura. É inegável, porém, que as modificaram profundamente.*<sup>19</sup>

Segundo *Basbaum* em seu livro *Pensar em performance*, o conceito de “multimídia” no vocabulário artístico seria o termo que pretende definir a utilização de vários meios significantes não tradicionais, para o sustento de uma linguagem com a qual mantém íntima relação na expressão de uma idéia ou mensagem, quando a utilização de multimeios redimensionaria assim o entendimento da obra de arte e ampliaria suas possibilidades de expressão. Para *Basbaum*, a multimídia tem suas raízes no passado, em manifestações como o circo romano, a iconoclastia bizantina, a arte fantástica, os super espetáculos de *Versalhes*, quando aconteciam apresentações simultâneas de esculturas cinéticas como fontes luminosas e fogos de artifício; acontecimentos equestres com balés e espécies de programas de auditório com declamação, música e culinária; e também os espetáculos da *Disney* tanto quanto a colagem e o concretismo.

*Charles Chaplin, a Guarda Vermelha Chinesa, Bauhaus, funcionalismo e racionalismo, antiarte, desenho e produto industrial, puzzles e jogos, o sensacionalismo e a preocupação com o exibicionismo, sadismo, perversão e sexo, o teatro futurista, o expressionismo, action painting, o balé moderno e outras manifestações que funcionam como um background cultural, sóciológico, econômico e político(...) que se prolongam metamorfoseadas, até os nossos dias.*<sup>20</sup>

Quando falamos em ações de hibridismo entre meios como arte e comunicação, podemos perceber que a estética da comunicação (ARANTES, 2005) começa em 1844, com a disputa de uma partida de xadrez por telégrafo. Na obra *Quadros Telefônicos*, de 1924, *Lázló Moholy-Nagy* utilizou o telefone como canal de sua expressão, na ação de telefonar para uma empresa de confecção de cartazes e encomendar três quadros, segundo suas especificações.

*Esta primeira experiência foi reconhecida pelo Museu de Arte Contemporânea de Chicago como precursora da arte conceitual da década de 1960 na exposição de 1*

<sup>19</sup>KAC Eduardo. *Luz & Letra*, p.235

<sup>20</sup>BASBAUM, Ricardo. *Pensar em performance*, p.35

*de novembro a 14 de dezembro de 1969, intitulada Arte pelo Telefone. Trinta e seis artistas foram requisitados com um pedido para que dessem ou respondessem a um telefonema do museu instruindo e explicando aos funcionários o que seriam suas respectivas contribuições para a exposição O museu ficou então encarregado da produção e instalação das obras.*<sup>21</sup>

No “*Manifesto Radiofônico*”, publicado em 1933 na *Gazzeta Del Poppolo*, o futurista *Marinetti e Pino Masnata* propõem que o rádio seja utilizado *in liberta*, no intuito de dar maior liberdade aos recursos sonoros e expressivos das programações. Em 1938, *Orson Welles* em seu programa de rádio *Guerra dos Mundos*, simulou uma guerra marciana na Terra, quando a ficção tomou conta da realidade das pessoas que, apesar dos anúncios do programa afirmarem que se tratava de uma peça de ficção, levaram pânico às ruas.

## 2.2 OS MOVIMENTOS DA HISTÓRIA NAS AÇÕES DE HIBRIDISMO

O conceito da palavra alemã *Gesamtkunstwerk*, foi lançado no ensaio de *Richard Wagner* “*Outlines of the Artwork of the future*”, em 1849; cuja idéia de obra de arte total se constituía em um proposta híbrida de unir e integrar disciplinas tradicionalmente separadas em uma única proposta artística, rompendo com o exercício de separação entre as linguagens artísticas impostas pelo pensamento renascentista.

O primeiro movimento moderno, que inaugurou um tempo de muitas propostas de hibridismo, foi o *Futurismo italiano*, que tomou como inspiração para suas propostas as teorias do filósofo *Henri Bergson*: o conhecimento de uma realidade criadora, dotada de uma liberdade criadora em permanente movimento, idéia que irá fundamentar os principais manifestos futuristas quando afirma que o mundo, a vida e o homem se movimentam, se interpenetram, se interdisciplinam, e que diferentes aspectos da visão poderiam combinar-se para uma arte viva.

As palavras em liberdade, a imaginação sem fios e a destruição da sintaxe eram os pressupostos da poesia futurista, movimento que inaugurou uma nova percepção, para atender às demandas de um tempo efervescente.

Ostentando o título nobre de loucos inovadores, os futuristas explodiram o enorme pedregulho da repetição de modelos e práticas, que obstruía o caminho da criação original, da

---

<sup>21</sup> Eduardo Kac *apud* Arantes, p.53

espontaneidade e da evolução da arte e da humanidade; pois foi o *Futurismo italiano*, o primeiro grande movimento intelectual, que serviu de modelo para numerosas escolas artísticas e literárias da Europa, marcando a fundação da arte moderna e a abertura para uma nova maneira de encarar o mundo.

Declaram os futuristas que a forma e a cor não mais satisfazem, pois se todas as coisas se movimentam, fluem e mudam, é esse dinamismo que o artista deve empenhar-se em representar; e, sendo o espaço uma atmosfera na qual os corpos se movimentam e se interpenetram, os diferentes aspectos da visão poderiam combinar-se em um processo simultâneo de fusão para uma arte viva. Essa visão interdisciplinar com a vida trouxe para a arte um novo olhar e uma nova prática. Foi *Felippo Tomasso Marinetti* quem detonou o processo com o manifesto futurista de 1909, publicado no *Le Figaro*. Outros Manifestos se seguiram (dos pintores, musicistas, poetas, dramaturgos, do teatro de variedades, do teatro futurista sintético), com a adesão de um grupo de artistas como *Umberto Boccioni* (1882-1916), *Carlo Carrà* (1881-1966), *Luigi Russolo* (1885-1947), *Giacomo Balla* (1871-1958) e *Gino Severini* (1883-1950). Os Manifestos encorajaram os artistas a elaborarem performances e a utilizarem novos experimentos; das onomatopéias de *Marinetti* (Zang Tumb Tumb) à *intornarumori* de *Russolo*, e o manifesto do teatro de Variedades (1913), que formulou o teatro futurista, uma mistura de filme, acrobacia, música, dança e circo:

*Necessidade furiosa de libertar as palavras, arrancando-as da prisão do período latino! Este tem, como todo imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca terá asas.*<sup>22</sup>

Ao utilizar o verbo no infinitivo, o futurista representou o sentido de continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe; aboliu o adjetivo, o advérbio, a pontuação e utilizou analogias, pois para eles não havia categoria de imagens, nobres, grosseiras ou vulgares: a poesia deveria ser uma seqüência ininterrupta de imagens novas, sem as quais para o futurista não seria outra coisa além de anemia.

*É preciso, pois, abolir de nossa língua tudo o que ela contém de imagens estereotipadas, de metáforas descoloridas, ou seja, quase tudo*<sup>23</sup>

<sup>22</sup> BERNARDINI, Aurora Feroni. Org. *O futurismo italiano*. p.81

<sup>23</sup> BERNARDINI, Aurora Feroni. Org. op. cit. p.83.

A posse do espaço futurista nasce com o rompimento, com a libertação dos vícios antigos, com a força bélica de algo que quer se fazer novo e independente como negação da veste cultural, que até então encobria e acorrentava partes de uma matéria, tornando-a incompleta, para que ocupe naturalmente o espaço, destruindo o Solene, o Sacro, o Sério e o Sublime da Arte com A maiúsculo. A destruição da sintaxe é a própria libertação da matéria da palavra.

O estilo analógico para o futurista é o dono absoluto de toda a matéria e de sua intensa vida; pois, para ele, as analogias representam o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis e é, somente por meio delas, a um tempo policromo, polifônico e polimorfo, que se pode abraçar a vida da matéria. E não haveria categorias de imagens, que fossem nobres ou vulgares, pois a intuição que as percebe não tem preferências: os ventos não escolhem pela razão, tomam posse da forma.

Quando o futurista destrói o *eu* na literatura significa agarrar a matéria a golpes de intuição, para chegar então à obsessão lírica da matéria; porém não emprestando a ela os sentimentos humanos, mas adivinhando os movimentos de turbilhões de elétrons, sem os dramas da matéria humanizada. Pensar o sentir na solidez do aço ou no calor do ferro e penetrar na essência da matéria para destruir a surda hostilidade que a separa do homem.

Utilizando-se do *Maximum de Desordem*, a matéria até então teria sido para o futurista sempre contemplada por um *eu* frio, cheio de preconceitos, de sabedoria e obsessões humanas. Somente o poeta assintático e de palavras desligadas poderia conhecer a essência dessa matéria e destruir a surda hostilidade que a separa do ser; e só assim, o poeta-adivinhador saberia libertar-se da sintaxe tradicional, tão pesada, sem asas, grudada ao chão por ser apenas inteligente.

Das *palavras em liberdade à imaginação sem fios*, os futuristas articularam com seus manifestos literários, um novo caminho para a criação literária, abrindo um campo infinito de possibilidades para a livre criação e para a busca de novos suportes para a arte, materiais e concepções.

Ensinarão o *horror pelo sucesso* imediato, por ser o que coroa obras medíocres e banais: os autores deveriam preocupar-se com a *absoluta originalidade inovadora*, pois desprezavam todos os trabalhos que buscavam somente comover e fazer chorar, ou espécies de reconstruções históricas, que se utilizavam da figura de um herói ilustre, como *Nero, Julio César ou Napoleão*. Na verdade, o novo teatro deveria refletir o drama moderno do sonho futurista, que surge de uma vida exasperada pelas velocidades terrestres, marítimas, aéreas e

dominada pela eletricidade: tudo para arrancar a alma do público da vulgar realidade cotidiana e exaltá-la em uma atmosfera ofuscante de embriaguez intelectual. Daí a efervescência do Teatro de Variedades, um teatro sem tradição, sem dogmas, que se nutre de veloz atualidade, prático, se propõe a distrair e divertir, com efeitos de comicidade, de excitação erótica e estupor imaginativo. Os autores, atores e maquinistas só tinham uma razão para existir e triunfar: inventar os novos elementos de estupor.

O teatro de variedades utiliza a colaboração do público (que deixa de ser apenas um *voyeur*), que participa com improvisos e diálogos bizarros com os autores. Ele é naturalmente anti acadêmico, primitivo, ingênuo e destrói o Solene, o Sacro, o Sêrio, o Sublime na Arte com A maiúsculo. Este é um dos exemplos de experiências de hibridismo destacado por ARANTES, 1998, em seu livro *Arte e Mídia*, assim como o *Cabaré Voltaire* e o grupo *Fluxus*, que serão citados posteriormente.

*Marinetti* performatizava suas poesias de diagramação das letras, tonalidades, tipos e espaços não convencionais. Elas se criam com novas arrumações, palavras inventadas e o ruído: tudo que pudesse estimular a poesia a se desprender do papel e a utilizar o corpo do poeta como suporte no seu caminho de transformação e evolução.

Nas experiências futuristas de *Russolo*, o ruído aparece como manifestação do dinamismo dos objetos, destrói o conceito habitual de ruído sonoro como som que desorganiza outro, bloqueia o canal, desmancha as mensagens e desloca o código; mas configura-se com um caráter mais complexo, onde se transforma em matéria criativa ao quebrar os códigos cristalizados e ao provocar o nascimento de novas linguagens.

Quando o futurista oferece, como objeto de interesse, o arremesso pelo avesso de um nadador, cujos pés saem do mar e saltam violentamente sobre o trampolim ou a corrida de um homem a duzentos quilômetros por hora ou até a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem a intervenção humana. Ele também considera que são igualmente movimentos da matéria, fora das leis da inteligência e, portanto, uma essência mais significativa. Então, podemos observar a qualidade especial do peso para o futurista, que nada mais é do que a faculdade de voo dos objetos. A imaginação sem fios cria envoltórios, para que os corpos se desloquem para bater asas, como as palavras que ganham a sua liberdade e desprendem-se sem adjetivo ou advérbio, pois são a matéria em exercício da imaginação poética.

O conhecimento de uma realidade criadora em permanente movimento dominou os principais manifestos por longo tempo e influenciou as teorias poéticas contemporâneas, no espírito da liberdade criadora em evolução e o princípio vital, como ideia renovadora das

funções da natureza; o que abre as portas do progresso infinito de combinações de elementos, que se aplica à vida da matéria em ações de hibridismo.

Contaminando outros processos e mentalidades, o *futurismo* impulsiona o não menos inovador e interdisciplinar *Construtivismo Russo*; grupos de escritores e artistas instalaram-se em São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa, onde fizeram exposições e debates públicos. *Mayakovsky* fez palestras e leu seu poema futurista para propor a arte do futuro. Porém, logo um bar de São Petersburgo, o *Stray Dog Café*, tornou-se um cabaré da nova elite de artistas e poetas, como *Khlebnikov*, *Anna Andreyevna*, *Mayakovsky* e *Burlyuk* com seu circo; também editavam uma revista com o nome *Satirycon*; além das performances plásticas, poéticas, circenses, fizeram o filme *Drama no Cabaré* e *Eu quero ser um futurista*, com *Mayakovsk* e o palhaço acrobata *Lazarenko*.

No teatro, o movimento mais expressivo foi o Construtivismo. A renovação do teatro soviético veio como consequência da renovação da pintura: *um teatro de pintores*. Com a revolução, o teatro soviético ganha um impulso nunca visto. Todas as tentativas são experimentadas. O teatro tradicional não satisfaz ao público inquieto de operários, soldados e camponeses que pedem um novo tipo de espetáculo. A participação dos cenógrafos é de extrema importância neste movimento, assim como é também grande a influência e a ação direta de pintores, como no caso da presença de *Chagall* nos espetáculos de *Granovski*.

O Construtivismo russo se exerceu, na concomitância de seus eventos híbridos, da literatura à plástica e do teatro ao cinema, em um momento onde a revolução não se limitava apenas ao campo das expressões artísticas, mas ao contexto de uma revolução social, política e, mais que tudo, ideológica.

Na prática de tantas linguagens em exercício de novas combinações, as performances no Construtivismo russo alcançaram sua plenitude, quando misturaram interpretações e óticas intelectuais com interpretações e óticas advindas de uma arte mais popular como o circo. Incorporando sempre novos elementos e aberto à experimentação, esse movimento se criou na regência de artistas e na insatisfação de operários, soldados e camponeses. O *Stray dog Café*, em São Petersburgo, que se tornou multimídia, assim como o dadaísta *Cabaré Voltaire*, na Suíça, foram espaços propícios à construção de mistura de linguagens e espaços de frequência multimídia, onde a tecnologia do momento serviu aos interesses dos que experimentavam tudo e faziam as artes do momento.



Na Europa, um movimento que negava a arte e o homem aparecia. Exercendo-se nas artes plásticas, mas principalmente na performance, pois o mais importante não eram as obras e sim as atitudes: a provocação, a ironia, o escândalo era o que levavam sempre consigo.

O *Dada* não pretendia ser um movimento! Radicais e atípicos, os dadaístas queriam acabar com a noção de arte. *Dada* é a negação, a oposição, o niilismo; “não significa nada”, escreveu *Tzara*, assim como *Breton* definiu o *Futurismo* como um movimento político e *Dada* como um estado de ânimo. Com a grande guerra, essa consciência de inutilidade da arte e dos artistas se fortalece. “Se a arte é inútil e não há lugar para ela, então vamos destruí-la”. Dessa forma, assumem a rebelião contra a história, a lógica, a moral comum, a honra, a pátria, a família, a arte e a religião. Mas não só existem negações, as afirmações estão a favor da liberdade, da espontaneidade da vida, da contradição, da anarquia, da desordem, da incoerência, do grotesco, do movimento e da ação.

A Suíça era, em tempo de guerra, considerada território neutro e, em 1916, reuniu muitos daqueles que não queriam tomar parte na guerra. Ali estavam *Tristan Tzara* (1896 – 1963), *Marcel Janco* (1895 – 1984), *Hans Arp* (1887 – 1996), *Sophie Täuber* (1889 – 1943), *Hugo Ball* (1886 – 1927), *Richard Huelsenbeck* (1892 – poeta e escultor) e *Hans Richter* (1888 – 1976 – pintor e cineasta): todos reuniam-se no *Cabaré Voltaire*, fundado em 15 de fevereiro de 1916 por *Hugo Ball* e sua mulher, a dançarina alemã *Emmy Hennings* (1885 – 1948), nos moldes do de Munique. Editavam também uma revista trilingüe com o mesmo nome e com colaboradores como *Marinetti*, *Picasso* e *Appolinaire*. Lotado todas as noites, este cabaré foi lugar para a interatividade da arte como performances, concertos, exposições e experimentações espontâneas durante cinco meses. Porém um quebra-quebra acabou fechando de vez o Cabaré pelas autoridades locais, tranqüilizando assim os “honrados” cidadãos de Zurich. Ali em coro foram lidos poemas automáticos, compostos segundo a receita de *Tzara* em seu *Manifesto dada sobre o amor débil e o amor amargo*, poemas sonoros, conferências, representações teatrais com máscaras e trajes desenhados por eles mesmos. Também foram expostas obras plásticas e até as Schadografias de *Shad* (imagens fotográficas abstratas sem utilização de câmera). Certamente um dos caminhos frutíferos de *Dada* foram as experimentações fotográficas de *Man Ray* e suas fotomontagens.

Na linguagem, tanto falada quanto escrita, o ponto de ordem dada era a experimentação. Desde os poemas abstratos (baseados no ruído) e automáticos (regidos pela sorte), ao aspecto renovador da tipografia em todas as publicações, manifestos, anúncios e convites, os dadaístas misturavam caligrafias e palavras, variavam as tintas, os tamanhos das

letras, rabiscos e desenhos, assim como os *ready mades*, objetos de uso comum, cotidiano e até industrial (como uma roda de bicicleta ou um mictório), em que a mínima intervenção do artista, como dispor e arrumar, traduz uma idéia em obra de arte, a qual tirada de seu contexto normal e colocada em outro, adquire novo significado.

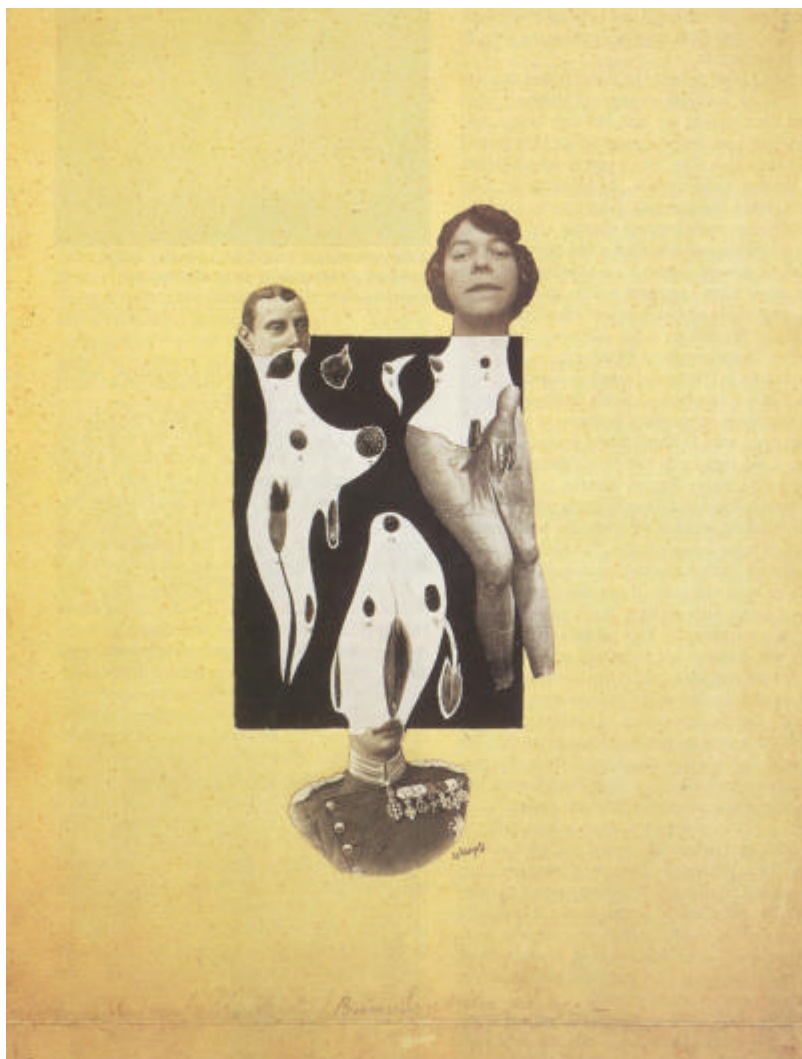


Figura 3 - Johannes Baargeld, *Vênus e o jogo dos reis*, 1920

Com a pretensão de não significar nada, o movimento dadaísta se colocou no ponto híbrido da abertura do ânimo que criticou o homem e a sociedade e se tornou um estado de liberdade lançando sementes e influenciando artistas como o músico neodadaísta *John Cage*.

Em *New York*, no ano de 1956, *Cage* e grupo de alunos iniciam um curso de composição experimental da *New School of Social Research*. O pequeno grupo era formado

por pintores, jovens cineastas, músicos e poetas: *Allan Karpow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins* e, como amigos dos alunos regulares, estavam *George Segall, Larry Pooms e Jum Dine*. Cada um destes artistas tinha sua própria forma de linguagem, mas todos possuíam a perspectiva ampliada e a necessidade de experimentação que formou aqueles que absorveram, das propostas Dada aos trabalhos de *Cage* nos eventos da escola de arte *Black Mountain* em Carolina do Norte (USA) (quando em 1948 *Cage* foi colaborador de projetos em ações e experimentações híbridas com o bailarino *Merce Cunningham*).

Compositor, poeta, artista plástico, filósofo e escultor, *John Cage* (1912 – 1992) ultrapassou fronteiras, buscou expandir o espaço sonoro com todos os sons, até os considerados não-musicais, provou com a experiência da câmera anecótica, acusticamente impenetrável, que o silêncio total não existe, e que a dicotomia som – silêncio se reduz a sons intencionais e não-intencionais. *Cage* dizia que o silêncio é grávido de som e também pregava a música de todas as coisas: dos cogumelos ao cosmos. Recebeu influências do I Ching e do Zen; daquele trouxe as operações do acaso, deste a consideração da multiplicidade de todas as coisas e a imensidão do todo em cada uma delas; rompeu com a métrica ocidental na música e considerou, na excelência de seu trabalho, que música é mais do que nossos ouvidos podem escutar:

*Em seu livro Silence, John Cage escreve: a novidade do nosso trabalho deriva do fato de que nos afastamos das simples preocupações humanas particulares em direção ao mundo e à sociedade da qual todos nós fazemos parte. Cage substancia esta idéia como o fazem muitos artistas modernos, pelo seu interesse em reunir várias disciplinas.*<sup>24</sup>

A obra de *John Cage* é liberdade criadora de alta potência, é a abertura para a mistura e transformação de práticas e conceitos, para a interdisciplinaridade, para a ação de que nos falou *Artaud*, das experiências desmedidas e inesgotáveis, tais como a sua própria obra: *Música para piano preparado* (em que colocava vários objetos entre as cordas para a alteração do som); *Balé Moderno de Merce Cunningham* (nomeado como diretor na década de 40); *Introdução do elemento do acaso em sua obra* (usando o método chinês do antigo I Ching para decidir sua linha da ação); *4'33''* – peça para piano completamente silenciosa, 1952; *Paisagem Imaginária nº 4* (peça para doze rádios); *Atlas Eclipticalis* (tirado de cartas

---

<sup>24</sup> BATTOCK. Gregory. *A nova arte*, p. 53

astronômicas, 1961); *Winter Music* (executado por qualquer número de pianistas de um a vinte); *Cartrige Music* (todos os sons detectados pelas cápsulas dos toca-discos das vitrolas são incluídos nos cassetes).

Descendente dos movimentos do *Black Mountain College*, um grupo de concepção multimídia se estrutura, o Fluxus, cuja intenção mais expressiva foi a performance. Americanos, europeus e japoneses faziam parte do grupo, traziam suas idéias e suas bagagens culturais, o que permitiu ao grupo a amplitude necessária para a criação interativa de linguagens e culturas.

O lituano *George Maciunas*, criador do *Fuxus* imigrou para os Estados Unidos em 1947; estudou artes gráficas, arquitetura e história da arte, quando então conheceu *Cage* e o grupo de artistas da *New School*, formado por pintores, compositores e poetas, todos com forte tendência experimental interativa. Durante trinta anos, esse grupo de artistas de várias expressões e procedências criou objetos, performances plásticas e concertos performáticos pelo mundo. Foram eles: *George Brecht, Anderson, Nam June Paik, Robert Watts, La Monte Young, Dick Higgins, Alison Knowles, Jackson Maclow, Philip Corner, Benjamin Patterson, Toshi Ichitanagi, Daniel Spoerri, Terry Riley, Yoko Ono, Robert Filliou, Addi Kopcke, Emmet Williams, Joseph Beuys*.

O grupo Fluxus, como Dada, não se considerava um movimento. *Maciunas* previu a gradual eliminação da forma de ver a arte como conjunto de categorias isoladas; para ele, o Fluxus objetivava, em termos sociais, uma oposição ao desperdício material de recursos humanos e à arte como produto comercial, pois os objetivos e as performances não partiam de valores institucionalizados, eram simples e, mais que tudo, naturais.

A performance foi o que mais expressou a efemeridade intencional do *Fluxus* (p.43). As semelhanças de artistas de várias procedências influenciaram a rede de comunicação que definiu o grupo como um empreendimento comunitário, e, em oposição, como Dada, ao heróico, ao individual e ao produto comercial de fina arte. *Maciunas*, como *Cage*, percebia todas as pessoas como artistas, apesar de descrever os objetos ou performances fluxistas como simples e despretensiosos.

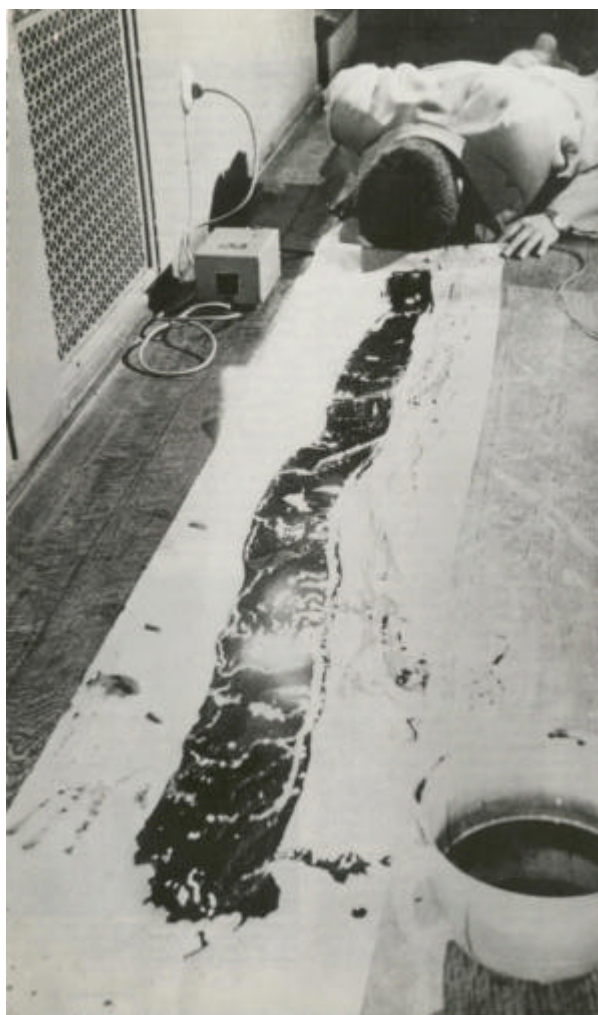


Figura 4 - Nam June Paik, *performance Fluxus*, 1960.

### 2.3 O EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE DAS MANIFESTAÇÕES NO BRASIL

No Brasil, o olhar moderno aconteceu mais de uma década depois do manifesto futurista de 1910, mas misturou linguagens, matérias criativas e profissionais de variados campos de ação. O impacto da Semana de 22 sobre a sociedade tradicional brasileira foi se diluindo à medida que os novos conceitos eram absorvidos. Em 1951 é inaugurada a I Bienal de Arte de São Paulo.



Figura 5 - Cartaz da I Bienal de arte (1951) e III Bienal de arte de São Paulo(1953)

Foi quando o júri recebeu o impacto da obra *cinecromático*, uma máquina de pintar quadros do artista brasileiro *Abraham Palatnik*, que estudou em Tel-Aviv e especializou-se em motores de explosão, quando, ainda em Israel, iniciou suas pesquisas artísticas. Participou do grupo Frente de 1953 a 1955, envolvendo-se nas pesquisas e debates sobre arte abstrata.

*Ao comentar no catálogo da Bienal de Veneza de 1964 as quatro obras que Palatnik exibiu na mostra italiana, o poeta Murilo Mendes ressaltou a “extrema liberdade do artista, ao qual não se aplicam os rótulos convencionais, nem as fronteiras entre as várias artes( o que já estava previsto em Leonardo)”. Para o poeta, as obras de Palatnik “são tangentes à pintura e o cinema”, e suas formas “obedecem a um jogo dialético entre o sólido e o fluido”<sup>25</sup>*

*Eduardo Kac* entrevistou *Palatnik* sobre quais influências o artista teria sofrido no início de suas pesquisas e como seu aparelho-obra foi recebido pelo júri da I Bienal de 1951:

<sup>25</sup> KAC, Eduardo, *Luz e Letra*, p.79

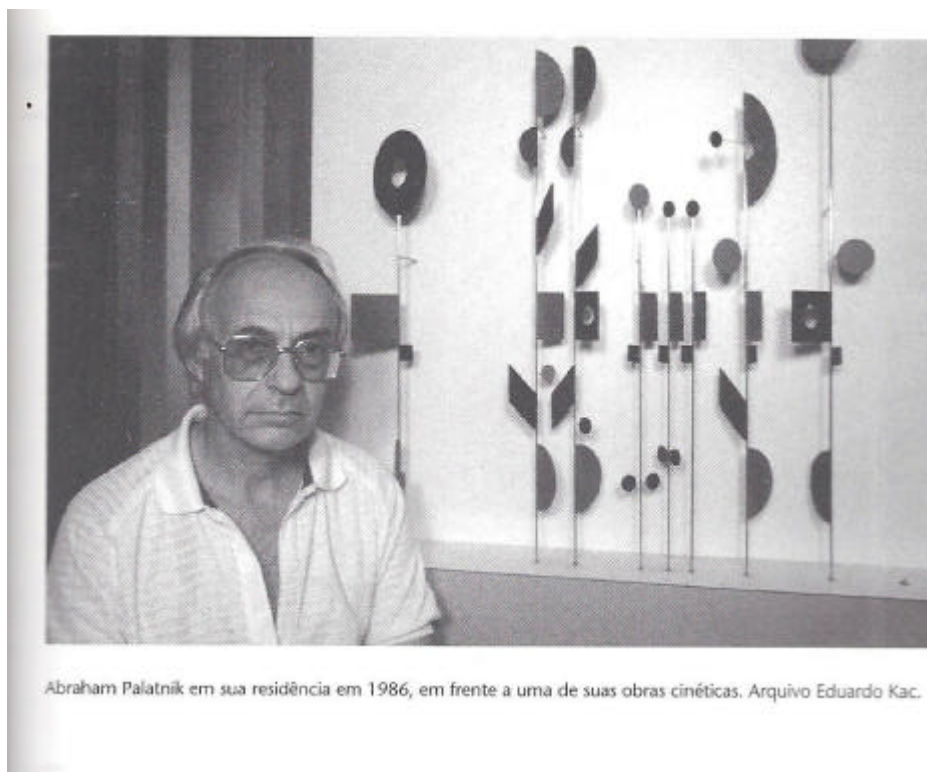


Figura 6 – Abraham Palatnik

**Kac\_** *Como foi o seu contato com Mario Pedrosa? Qual a influência que ele, na condição de crítico afinado com a arte de vanguarda, exerceu sobre seu processo criativo?*

**Palatnik\_** *Eu conheci Mario Pedrosa em 1948, através de colegas como Ivan Serpa e Almir Mavigner. O Mario deu muita força às minhas pesquisas, que eram absolutamente não tradicionais; eu já havia feito pintura mas, quando dei início às experiências, abandonei o pincel e comecei a mexer com as coisas que não tinham nada a ver com o conceito tradicional de arte. Para a época, o que eu fazia não podia ser arte, tanto assim que na época da I Bienal tive muitos problemas. Eu não podia ser julgado, não podia entrar na Bienal, não tinha seção na Bienal para a minha arte cinética. O Mario Pedrosa inventou um nome para um de meus aparelhos, que a partir de então passou a se chamar “cinecromático”, e estimulou muito minhas investigações com luz e movimento.*

**Kac\_** *Como foi o caso da I Bienal? O primeiro cinecromático foi visto como uma obra de arte revolucionária ou, ao contrário, tido como uma curiosidade sem maiores conseqüências?*

**Palatnik\_** *Na verdade, entrei por sorte. A princípio, meu aparelho foi recusado porque não era pintura, escultura, desenho,- ou gravura. Houve um lapso da delegação japonesa, que não mandou a tempo o material que havia prometido. Então alguém, não sei quem, lembrou-se do meu trabalho e sugeriu que fosse colocado no lugar vago. Eu me lembro que o Almir virou para mim e disse: “Abraham, você vai expor na Bienal! Vão te enfiar no lugar do Japão”.*

*“Enfim, o júri internacional ficou surpreso e deu uma menção especial ao trabalho; daí veio o reconhecimento de que aquilo era “ uma importante manifestação da arte moderna”, como disseram. Mesmo assim, nas Bienais seguintes, recebi convites para expor, com a condição de não concorrer a premiação, pois não havia seção que comportasse o meu trabalho”.*<sup>26</sup>

O que podemos comentar disso tudo é que *Palatinik* estava com suas criações, à frente de seu tempo, por isso, o júri da Bienal, ainda muito preso à tradição crítica, não conseguia encaixar em categorias definidas, as múltiplas possibilidades de sua obra. No entanto, *Palatinik* hoje ocupa o seu lugar definido como inovador no cenário da arte, tanto brasileira quanto internacional, e é considerado o pioneiro da arte tecnológica no Brasil.

Assim como a vanguarda moderna, a neo vanguarda brasileira também busca romper com o passado e inaugurar outro momento: a autonomia da arte nacional e universal. As experimentações da vanguarda no Brasil mantiveram-se em constante trânsito com os movimentos de arte no mundo. No início dos anos 50, surgiu o grupo poético brasileiro Noigandres, formado por *Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos*, que em seu exercício experimental da liberdade de dialogar com outras linguagens, com propostas híbridas, se conectou com compositores da música popular para criar muitos trabalhos musicais, se engajar no universo das artes plásticas e criar a poesia concreta e o Movimento Concretista.

No início dos anos 50, o que os grupos Frente e Ruptura fizeram, foi plantar a semente do questionamento que fomentou os debates sobre os temas de figuração e abstração geométrica.

*Um fato digno de atenção, no que diz respeito a essa poesia, é a sua particular expansão em nosso país e a vitalidade das experiências que foram aí desenvolvidas, a ponto de ser praticamente impossível hoje em dia, em qualquer parte do mundo, conceber uma mostra ou uma antologia dessa nova poesia verbo-áudio-moto-visual sem que a presença brasileira seja considerada.*<sup>27</sup>

Foram duas exposições que fundamentaram este movimento: a exposição Nacional de Arte Concreta de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e a de 1957 no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro; com a participação de poetas e artistas plásticos com seus

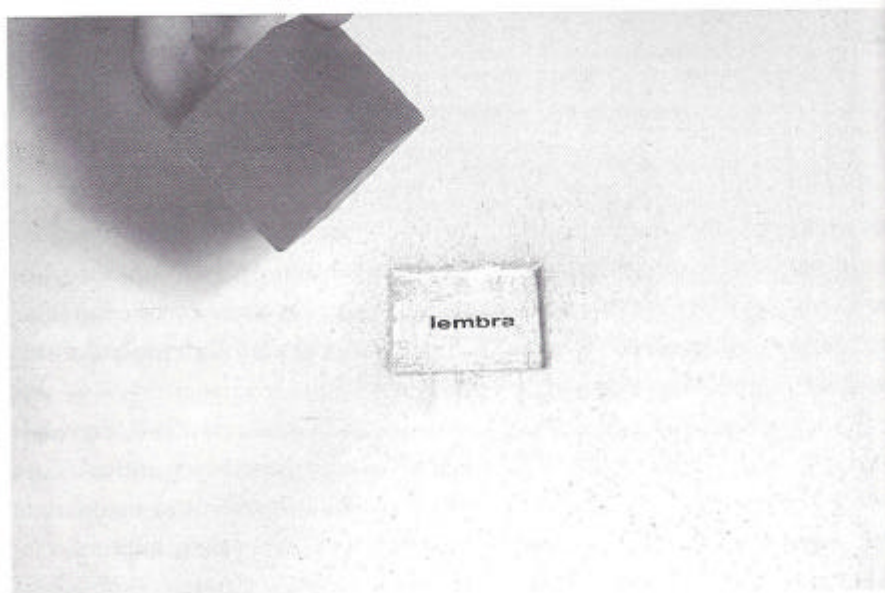
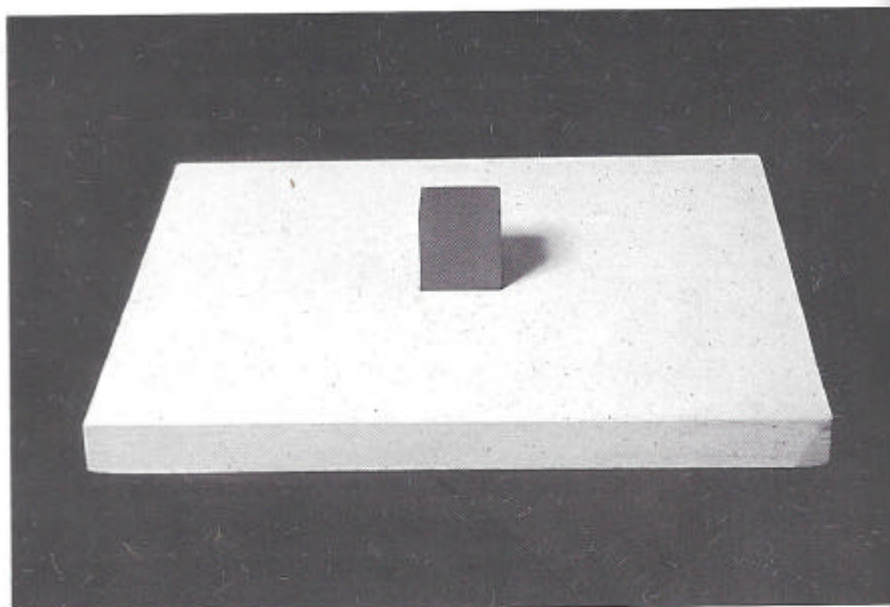
---

<sup>26</sup> KAC, Eduardo. *Luz e Letra*, p.81

<sup>27</sup> Kac, Eduardo. *Luz & Letra*, p.229

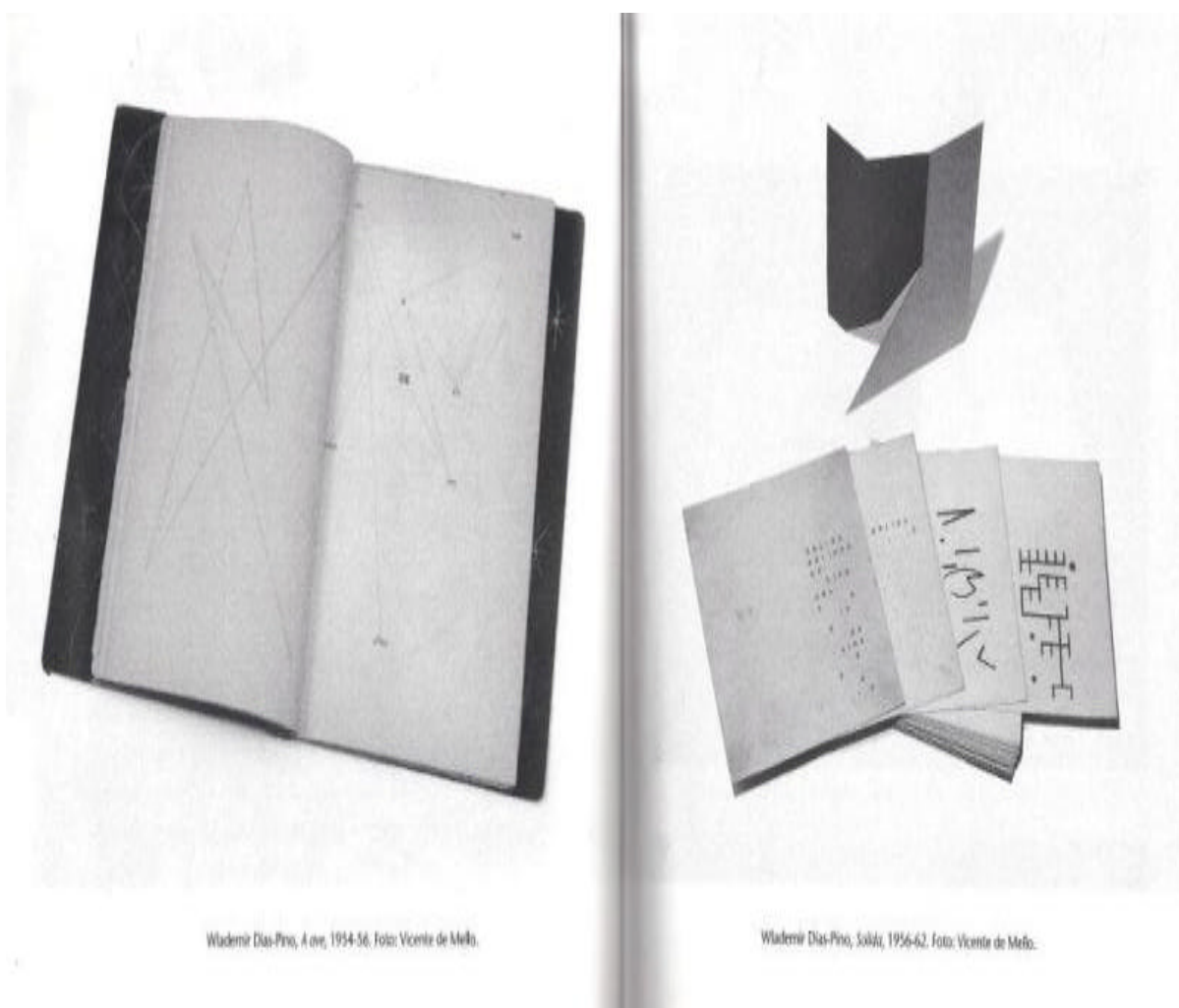


trabalhos híbridos, além do grupo Noigandres com *Pignatari* e os irmãos *Campos*, *Ferreira Gullar* e *Wladimir Dias-Pinto* com o seu poema *Sólida* (p.48).



Ferreira Gullar, *Lembra*, poema neoconcreto, 1959. Foto: Sérgio Zalis.

Figura 7 – Ferreira Gullar, *Lembra*, poema neoconcreto, 1959



Wladimir Dias-Pinto, *A ave*, 1954-56. Foto: Vicente de Melo.

Wladimir Dias-Pinto, *Sólida*, 1956-62. Foto: Vicente de Melo.

Figura 8 – Wladimir Dias-Pinto, *A ave*, 1954 e *Sólida*, 1961-62.

Dois anos mais tarde, em 1959, dissidentes do movimento da poesia concreta inauguraram o movimento Neoconcreto, um incentivo a mais para soltar a poesia do papel e executar a interatividade com o poema *Lembra* de 1959 (p.47) quando o espectador é convidado a mover o objeto para ler o poema que está embaixo, uma experiência que necessita da ação do leitor-espectador (para torná-lo participante). Este movimento, o Neoconcretismo, foi criado pelos poetas *Ferreira Gullar* e *Reinaldo Jardim* e pelos artistas plásticos *Hélio Oiticica* e *Lygia Clark*, na ação da poesia interativa, que ganhou força, no ano seguinte, com o lançamento de um dos primeiros poemas-livro, o *Organismo*, de *Décio Pignatari*, uma obra que surge conforme o leitor manuseia as suas oito folhas.

Como buscava um maior comprometimento político e social, a vanguarda brasileira plantou o questionamento sobre os conceitos de arte e política em um diálogo registrado em livros e textos que fundamentaram e legitimaram esse movimento, como por exemplo o texto

de 1960: *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de *Ferreira Gullar* quando o autor teria vislumbrado para a arte nacional, a possibilidade de uma arte experimental em sua linguagem e fruto da relação do fazer artístico com a vida nacional.

No início dos anos 60, o crítico *Mario Pedrosa*, no texto *Crise de condicionamento artístico*, apontou para as influências da *Pop Art* internacional e a perda da autonomia da obra “pós-moderna”, ao mesmo tempo em que representou uma nova maneira de enfrentar o mundo, ao afirmar que o Brasil participava da condição pós-moderna da arte, não apenas como seguidor, mas como precursor de um novo patamar com a produção de arte dos anos 60 no país, que incluía artistas como *Helio Oiticica*, *Antônio Dias*, *Rubens Gerchman*.

Dando continuidade aos desdobramentos dessas experiências de liberdade criadora surge em 1961, a *Poesia Práxis* e, em 1962, a revista *Práxis* fundada pelo poeta *Mário Chamic*, que publicou o *manifesto didático da Poesia Práxis*. Este documento fundamentou esta prática segundo três condições de ação: a arte de compor, a área de levantamento da composição e o ato de consumir, assim como a escrita práxis, o geometrismo visual e o ritmo de sua composição como o poema *Plantio*, do livro *Lavra Lavra* (CHAMIC 1962)

A crise do objeto artístico e do conceito moderno de arte trazidos pela *Pop Art* abria a possibilidade de novas pesquisas artísticas no país com comprometimento social e político, mas com o Golpe Militar de 64 e sob ditadura militar, o país necessitava de uma voz que divulgasse o sentimento de uma nação, através de seus artistas.

Em 1966, o crítico *Frederico Moraes* organiza em Belo Horizonte a exposição *Vanguarda Brasileira*, no mesmo ano em que o artista *Hélio Oiticica* publica o texto *Situação da Vanguarda no Brasil*, que tratava da arte enquanto nacional e ligada às questões artísticas internacionais, assim como à importância dos movimentos concreto e neoconcreto, para a abertura de olhares para novas questões, conceitos e possibilidades, além do trânsito entre público, artistas e debates.

A vanguarda brasileira foi constituída sob plataformas como a participação do espectador na obra de arte e a presença do objeto, estas fundamentadas pelas pesquisas do neoconcretismo, pois através do recurso da participação experimental do espectador, haveria um redimensionamento do campo estético, que se amplia e que envolve portanto as sensações do espectador participante, atuando no território fenomenológico, sensório e crítico-social.

Desta forma, os críticos *Mario Pedrosa* e *Frederico Moraes*, assim como o artista *Hélio Oiticica*, demarcaram o território conceitual da vanguarda, que mais do que tudo buscava interagir idéias, práticas e libertar a arte de seus suportes e ações tradicionais.

## 2.4 A CONSTRUÇÃO DE MISTURA DE LINGUAGENS E A LIBERTAÇÃO DA ARTE DE SEUS SUPORTES

Para que se inicie esse processo de construção de mistura de linguagens, isto é, de ações de hibridismo é fundamental a abertura para conectar-se à liberdade que impulsiona a criação e que também estimula a arte a se desprender de seus suportes convencionais e experimentar outros suportes.

Partindo do princípio do não-fechamento, do não-esgotamento, da expansão, começaremos a observar alguns processos de construção de mistura de linguagens. Na prática de concepção de mistura de linguagens a partir de duas linguagens a literatura e a plástica, trazemos a tema o chamado livro-objeto, exemplo de poesia multimídia contemporânea.

*Em suma, o livro-objeto é um cruzamento de forças, que estabelece um novo campo ao exorbitar os limites e ao se configurar nos vazios criados tanto pela literatura quanto pela arte.*<sup>28</sup>

Em 1994, *Márcio Doctors*, crítico de arte brasileiro prefaciou o catálogo da exposição: *A Fronteira dos Vazios*, cujo evento contava com a produção de livros-objetos ao longo dos últimos trinta anos no Brasil trabalhos de *Mira Schendel*, *Waltércio Caldas*, *Ligia Clark*, *Ana Bella Geiger*, *Raimundo Colares*, *Júlio Plaza*, *Augusto de Campos*, *Alex Hamburger*, *Antônio Manuel*, *Lygia Pape* e *Artur Bairro*, entre outros .

O livro-obra de *Ligia Clark* é uma obra de rara importância para o movimento neoconcretista, “*uma estrutura em aberto criando uma circularidade infinita*”.

Esta experiência de encontro de poetas e artistas visuais iniciou-se no Brasil, no final dos anos 50 e início dos 60, período dos movimentos concreto e neoconcreto, daí *Pe móveis*, *Objetos*, *Poemas e Caixa Preta*, de *Augusto de Campos* e *Júlio Plaza* e *Lygia Pape* com o *livro da criação* e o *livro do tempo*. Nas décadas seguintes, 70, 80, 90, a produção de livros-objetos continuou a se propagar em trabalhos, como comenta *Doctors*: “*de fina ironia, que criam uma instabilidade no circuito das idéias e das ideologias*”, como os trabalhos de *Antônio Dias*, *The Illustration of Art*; o de *Antônio Manuel*, *Exposição de Zero às 24 horas*; os de *Ivens Machado*, *Cadernos nº 1 e nº3*; e os de *Waltércio Caldas*: *Matisse*, *Talco* e *Livro*.

---

<sup>28</sup> DOCTORS, Márcio. In *A fronteira dos Vazios*, p.7.

Nas décadas de 80 e 90, podemos destacar os trabalhos do poeta plástico *Alex Hamburger*, considerado no Brasil um dos maiores representantes da geração dos poetas plásticos, através de suas criações multimídias como: sonemas (poesias sonoras), livros-objetos, performances poéticas e grafemas.

*Grafemas são símbolos gráficos que permitem o entendimento visual das palavras da língua escrita. A época em que vivemos se anuncia cada vez mais polidimensional e por isso a poesia, para sobreviver, precisa transitar entre o escrito, o sonoro, o vivido e o visualizado.*<sup>29</sup>

O grafema corresponde, na língua escrita, ao fonema da linguagem oral, uma possibilidade de descontração dos signos lingüísticos.

Estes exemplos, atestam as experiências da literatura e da plástica que transitam entre o poético e o científico e aproveita a fronteira dos vazios como campo bastante híbrido para a criação. *A Fronteira dos Vazios* foi a exposição retrospectiva de livros-objetos, que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil em 1994, com livros-objetos do período concreto de 1960, como o *Livro da Criação* de *Lygia Pape* (p.6) ao *Biscoito final* de *Alex Hambúrguer* (p.52); experimentos que uniram forças de duas ou mais linguagens, para mostrar o exercício experimental da liberdade de criação e hibridismo. Abaixo a obra de Alex Hamburger, *Biscoito Final*, 1999.

---

<sup>29</sup> HAMBURGER, Alex. *Todas as dimensões da palavra*, Jornal do Brasil. 20/04/92, p.2.

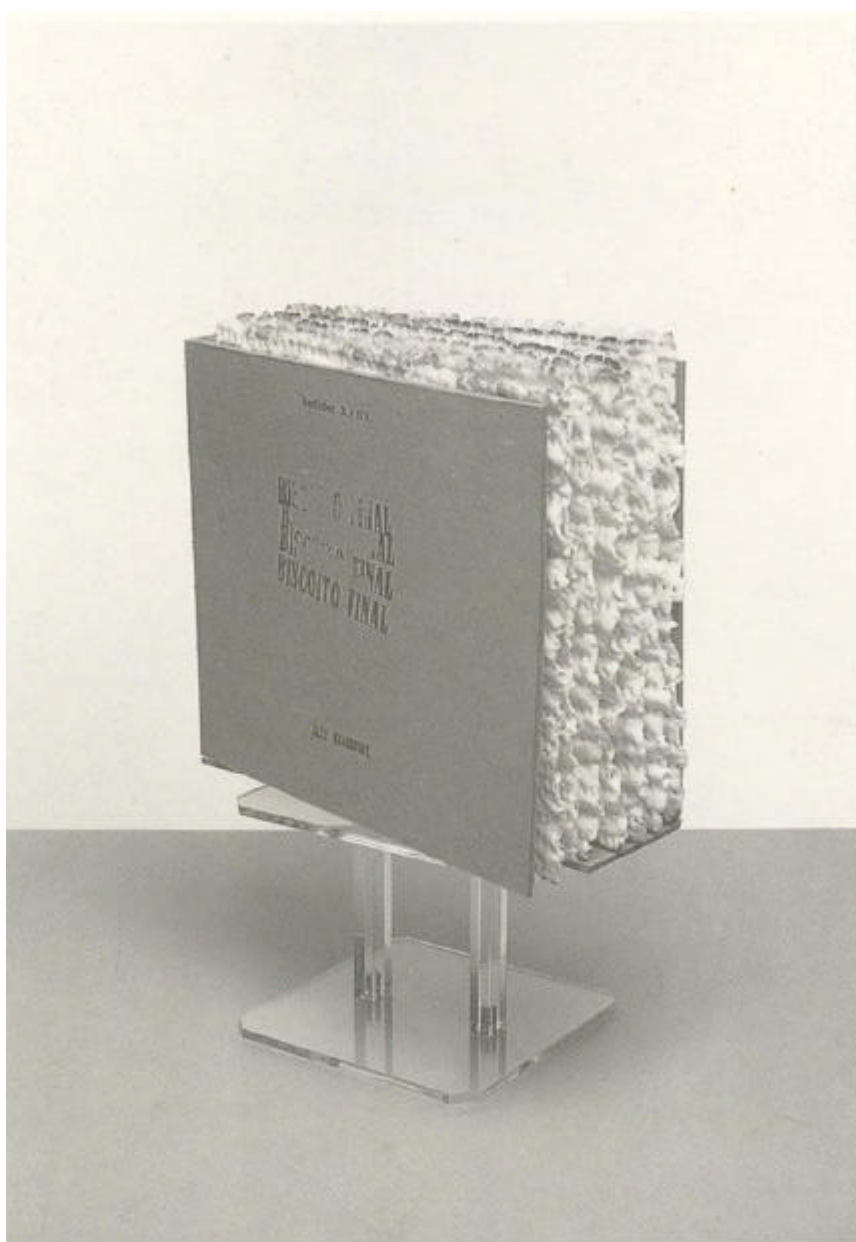


Figura 9 - Alex Hamburger, *Biscoito Final*, 1999.



Figura 10 - Artur Barrio, *Livro de Carne*, 1979

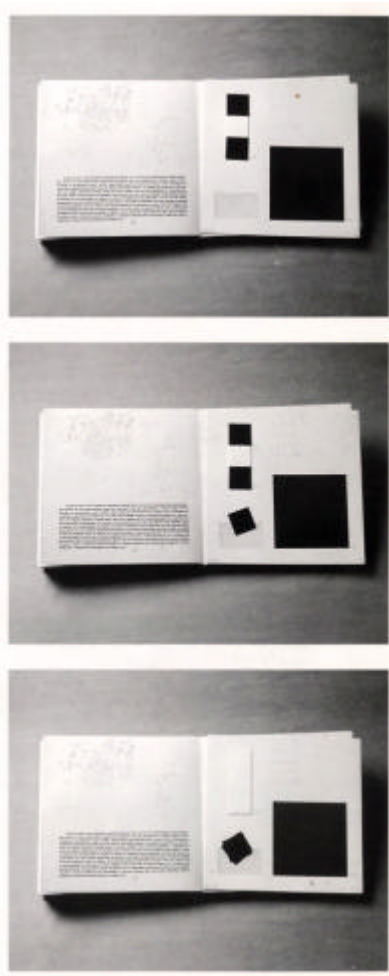


Figura 11 - Lygia Clark, *Livro Obra*, 1964

Segundo *Márcio Doctors*, crítico de arte e um dos curadores da exposição, o livro-objeto é antes de tudo uma estrutura expressiva que, no confronto das palavras e das imagens, prioriza os aspectos formais, transforma a narrativa literária em narrativa plástica e estabelece um novo campo ao exorbitar os limites ao se configurar nos vazios criados, tanto pela literatura quanto pela plástica.

As experiências da poesia concreta no Brasil foram muito importantes no sentido de deslocar a sintaxe formal de seu descanso e reinventá-la com sons e imagens, promovendo o encontro de artistas concretos e neo concretos com poetas visuais, no início dos anos 60 ; mas é nos anos 70 , que aconteceu a culminância destes experimentos híbridos, que buscavam incorporar a arte à vida e a vida à arte.

*É a formação de sentido que exorbita os limites do estabelecido. É a vontade do saber de mergulhar no vazio, no outro codificado, para inventar novas formas. Não é o novo pelo novo. Ao contrário, é um impulso primário e arcaico; é um retorno. É a necessidade que temos de expressar o vazio para que possamos criar formas de coalescência entre a existência atual e o sentido da vida.<sup>30</sup>*

O *Livro-Obra de Lygia Clark* (p.53) é marco do neoconcretismo e na medida em que o livro é usado como uma estrutura aberta, cria uma circularidade infinita, sem começo, meio ou fim, como se, mais do que nos apresentasse seu sentido, nos deslocasse a um tempo-espaço sem tempo e sem fronteiras.

O vazio é o espaço híbrido, é o lugar onde as palavras escritas capturam suas múltiplas imagens, cheiros, sons e o sentir do mundo, como o livro de carne de *Artur Barrio* (p.53). Para *Márcio Doctors*, o vazio é a respiração da diferença que conserva a plasticidade do mundo, sua mobilidade na lembrança de que há sempre um outro.

A freqüência de criação com matérias e corpos de palavras que se estruturam e se configuram em novos campos de leitura, pode se valer de outros sentidos, como o tátil, na manipulação do poema *Lembra* de *Ferreira Gullar* e promover outras experiências como o poema/ montagem, que revive as vivências *ready-mades* com colagens variadas.

*Enquanto Pignatari, em 1964 fala de poemas com chave léxica, Augusto de Campos realiza o poema “Olho por Olho” (Campos (1979: 125), mais uma passo rumo à autonomia de linguagem puramente visual. Este poema – batizado por Haroldo de Campos de Baboeil – resulta da colagem de diversos recortes de olhos e bocas, em*

---

<sup>30</sup> DOCTORS, Márcio. In: Catálogo Exposição Centro Cultura Banco do Brasil. *Fronteira dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.



*um inter-relacionamento inusitado, por meio do qual os signos icônicos são contextualizados simbolicamente.*<sup>31</sup>

No entanto, seja nos *ready-made* ou no desejo de universalizar de *Oiticica*, a idéia de inovação, de experimentação para “o novo” aberta pelo movimento moderno veio se desdobrando com *happenings* brasileiros. O *pão-poema* de dois metros de Olinda em 1970, criado por poetas funcionou como um livro-objeto e dois anos antes, em 1968, poetas fizeram um *happening* de protesto contra o discurso e a conformidade pública diante da arte, com rasgação de livros discursivos.

*Em uma de suas entrevistas mais famosas, Caetano Veloso definiu de forma precisa o contexto em que se produziu o Tropicalismo: “Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contato com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo-o ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar que já li, nem posso esquecer onde vivo. (Citado por Favaretto 1949 p.12 – 3).*<sup>32</sup>

Segundo *Kac*, o movimento da Tropicália inaugurava a contra-cultura brasileira, além do campo de mistura de culturas e linguagens, *de Boulez, Stockhausen, Cage à Roberto Carlos, Beatles, Jazz e bossa-nova, rock e Ai-5*. Com a prisão e exílio de *Caetano e Gil* em 1968, o Tropicalismo tinha como movimento seus dias contados, tendo sido em performance até enterrado simbolicamente.

Como reflexo dessa conjugação de forças e confluência de culturas, os anos 70 foram marcados pela rebeldia, pelo ecletismo e pela chamada *Poesia Marginal*, que, assim como Dada, era uma atitude e não um movimento. E segundo *Glauco Mattoso*, depois que o poeta foi expulso da República de Platão, qual seria o seu lugar utópico? Não esteve o poeta sempre na clandestinidade? Pela própria natureza de sua linguagem? Para *Paulo Leminski*, os maiores poetas escritos dos anos 70, são revistas: *Navilouca, Pólen, Reuda, Almanaque Biotônico Vitalidade, Pólo Cultural, Iniciativa, o Jornal Dobrátil* de *Glauco Mattoso*, além de muitos

<sup>31</sup> KAC, Eduardo . *Luz&Letra*, p235.

<sup>32</sup> Cf.Ibid ; p.249

livros como *Catatau* de Leminski, *Os últimos dias de Pompéia* de Torquato Neto, *Me segura que eu vou dar um Troço* de Wally Salomão e *Quampérius* de Chacal.

*Paulo Leminski (1982) mostrou como Torquato a marca de uma mudança radical na poesia brasileira. Com ele, nasce a nova estirpe dos poetas-letristas, que produziram (produzem) a poesia que não lemos mais apenas nos livros e que ouvimos pelas ondas dos rádios, nos discos, nas fitas, na TV. E para aqueles que não consideram poetas os letristas, Leminski lembra os mais imediatos antecessores dos poetas-letristas do nosso mundo pop, os trovadores provençais.*<sup>33</sup>

Nos anos 80, novas tecnologias são desenvolvidas e nos anos 90 surgem trabalhos como: *SOS, Poema-Bomba* de Augusto de Campos com animação de Ricardo Araújo no computador que inaugura em 1995 o *Infopoema*, assim como, *Parafísica* de Haroldo de Campos, *Femme* de Décio Pignatari, *Dentro* de Arnaldo Antunes e *Arcos-Irís no Ar Curvo* de Julio Plaza.

Como matérias de palavras a serem trabalhadas, assumem as palavras muitos corpos variados de grafismos, movimentos, sons e efeitos utilizando o canal informático e suas ferramentas. Letra a letra, efeito a efeito, palavra a palavra, a tela do computador torna-se o suporte para o acontecimento informático e híbrido de criar poemas, assim como a janela do descobrimento, não tão distante da folha do papel e sua bidimensionalidade. A folha da tela do computador, permite a tridimensionalidade do movimento e outros tantos efeitos e quase encantamentos dos programas mais recentes e suas infinitas possibilidades de oferecer criação.

A duração do texto na tela, os cortes e inserções, os planos de visão, o movimento e cor de seus elementos, a interatividade entre eles, o texto narrativo sonoro (que é um som que se integra na ação infopoética), isto é, tudo que impõe o ritmo e a personalidade daquela narrativa poético informática. Um exemplo interessante são os infopoemas: *Insect . Desperto*, de Eduardo Kac e *Não Tem Que*, de Arnaldo Antunes, que pela alta velocidade imposta ao texto, impossibilita a própria leitura do mesmo, ou é tão lenta a ponto do texto continuar na tela após terminada a sua leitura. Toda esta experiência utiliza o chamado “corpo informático da palavra” para então tentar ultrapassar os limites de seu próprio corpo, além de provocar a ação do leitor para manipular a obra e então legitimá-la, como os *Hiperpoemas de Eduardo Kac : Secret e Storms*, que só evoluem à medida que o leitor interage com eles.

---

<sup>33</sup> KAC, Eduardo. *Luz&Letra*, p.265

Falando do ritmo de seu movimento visual e sonoro, a narrativa sonora do poema é muito importante, assim como o silêncio. Como exemplo podemos citar, os tambores primitivos de *Objectotem* de *Melo e Castro* em 1985 e *Se Não Se*, de *Arnaldo Antunes*, onde as letras variadas se revezam rápido na tela, congelando quando formam a palavra que coincide com a palavra cantada na trilha sonora.

O rolamento de texto na tela, tanto no sentido vertical ou horizontal é um recurso bastante utilizado, como o poema concreto de *Augusto Campos: Cidade*, que se apresenta com uma única palavra quase sem fim, formada de radicais de palavras terminadas em cidade.

A linguagem transita, se movimenta em um acontecimento que impulsiona o presente para o futuro, que então passa a ser passado. Nada é igual ao que foi a um segundo antes, o movimento significa transformação. O computador e o vídeo são suportes que permitem certos recursos que podem substituir palavras por cores, som, sentidos, ritmo, forma animada experimentando as diversas possibilidades de transformar palavra em comunicação de uma idéia ou um sentir. Em *Ideovideo* (1988) de *Melo e Castro*, as palavras na tela são encontradas, mas como vão sendo corroídas, surgem modificadas. Em *Accidante*, de *Kac*, os “versos” vão sendo sugados por um “buraco negro” que desintegra os sentidos.

O que poderíamos pensar sobre o movimento na linguagem, é que as palavras transitam entre um corpo e outro, assim como transitam capturando sentidos e não sentidos: o verbal, o gestual, o simbólico, atribuindo a um corpo de palavra muitos significados, símbolos e metáforas. Os instrumentadores desta orquestra, sejam poetas, pintores, escultores, artistas ou criadores, podem tomar partido desse universo de matérias de palavras e formas de representações multi lingüísticas.

Em *Enatum*, uma série de *Eduardo Kac* disponível na Web, é quase impossível distinguir a palavra escrita da imagem no fundo de cena, pois os traços se confundem, assim como *Na*, de *Arnaldo Antunes*, quando as palavras do vídeo poema são recortadas à própria imagem do fundo e guardam suas características visuais e plásticas.

O movimento da palavra e da imagem na experiência de utilizar as possibilidades de criação e hibridismo tem com o exemplo, a fusão de dois textos ou linguagens como a plástica e a literatura, assim como idiomas (*Kac* em experiências onde mistura português e inglês). Podemos fazer uma analogia com o exemplo de uma partitura poética, que precisa de múltiplas leituras, com variados sentidos, que podem transitar mudando a forma das palavras da escrita à falada, vista ou manipulada, e nos escapa da tela trazendo sentidos, ou nos impõe o corpo de palavra.

O fazer poético é liberdade criadora em ação de poetizar o mundo. O movimento ou trânsito das palavras, sentidos e linguagens que possuem as fronteiras amolecidas podem mudar conceitos e funções ao criar híbridos de palavras com outras coisas, como a palavra-imagem, a palavra-som e a palavra-possibilidade.

Quanto ao processo prático de construção híbrida, seja de linguagens, seja de áreas do conhecimento como arte e ciência, segundo BARROS e SANTAELLA, é um trabalho interdisciplinar que existe há muito e naturalmente unindo anatomistas, engenheiros e físicos: *Leonardo da Vinci* e *Marco Antonio della Torre* eram anatomistas, *Nan June Paik*, *Shuya Abe*, *Jean Tinguely*, *Robert Rauschenberg*, *Billy Kluver* e *Giorgio Moscati* eram engenheiros e o artista brasileiro *Waldemar Cordeiro*, físico.

Na contemporaneidade, quando falamos de instalações multimídias interativas podemos perceber que do *software* ao *hardware*, sem misturar conhecimentos e práticas nada seria possível, pois o processo criativo é alimentado tanto pelos conceitos científicos, quanto pelas possibilidades tecnológicas ou pelos insights poéticos que vão surgindo na discussão.

Existe uma equipe interdisciplinar: a SCIArts (Sistema de Controle de Instalações de Artes), criada pelos especialistas *Fernando Fogliano* (*software*) e *Luis Galhardo* (*hardware*) em 1995, que possui um núcleo fixo de pessoas, mas desenvolve projetos com co-participantes de múltiplas áreas que variam com a característica de cada projeto. Para *Barros* e *Santaella*, a produção de trabalhos do grupo que envolvem arte, ciência e tecnologia procura exprimir a profunda complexidade existente na relação entre esses elementos, que são a essência da cultura humana, quanto à representação de conceitos artístico-científicos contemporâneos que demandem novas possibilidades midiáticas e poéticas.

*No SCIArts os projetos são formulados com a participação de todas as pessoas envolvidas, podendo-se falar em um “insight coletivo” e dessa maneira no “artista coletivo”, uma vez que o projeto e a execução são realizados coletivamente. Artistas, técnicos e cientistas trocam idéias no sentido de explorarem as possibilidades tecnológicas e discutirem os conceitos envolvidos no projeto sem esquecerem de que o objetivo é poético.*<sup>34</sup>

O mais interessante é perceber a obra como sistema, isto é, a obra não é mais um objeto ou espaço físico determinado, mas busca ser um sistema no espaço. É o convite para a sensação que inaugura uma nova forma de se perceber a obra, não como a percepção de um quadro ou instalação ambiental, pois muitas vezes o trabalho não é captado no seu todo.

---

<sup>34</sup> BARROS, Ana e SANTAELLA, Lucia (orgs). *Mídias e Artes*, p.97

Embora os equipamentos (sensores, micro câmeras, monitores) e eventos estejam relacionados nesse tipo de obra multidimensional e concomitante, algum aspecto passará despercebido.

A ciência tem a ótica do corpo humano e do mundo como sistemas entendidos pelo ponto de vista mecânico, químico, energético e agora informacional. Teorias científicas como a dos “Campos Morfogenéticos”, do biólogo *Rupert Sheldrake*, trazem a referência de um sistema natural de informação disponível no tempo e no espaço, no qual tudo está conectado.

Para *Bergson*, a mobilidade é essencial para a realidade, que faz o ato simples dividir-se automaticamente em uma infinidade de elementos ligados a uma mesma ideia, obedecendo a uma ordem vital que é essencialmente criação, hibridismo e transformação. A vida em seu contato com a matéria é um elã como uma impulsão, uma superposição de infinitas tendências, que só serão infinitas uma vez exteriorizadas umas com relações às outras em um acontecimento de invenção e liberdade.

### 3 HÉLIO OITICICA ( DA LIBERTAÇÃO DA PINTURA À POÉTICA DO CORPO)

#### 3.1 O CURSO DA LIBERTAÇÃO

*Hélio Oiticica é a charada que quem almeja atravessar o rio de fogo e chegar do outro lado, na outra margem vai ter que enfrentar. HO e suas obras: flechas com curare a furar atalhos e trilhas subterrâneas de uma comunidade potencial. Não é uma viagem através do nosso passado, é a viagem através do futuro.*<sup>35</sup>

A relevância da Arte Moderna mais uma vez se reforça, como influência do Construtivismo russo de *Malevich* e o dadaísta *Duchamps*, sobre a obra do artista brasileiro *Hélio Oiticica*.

O “construir” construtivista propõe uma nova linguagem plástico-pictórica, isto é, “o mundo da não-representação (*Malevich*), quando a obra anseia a liberdade do branco sobre a tela branca, destaca o objeto, a matéria e a tela, atribuindo-lhes mais importância que suas possíveis representações. Para os construtivistas russos, a arte deveria estar despida de aura e ao alcance de todos. O objeto artístico daria mais força ao vazio, a ausência do que a massa, a presença que se liberta do pedestal, da base e do paralelismo à parede. É como se uma alma aspirasse a crescer mais do que seu corpo em novas idéias e é assim que o Suprematismo (arte geométrica abstrata) chega em seguida, como movimento artístico que dá continuidade a uma forma de pensar fundada pelo pintor *Malevich* (1878 – 1935). O movimento supermatismo enfatizava a cor como instrumento de criação de realidade na arte e *Malevich*, ao chegar ao “branco sobre branco”, levou a promessa de que a pintura se libertaria da tela para realizar-se no espaço. É quando a tela, como presença material, se torna o objeto da pintura.

Hélio Oiticica bebeu nesta fonte construtivista, mas também encontrava identificação e inspiração na obra de outro artista, *Marcel Duchamp*, inventor do *ready-made* e criador da obra *A Fonte* (um mictório com a marca do fabricante). Deslocando o objeto utilitário para a

---

<sup>35</sup> Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*, p.117

galeria de arte, *Duchamp* eleva um objeto industrializado à categoria de arte, quebra regras e propõe novos conceitos privilegiando a idéia em detrimento da técnica.

Em *O Ato Criador*, um ensaio de *Marcel Duchamp*, existem dois pólos da criação artística: o artista e o público, por isso, no exercício do ato criador, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas, porém, faltando um elo, que seria a incapacidade do artista em expressar integralmente a sua intenção. Essa diferença, entre o que o artista quis realizar e o que na verdade realizou, é o que o mesmo chamou de “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte.

*Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.*<sup>36</sup>

Para *Duchamp*, esse “coeficiente artístico” pessoal seria uma expressão da arte, ainda em estado bruto, que precisaria ser refinada pelo público. Dessa forma, o ato criador não é executado apenas pelo artista, pois é o público quem estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando as qualidades intrínsecas desta relação. Para *Marcel Duchamp*, o artista poderia até se proclamar um gênio, mas terá que esperar o veredicto do público, para que sua declaração assuma um valor social.

No Brasil, o Concretismo, surge como herança dessas idéias anteriores, determina a autonomia da arte, desenvolve pesquisas sobre a forma, internacionaliza a produção e articula arte e indústria buscando a modernização através da arte. Mas o mais relevante para o nosso tema é a formação do grupo Frente (1954), fundado pelo artista *Ivan Serpa* e constituído principalmente por concretistas, cuja maior característica era possuir uma postura de “abertura” a outras formas de manifestações artísticas; uma tendência à liberdade em expansão que se configurou na segunda exposição do grupo em 1955 (MAN RJ) e com a participação do artista *Hélio Oiticica*.

Em 1959, artistas romperam com o movimento concreto, para fundar o neo concretismo, que foi além do racionalismo concreto. Ele introduziu a “expressão na obra de arte”; inaugurando um momento importante da sensualidade sobre a antiga razão concreta. Os neoconcretistas buscavam o resgate da poesia, da subjetividade, da expressão da arte, assim como o experimentalismo e a participação do espectador. E é aí que *Oiticica* vai ao

---

<sup>36</sup> *BATTOCK, Gregory. A nova arte, p.73*

encontro da ruptura do conceito tradicional do quadro, quando em sua obra *Os Metaesquemas* (1957-1958), a cor libera a forma do suporte, salta para o espaço e ganha o mundo. Em *Monocromáticos e Invenções* (1958 – 1959) desaparece a diferença entre pintura e suporte, assim como uma tendência ao espaço tridimensional. Quando não há mais um suporte a ser juntado a estrutura torna-se o corpo da cor.

No trabalho *Relevos Espaciais* (1959) (p.64), Oiticica representa a passagem do plano para o espaço real com a participação do espectador, quando superfícies de madeira pintadas e suspensas por fios presos no teto criam um espacialidade de cor e vazio com envolvimento do sujeito, que se relaciona com a obra, dividindo o mesmo espaço experimental. A exposição é condição do conhecimento e a obra rompe com os limites da moldura, pois ela é muito mais que um só corpo. Em *Penetráveis* (1960), nasce o projeto *Oiticica das manifestações ambientais*, uma estrutura-cor que propõe ao espectador estímulos sensoriais através do caminho que ele deve descobrir com areia, água, pedra, sons, toques, sugerindo com a cor no espaço, a integração da cor ao cotidiano do espectador. *Os Bólides de Oiticica* (p.63) são aplicações da “dimensão infinita da cor”, que se mantém no limite da tensão entre estrutura-cor, comportamento e a elaboração de uma nova ótica aberta de aspecto universal.





Figura 12 – Hélio Oiticica, *Bólido 9*, 1964.

Na continuidade da libertação da pintura de suas antigas amarras, o que se cria para uma nova ordem íntegra técnica e expressão, e o corpo funciona como um suporte de uma “proporção vivencial” em um evento, que traz o cotidiano para se misturar com a arte.

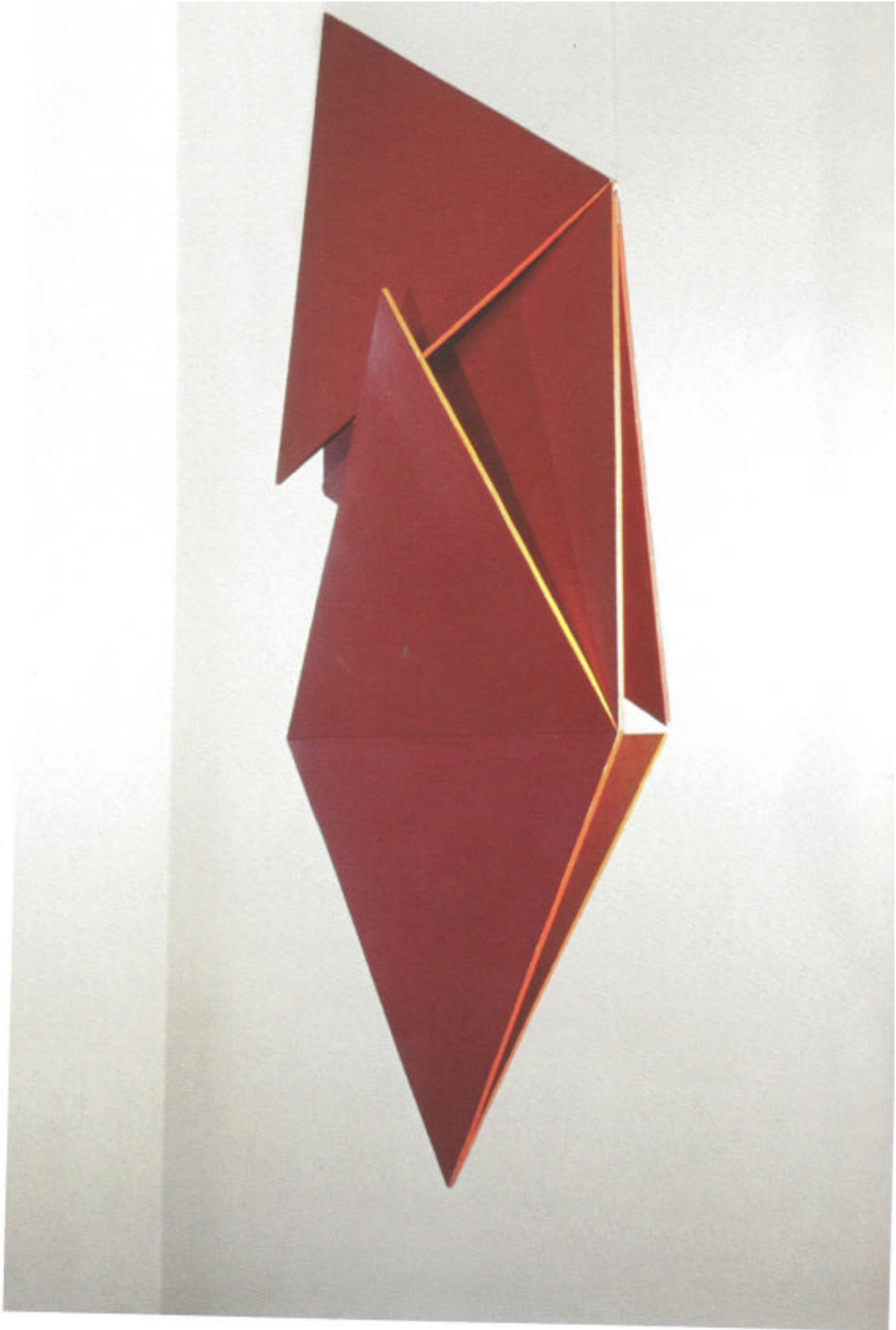


Figura 13 - Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959

O *Parangolé*, (p.68) não só é a superação definitiva do quadro, como a proposição de uma estrutura nova de objeto – arte, uma nova estruturação da visão espacial da obra de arte, superando também a condição das categorias pintura e escultura. Na verdade, propor uma arte ambiental não é querer sair do quadro para a escultura, mas fundar uma nova condição estrutural do objeto, que já não admite essas categorias tradicionais.

A partir do *Parangolé*, as manifestações ambientais de Oiticica se transformam em *Tropicália* (1967) (p.74), *Apocalipopótese* (1967), *Gelazer* (1968) e *Éden* (1969) reformulam conceitos de arte, exploram vivências, integram o espectador e quebram condicionamentos culturais.

Então, em um momento de ligação da arte no Brasil com o mundo, surge *A Nova Objetividade*, uma série de atitudes e experiências que muitas vezes imitam a arte *pop*, a *op art*, dada e surrealismo.

Quando falamos em libertação da palavra do plano da folha impressa, podemos entender outras manifestações de mistura de linguagem, como a libertação da pintura do plano da tela.

Como habitou o universo dos ideais e ações do movimento concreto e neoconcreto, *Hélio Oiticica* desenvolveu uma série de trabalhos que vão da desintegração do quadro à descoberta do corpo; uma série de experiências que contribuíram para o desenvolvimento de uma nova percepção, assim como, para uma nova maneira de ser da arte.

Os *metaesquemas*, *invenções*, *relevos espaciais*, *núcleo*, *penetráveis*, *bóides*, *parangolés* e *manifestações ambientais* são posições sucessivas do programa que instaura a Poética do Instante e do gesto, do movimento e do envolvimento.

Os *Parangolés* representaram a descoberta do corpo, do suporte que tem vida e se movimenta em performance, como forma de poesia, como fenômeno vivo da arte, como interpretação da palavra pelo gesto, pelo exercício experimental da liberdade. Isto é, o que se manifesta também na idéia de *Oiticica* sobre o chamado por ele de *plano do Éden*, quando dizia estar completamente livre de tudo, até dele mesmo; sensação que veio com as novas idéias a que chegou sobre o conceito de supra-sensorial, que para ele seria a finalidade de toda arte: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. (Londres-1969)

O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas. (humano enquanto possibilidade da espécie humana); uma espécie

de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construções do cosmos interior de cada um; por isso, as proposições abertas interativas são importantes. Os materiais brutos e crus são disponibilizados ao espectador – principiante para criar. A obra se completa então no olhar e na ação deste espectador-participante da proposição vivencial, assim como a *Anti Arte Ambiental*, que requer proposições para a participação, as quais supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão.

Para *Oiticica*, a *Anti Arte Ambiental* é a metamorfose do sentido de construção, a conquista do almejado exercício experimental da liberdade, que aponta para a superação da arte, transformando sensações de arte em sensações de vida. É nesse momento que a palavra se torna protagonista do próprio fenômeno vivo, quando dito, sentido, cantado, gesticulado, assume uma identificação plural e do mesmo modo, individual; isso quando se propõe a fazer coisas e virar ações em processos de arte e vida.

Isso sim, seria o lugar mítico para as sensações e ações, para a construção do cosmos interior do homem, o chamado por *Oiticica de Campus experimental do Éden*

Destacamos quatro momentos que pontuam os movimentos híbridos da neovanguarda no Brasil, que são as exposições: *Opinião 65*, *Propostas 65*, *Nova Objetividade Brasileira* em 1967 e *Do corpo à terra* em 1970, das quais *Oiticica*, não só foi especial integrante, como lançou muitas maneiras de misturar linguagens, libertar a arte dos suportes convencionais e ampliou a experiência e entendimento da obra de arte

### 3.2 A TRAJETÓRIA INTERDISCIPLINAR NAS EXPOSIÇÕES :

*Hélio Oiticica: artista poliedro, caleidoscópio, através do qual achamos nosso lugar de ver e sermos vistos. Brasileiros de nossa época: um pensamento visual próprio que se recusa a folclorizar o próximo ou a copiar o cânone distante. “Mangueira sou eu”, afirmava, com ares de Flaubert/ Bovary, o nosso Rimbaud construtivista.<sup>37</sup>*

Em agosto de 1965, aconteceu a exposição *Opinião 65*, no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, que se estabeleceu como uma direção tomada a partir das pesquisas dos artistas ao longo dos anos 60, e onde se travou a interação entre as linguagens e

---

<sup>37</sup> Lauro Cavalcanti *apud* SALOMÃO, Waly *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*, contra –capa

a chamada nova figuração, com as novas linguagens figurativas internacionais e o pop americano. A exposição se estabeleceu em um espaço com trabalhos de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros, sendo considerada por muitos críticos como a primeira ação efetiva das artes em relação ao Golpe de 64.

*Ferreira Gullar* escreveu o texto *Opinião 65* e *Mario Pedrosa* escreveu o artigo *Do Pop Americano ao sertanejo Dias*, em alusão ao artista *Antonio Dias*, ao mesmo tempo que inaugurava a conexão ou mistura de linguagens em um estilo pop-nacional. Nesta exposição, *Hélio Oiticica* apresentou o *Parangolé* e *Waldemar Cordeiro*, os *Popcretos*, resultado das pesquisas do projeto construtivo brasileiro, realizado através da discussão constitutiva dos anos 50, que foi responsável pela transição de um outro redimensionamento da produção de arte no país nos anos 60.

A dimensão temporal foi trazida para a poética de *Oiticica* em *Cor, Tempo e Estrutura*, que incluía o tempo e sua vivência em uma incorporação da história do momento em que se vivia. A incorporação da estrutura-tempo e da estrutura ambiental, era do interesse do artista, quando propunha a participação corporal e vivencial do espectador e as apropriações. Os *parangolés* eram apropriações de elementos cotidianos e populares que pertenciam à cultura do morro, da favela e do samba.

*A presença dos parangolés e dos popcretos representou o dado problematizador de uma série de pressupostos sobre a Nova Figuração, ao não mais oporem figuração e abstração. Eles agregavam novas questões à chamada volta da figuração ao posicionarem-se perto da operação do ready made, pensado por Duchamp, no qual o olhar que trazia as coisas do mundo para a arte também era o olhar que saía do universo da arte e repensava o mundo. O comprometimento do artista tinha início nas pesquisas da vanguarda (Arte Pop, ready made, novo realismo) e projetava-se no mundo real.<sup>38</sup>*

---

<sup>38</sup> REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*, p.37



Figura 14 – Nildo da Mangueira e Hélio Oiticica, *P 18 e Parangolé Capa 14, Estamos Famintos*, 1967.

Em dezembro do mesmo ano da exposição *Opinião 65*, que se realizou no Rio de Janeiro, aconteceu em São Paulo, a exposição *Propostas 65*. Com quarenta expositores, muitos dos quais haviam participado da exposição *Opinião 65*. Essa mostra organizada pelo artista *Waldemar Cordeiro* reunia produções ligadas ao concretismo populista e ao

movimento da Nova Figuração, além de configurar a abertura para as novas pesquisas poéticas.

O que a exposição anterior do Rio fundamentou foi a união das pesquisas anteriores sobre figuração do grupo mais pop, com as pesquisas elaboradas pelos movimentos concreto e neoconcreto, na direção de um neorealismo, propondo um debate mais sedimentado da produção artística dos anos 60. A publicidade se fez presente em uma abordagem sobre a sociedade de consumo e no destaque para as peças gráficas como elementos de publicidade na produção das artes plásticas.

O que era a preocupação em relação aos conceitos de figuração e abstração, a partir dos anos 50, se configurou na abertura para um projeto de arte experimental nos anos 60, que foi representado na exposição *Opinião 65* e reafirmado na exposição *Propostas 65*.

Para o artista e expositor *Sérgio Ferro*, também organizador dessa mostra, a exposição seria uma proposta de reflexão sobre o realismo e sua função crítica. Em seu texto *Pintura Nova*, Ferro coloca a pintura como fator de consciência social e defende a linguagem da pintura como meio ou “arma” de conscientização social, ao assumir uma posição bloqueadora frente à ideologia autoritária do regime militar, instaurado no país no ano anterior 64.

*Seja apoiada no contexto imediato ou na Arte Pop, os elementos de construção de uma poética artística, estavam informados nas vanguardas artísticas internacionais e no comprometimento político com o meio cultural e social*<sup>39</sup>

Destacamos a importância do texto de *Mário Schenberg: Um novo realismo*, no qual o crítico e renomado astrofísico introduz o conceito de *novo humanismo*. Este conceito aponta para o nascimento de uma nova maneira de se pensar o humanismo, mais democrático e social, cuja existência ganharia uma amplitude cósmica. Nela não caberia mais a separação entre o corpo e a alma ou o corpo e o espírito. As fronteiras se tornariam cada vez mais amolecidas para uma arte participante, que recebia influências das novas mídias como a propaganda e o cinema, agregando os novos meios e materiais, unindo forças para uma arte que caminhava para a destruição das fronteiras estéticas e conceituais.

A exposição *Nova Objetividade Brasileira* foi organizada por *Hélio Oiticica* e outros artistas oriundos dos movimentos concreto e neoconcreto. Essa mostra se apresentou como

---

<sup>39</sup> REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*, p.40

um desdobramento das questões tratadas pelas exposições anteriores como *Opinião 65* e *Propostas 65*, além de reafirmar o elo entre vida e arte.

*Oiticica* publicou a *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, que defendia a continuação das pesquisas de linguagem e uma maior objetividade ao se constituir as relações da arte com o homem, o público, o artista, a sociedade e a vida.

*A exposição solidificou os termos de um projeto de vanguarda para o país através da reformulação do conceito estrutural da obra de arte, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais da linguagem da pintura, escultura ou desenho por exemplo, receberia denominação de objeto*<sup>40</sup>

Este “objeto” incluía ações como a participação do espectador, que deixava de ser apenas um *voyeur* que contempla, para contribuir de forma efetiva na construção da obra de arte. Vários artistas já estavam experimentando nesta linha como *Oiticica*, *Ivan Serpa*, *Lygia Pape*, *Willys de Castro* e outros, mas foi *Lygia Clark* em 1954, que, segundo o próprio *Oiticica*, teria plantado a primeira semente.

Para ele, esta participação do espectador, entendida como uma apreensão dos significados da obra, também tinha um sentido vivencial com a utilização do corpo do espectador e com a utilização de seu intelecto, e mais que isso: buscava também, uma certa “tendência a uma arte coletiva”. É quando aplica-se imediatamente o conceito de participação, que passa a envolver um grupo social maior como escolas de samba, apresentações de jogos de futebol e outras manifestações sociais e culturais coletivas. Ampliam-se também as fronteiras da arte e as vivências que envolvem a arte envolvida com a realidade social.

O crítico *Frederico Morais* pensou sobre essa “tendência a uma arte coletiva” e, em 1967, publicou o texto *Teoria da Guerrilha Artística*, onde atribuiu à palavra “guerrilha” uma forma de resistência mais efetiva contra o governo militar, assim como introduziu um conceito de corpo resistente, que se expressa com passeatas, embates físicos e também na união dos corpos do artista com o do espectador na ação criativa, destacando o corpo como “palco” da vida social, além de incluir outros corpos : o político, o social e o cultural.

As fronteiras cada vez mais ampliam seus territórios conceituais, quando a vanguarda utiliza o corpo como instrumento de uma visão ética e antropológica, a exemplo da obra *A*

---

<sup>40</sup> REIS, Paulo. A arte de vanguarda no Brasil, p.45



*Homenagem a Cara de Cavalo*, de *Oiticica*, que afirmava a crise ética como base da crise política.

*Homenagem de Cara de Cavalo, apresentava o individuo seja o contraventor ou o cidadão comum, que era colocado à margem por uma estrutura de poder político transformado num Estado policial tão ou mais cruel que o próprio bandido.*<sup>41</sup>

Segundo Reis, 2006, o “momento ético”, é uma percepção política e ética mais incisiva do artista na relação de seu trabalho e de sua pesquisa com a sociedade, assim como o enfrentamento do espectador com a obra.

Esse novo redimensionamento das possibilidades da obra, como um comprometimento ético, inaugura situações estéticas experimentais que, além de se relacionarem com a realidade social propunham a crítica à resistência política, além de ampliarem a idéia de que se tinha da exposição tradicional. As obras tinham como intenção a quebra das fronteiras da recepção da arte com o público e travavam os questionamentos necessários que contextualizavam os meios e as formas de fazer e fluir a obra de arte: como os *expoemas* (poemas visuais) de *Augusto de Campos* (São Paulo, 1964), a exposição “PARE” (Rio de Janeiro, 1966), os *pocretos* de *Waldemar Cordeiro* e os trabalhos de *Oiticica* (que por sua importância no tema que desenvolvemos, será tratado em capítulo à parte). O Salão Bússola (MAN, RJ 1969) trouxe pesquisas ligadas ao olhar conceitual sobre o objeto artístico, mas em 1968, destacam-se manifestações no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, como: *Domingo das Bandeiras* e *Apocalipopótese*, que romperam as fronteiras entre arte e espaço urbano, ao unir em uma interação viva, arte e realidade social.

Organizada pelo crítico *Frederico Morais*, em 1970, em Belo Horizonte, a exposição *Do Corpo à Terra* reafirmou as pesquisas de uma arte experimental comprometida com a realidade social, que se relacionava com os movimentos internacionais e apontava para um novo espaço em seu deslocamento, isto é: um novo lugar de entendimento das possibilidades da obra de arte, pois agora o mais importante seriam o conceito e a ação do que o próprio objeto. É quando começa a operar o conceito de desmaterialização da obra de arte abrindo o campo para as pesquisas sobre arte conceitual.

*Frederico Morais* integrou vivência e leitura da obra com o espectador e a cidade em sua proposta *Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e*

---

<sup>41</sup>REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*, p.57

*equações*. O artista *Luiz Alphonsos* colocou uma faixa de plástico de 15 metros queimada no Parque Municipal, denominada *Napalm*; *Luciano Gusmão* estendeu um plástico transparente de 4 metros no gramado, onde se observava a transpiração da terra na pulsação da vida vegetal, em sua obra *Transpiração*; *Delson Araújo*, fez pinturas no gramado, ao atirar pedras de cal como granadas de mão.

O artista *Eduardo Ângelo* fez uma intervenção na vida dos frequentadores do Parque Municipal, espalhando jornais velhos pelo local, mas as intervenções do artista *Artur Barrio* em pleno momento de tortura e repressão causaram mais impacto sobre a sociedade. Segundo Reis, 2006, o trabalho que denominava-se “*Do Corpo à Terra*” – situação T/T 1 – 19, 2ª e 3ª partes, consistia na construção de trouxas ensangüentadas com sangue, carne, ossos, banha, espuma de borracha, pano, cabo, cordas, facas, sacos, cinzel, etc. e no depósito de 14 trouxas no escoadouro do esgoto da cidade de Belo Horizonte. Este trabalho que foi documentado na mídia e imprensa locais, no dia 20 de abril de 1970, provocou a sensibilidade e a curiosidade do público, além disso, driblou inteligentemente a censura.

*Frederico Moraes*, durante a exposição *Do corpo à terra*, distribuiu cópias mimeografadas do manifesto, organizado em nove itens distintos, com a colagem de textos do próprio autor, além de frases e idéias de críticos e artistas que contribuíram com o trabalho como: *Mário Pedrosa*, *Lygia Clark* e *Hélio Oiticica*.

Segundo o manifesto *Do Corpo à Terra*, o corpo encontrado por *Frederico Moraes*, representava o corpo sensível da percepção dos sentidos e construía-se a partir da operação poética da nostalgia do corpo, de *Lygia Clark*.

*Para Moraes o “exercício da liberdade criadora” dos espectadores em geral era justaposto à proposição de Mario Pedrosa da arte como um “exercício experimental da liberdade”. O espaço da arte, que era também o espaço da subjetividade (percepção, intuição, emoção), estaria fundido ao espaço público da cidade e da política, na prática das situações artísticas.*<sup>42</sup>

O que significava para o crítico uma das propostas da arte que intencionava provocar a ligação do interior do espectador à noção de liberdade mais pública e política. O exercício público da liberdade civil seria representado pela ação da liberdade criadora no exercício estético da participação interativa com a obra de arte e suas possibilidades.

---

<sup>42</sup> REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*, p71.

Na obra de *Oitica Bólida Caixa, Apropriação, Mergulho do Corpo*, (p.74) um Poema Caixa de 1967 o público interagindo com a obra se debruça sobre uma caixa de água com a marca da *Eternit* para ver sua imagem sobreposta à frase inscrita no fundo da caixa, com letras de borracha coladas no fundo do tanque : *Mergulho do Corpo*.

Para Waly Salomão, esse *ready-made* é transcodificado, envenenado como a *Mona Lisa* de *Duchamp* com bigode e cavanhaque.

*Mas sobre a borda do pequeno tanque quatro ou cinco corpos podem se debruçar simultaneamente aparecendo então um corpo-espírito-grupal interfundido. Como se ali estivesse tatuado este pensamento de Duchamp: “De que a fronteira do corpo não faz parte nem do corpo propriamente dito nem da atmosfera circundante.”<sup>43</sup>*

Para Waly, essa obra reflete o corpo capaz de fruição sensorial, desreprimido, erótico, matriz das singularidades e fonte originária de prazer. O Mergulho do Corpo seria o espelhamento pensado para a unificação das partes separadas do corpo; corpo e espírito e corpo e linguagem.

---

<sup>43</sup> SALOMÃO, Waly Hélio *Oitica: qual é o parangolé e outros escritos*, p.90



#### 4 EDUARDO KAC, ARTE TRANSGÊNICA E OUTROS EXPERIMENTOS INTERATIVOS.



Figura 17 - Eduardo Kac, performance de praia em Ipanema, Rio de Janeiro, 1982. Kac veste mini-saia rosa e apresenta ao público um poema-objeto

No fim dos anos 70, *Eduardo Kac* estava convicto de que “ *a poesia marginal assumia ares de instituição e que seu filão criativo e contestatório se esgotara*”. E foi então que o humor assumiu o lugar de honra, segundo ele, na experiência poética que buscou desenvolver.

E assim surgiu em 1980 o *Poema Pornô*, no qual Kac buscou eliminar as fronteiras entre a pornografia e o erotismo, poesia e política, arte e vida.

*Em janeiro de 1980, cometi meu primeiro poema nesse estilo, o qual se tornou o início de uma série fora do sério que deu para encher dois livros: “ Nabunada não vaidinha e 24”, ambos lançados em 1981. Essa gramática libidinal consistia na criação de poemas para gritar na rua, e não para declamar ou ler em silêncio. Os poemas eram testados oralmente antes de serem publicados e projetados como contextos verbais em que palavrões e vocábulos estigmatizados tinham sua carga semântica negativa transformada em algo positivo<sup>44</sup>*

Em 13 de fevereiro de 1982, Kac realiza no Posto 9 da praia de Ipanema, uma performance nudista, que foi ampla em repertório de poemas, diálogos, canções, ações interativas, apresentação de objetos, passeata e mergulho coletivo. Em 1983, Kac lança o álbum *naque Escracho* (p.77), que para Kac seria “entre o chulo e o luxo, sem qualquer fobia de pornoescatologia”. Essa publicação misturou linguagens de vanguarda como videoteatro e música eletroacústica com cartum, grafite, fotografia num campo aberto para o universo de possibilidades. O próximo número da publicação está previsto para sair em 2983, daqui a quase um milênio, quando segundo Kac, “ os anticorpos não resistirão, pois a ciência ainda não descobriu a cura contra o escracho”. (vide poema corporal “UU”)

---

<sup>44</sup> KAC, Eduardo Luz e Letra, p.263

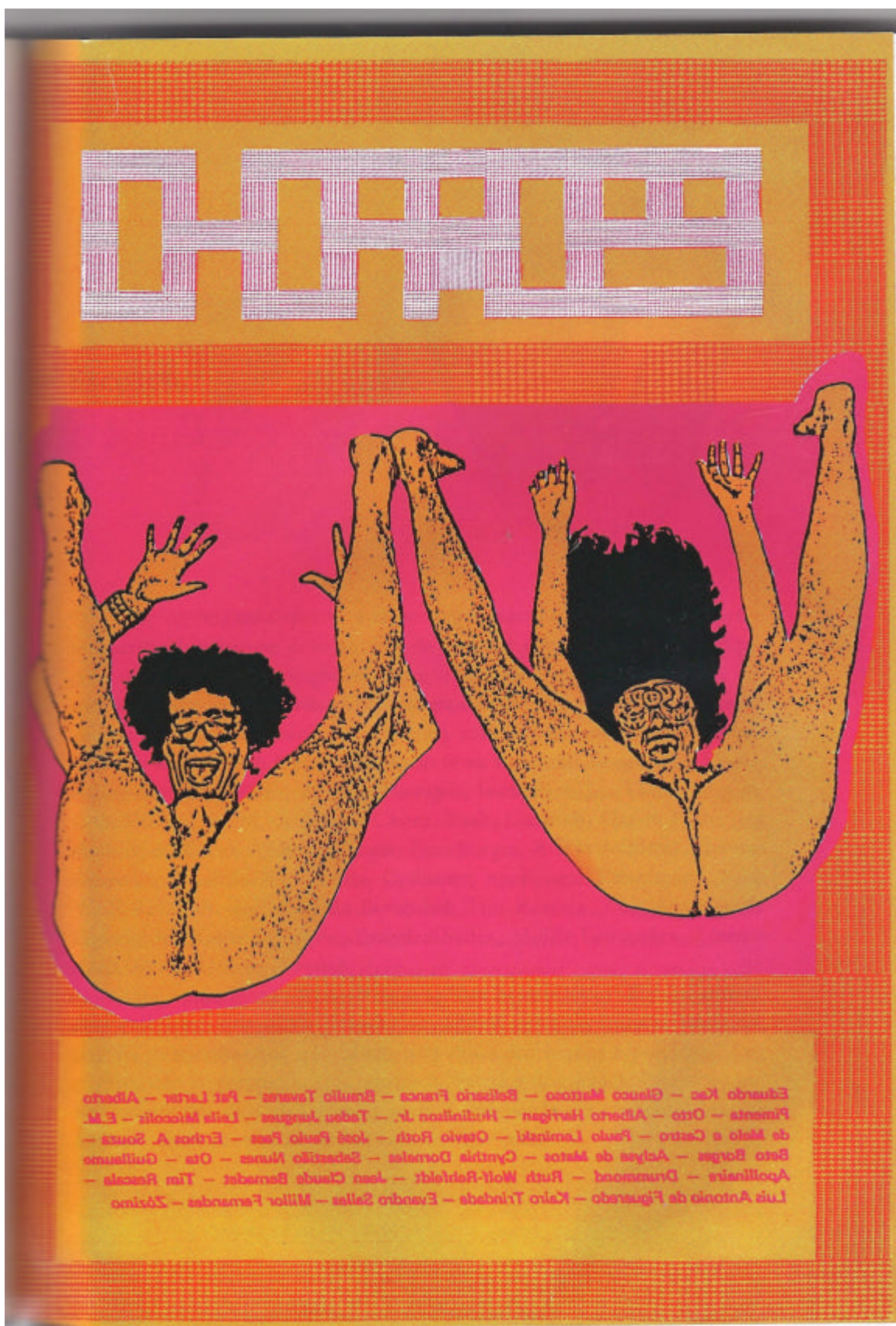


Figura 18 – Capa do álbum *Escracho* de Eduardo Kac, 1983.

Então para *Kac*, muito além da pornografia e do erotismo o corpo surgiu triunfante . Mas esse corpo não seria o massacrado da população ou o corpo esculpido dos mitos, seria um outro corpo...

Assim como *Oiticica*, *Kac* deu especial atenção às questões do corpo e suas possibilidades de ação e interação com outras ciências, novas tecnologias e, principalmente, levantou a bandeira do debate, da polêmica, da liberdade e do hibridismo, da nova forma de se fazer arte com vida genética.

Prosseguindo às investigações de ações de hibridismo -a arte transgênica é uma delas- é preciso estabelecer um ponto híbrido da ideologia desses dois artistas em destaque : *Hélio Oiticica* e *Eduardo Kac*, na materialização da obra *Ornitorrinco no Éden* de *Kac* , uma instalação de tele presença de 1994.

Para *Oiticica*, o Éden é um campus experimental, uma espécie de taba onde todas as experiências humanas são permitidas, um lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um. Foi quando sentiu-se completamente livre até de si mesmo devido às idéias que chegaram sobre o conceito de “Supra- Sensorial”, o que para *Oiticica* seria a finalidade de toda arte, isto é, a necessidade de um significado suprasensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. E ainda escreveu sobre a interatividade do expectador:

*quando uma proposição é feita para uma “participação sensorial”, ou uma “realização da participação”, quero relacioná-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram “despertadas” por tais sensações.* <sup>45</sup>

O processo de despertar acontece quando o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro campo desconhecido, para despertar suas regiões sensoriais internas e lhe dá consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se por alguma razão isso não acontecer, é porque, segundo *Oiticica*, a participação não se deu. Tudo isso poderia nos levar ao entendimento de que, embora o participante tenha interagido com a obra, com o seu corpo e até com suas sensações, se não houver um comprometimento interno do ser sensível com a experiência, a participação não será efetivada.

---

<sup>45</sup> OITICICA, Hélio *Aspiro ao grande labirinto*, p.53.



A instalação de telepresença *Ornitorrinco no Éden*, segundo *Diana Domingues*, estabeleceu uma ponte entre o não-lugar da internet (corpo imaterial) com os espaços físicos em Seattle, WA, Chicago, IL e Lexington, KI ; no entanto, observadores de outras cidades americanas e vários países como Finlândia, Canadá , Alemanha e Irlanda , puderam ver on-line, a remota instalação em Chicago, do ponto de vista do Ornitorrinco, que era controlado por participantes anônimos em Lexington e Seattle em tempo real. O interessante é que o corpo do Ornitorrinco foi partilhado por participantes mais distantes , que viram a instalação através do olho do ornitorrinco. O tema visual predominante na obra foi a obsolescência da mídia, antes inovadora, logo tornou-se passado e também paisagem de discos, fitas magnéticas, velhas placas de circuito. Os objetos criavam o clima de suspense, à medida que os observadores exploravam o espaço.

Os experimentos interativos do projeto *Ornitorrinco* são abertos à participação do público em variados espaços, além de galerias e museus. Destacamos o exemplo de parte da impressão de dois participantes dessa experiência (o artista *Jn Cook* e o historiador *Keith Holz*, registradas e analisadas por *Diana Domingues* no livro *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*).

*As observações de Jn Cook destacam um dos aspectos mais significativos dos eventos do Ornitorrinco, que é possibilitar ao participante romper com o papel passivo de observador, típico de nossa experiência de museu, e tornar-se ativo na determinação do resultado de seu engajamento com o trabalho de arte. O convite para a ação dos participantes leva à tomada de decisão e dá poder ao participante de ser responsável por aquilo que ele vê. Isso vai contra a maioria das tradições na arte, que definem o artista como um produtor de objetos e o espectador como um observador à parte. A idéia da arte visual como uma arte do evento desafia a noção de materialidade e permanência do trabalho de arte, como Jn Cook observou, e cria uma situação que convida ao pensamento reflexivo e ao questionamento de estruturas perceptivas.<sup>46</sup>*

*O historiador de arte Keith Holz afirmou que o “Ornitorrinco do Éden” incita a reflexão sobre o status do indivíduo como membro ativo de uma comunidade imaginária tecnologicamente constituída através da criação de híbridos simples e complexos de tecnologias de comunicação existentes<sup>47</sup>.*

A experiência do Ornitorrinco, além do uso híbrido de técnicas e áreas do conhecimento, busca a participação do antigo espectador, que através de sua ação estética

<sup>46</sup> DOMINGUES, Diana. *A Arte no século XXI*, 1997, p.319.

<sup>47</sup> Cf. *Ibid*; p.320.

transforma-se em agente da criação, e mais ainda, essa experiência permite que pessoas que não se conhecem dividam o mesmo corpo remoto.

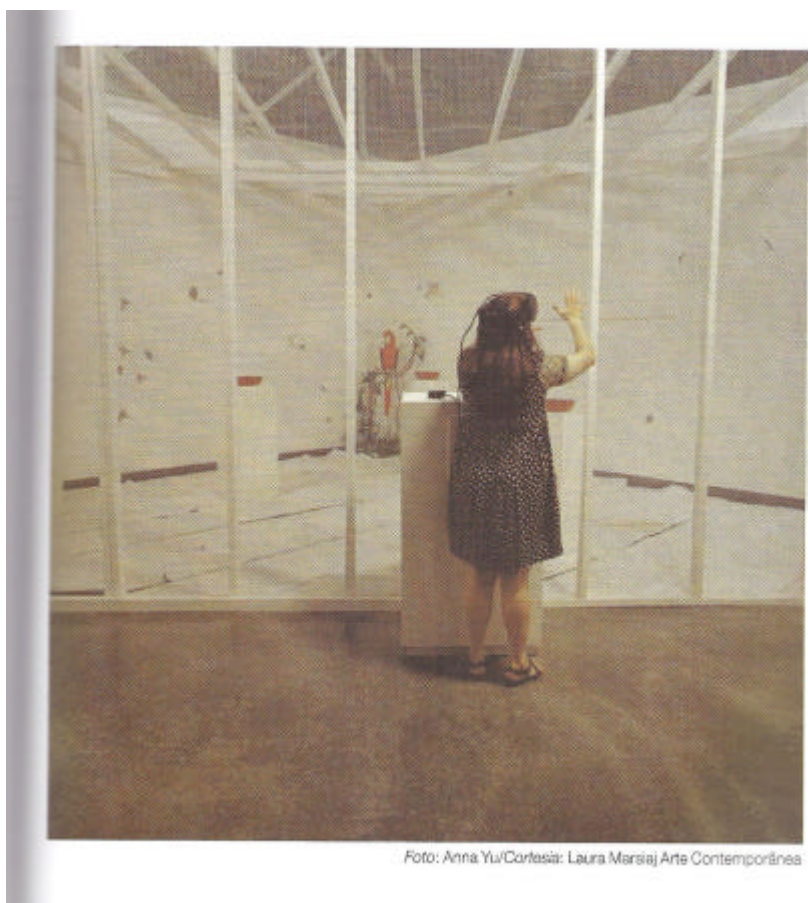


Figura 19 – Rara Avis, um tele robô de Eduardo Kac, 1996

Em 1996, Kac cria sua obra *Rara Avis*, um tele robô híbrido de ave tropical e tecnologia de ponta. Nesse trabalho, Kac desenvolveu uma instalação interativa de tele presença em que um pássaro telerobótico, na forma de uma arara, habitava uma gaiola com pássaros reais (figura acima)

*Arte biológica, bioarte e arte transgênica são alguns dos nomes que vêm sendo utilizados para definir uma produção surgida da intersecção da biologia: o universo das coisas vivas, com o campo da arte, potencializando a emergência de um novo segmento estético, no qual a manipulação da natureza serve de ponto de partida para a criação artística.*<sup>48</sup>

<sup>48</sup> ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia*, p.143.

Segundo a mesma autora em seu livro *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*, na perspectiva da citação acima, podem ser citados os trabalhos do francês *Hubert Duprat*, que desde a década de 1980 utiliza insetos para construir suas esculturas; o artista pioneiro da arte genética *George Gessert*, que se utiliza do DNA como matéria prima de seus cruzamentos artificiais com orquídeas no intuito de discutir as questões éticas e estéticas que envolvem manipulação estética, assim como os trabalhos híbridos do artista brasileiro *Eduardo Kac*.

*Eduardo Kac* é um artista que entende que é na possibilidade de interatividade e na criação de obras híbridas, o lugar do grande desafio da arte atual; com o seu trabalho, tenta mostrar que a ciência é importante demais para permanecer monopólio dos cientistas. *Kac* utiliza os processos da ciência, para promover o debate de questões em canais mais amplos, promovendo o questionamento na esfera que envolva arte e vida.

Em 1997, *Kac* apresenta a obra: *A Positivo*, em Chicago; o sangue retirado do braço do artista alimentava um robô e acendia uma faísca em seu coração.



Figura 20 - *Eduardo Kac* e a performance *A-positive*, 1997, em que o artista realizou um intercâmbio venoso entre ele e um robô.

*Kac* propõe que a arte transgênica seja uma nova forma de arte baseada no uso de técnicas de engenharia genética para transferir material de uma espécie a outra ou de criar organismos peculiares vivos com genes sintéticos.

Considerando-se um artista transgênico, *Kac* utiliza o campo genético como matéria de suas experiências de arte como sua obra: *a coelha Alba de Avignon*, na França em 2000. Trata-se de uma coelha albina modificada geneticamente através da aplicação do gene fluorescente encontrado na medusa *Aequora Victoria*, que responde com coloração verde a qualquer emissão de luz ultravioleta; e assim com os seus pêlos e olhos iluminados assumem a cor verde fluorescente, como ele mesmo explica em seu site [www.ekac.org](http://www.ekac.org), encontrado na internet. *Kac* coloca que sua ação de criar seres vivos únicos, como Alba, com pretensões artísticas, fomenta o debate entre arte e ciência. Para o artista, as principais preocupações da obra são:

1. *Estabelecimento de um diálogo continuado entre profissionais de diferentes campos ( arte, ciência, filosofia, direito, comunicação, literatura, ciências sociais) e o grande público sobre as implicações culturais e éticas da engenharia genética;*
2. *Contestação da suposta supremacia do DNA na criação da vida em prol de um entendimento mais complexo do relacionamento existente entre genética, organismo e meio ambiente;*
3. *Extensão dos conceitos de biodiversidade e evolução, de modo que neles seja incorporado o trabalho meticuloso que se desenvolve no nível genômico;*
4. *Comunicação inter espécies entre humanos e mamíferos transgênicos;*
5. *Integração e apresentação do GFP Bunny em contexto social, interativo e dialógico;*
6. *Exame das noções de normalidade, heterogeneidade, pureza, hibridismo e alteridade;*
7. *Consideração de uma noção não semiótica de comunicação como o compartimento de material genético através das barreiras tradicionais das espécies;*
8. *Reconhecimento e respeito público para com a vida emocional e cognitiva de animais transgênicos;*
9. *Expansão de práticas atuais e limites conceituais da arte para incorporar a invenção da vida.* <sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> ROJAS, Angelina. *O discurso sensível entre arte e ciência*. p.70

Como podemos observar, o exercício experimental da liberdade se faz presente, na intenção de uma expansão no campo das práticas e das idéias, para muito além das fronteiras convencionais de hibridismo de linguagens artísticas, mas de áreas do conhecimento como arte e ciência. Práticas de cruzamento entre lobos mais mansos, ao longo da história do homem levaram à criação da raça canina, cuja continuidade se desdobrou em variados tipos de famílias de cães. Tal procriação seletiva por indução humana criou a diversidade morfológica encontrada em algumas raças de animais, assim como coelhos. Os homens passaram a ter um papel direto na evolução dos coelhos do século VI ao século X d.C., quando monges do sul da França procriaram e domesticaram esses animais até o século XVIII, a procriação seletiva resultou no coelho Angorá, com bela pelugem de lã, dentre aproximadamente 100 raças de coelhos existentes.

A vinculação do homem como coelho vem da era bíblica, como pode ser encontrada em passagens dos livros de *Levítico* e *Deuteronômio*, que fazem referência a *Saphan*, o correspondente em hebraico da palavra coelho e em culturas remotas ao animal albino adquire destaque particular: a maioria das tribos nativas norte americanas acreditavam que animais albinos possuíam significado espiritual.

A segunda experiência de arte transgênica de *Kac* foi *Gênese*, de 1999, projeto que recebeu apoio logístico do Departamento de medicina Genética do Illinois Masonic Medical Center e foi apresentado em Linz (Áustria), no evento anual Arte Eletrônica e em São Paulo no Centro Cultural Itaú. Segundo ROJAS, 2003, para a materialização dessa proposta *Kac* concebeu inicialmente o que ele mesmo chamou de “gene de artista”, isto é, um gene sintético criado por ele e que não é existente na natureza.

O gene foi criado através de uma transferência de um trecho em inglês do Velho Testamento para o código *Morse* e em seguida para DNA, de acordo com um princípio de conversão desenvolvido especialmente para esse trabalho. Os traços do código *Morse* representam a timina, os pontos a citosina, o espaço entre as palavras, a adenina e o espaço entre as letras, a guanina; assim, tem-se os quatro constituintes fundamentais do ácido desoxirribonucleico ou DNA, cujas combinações formam o alfabeto ou o código genético.

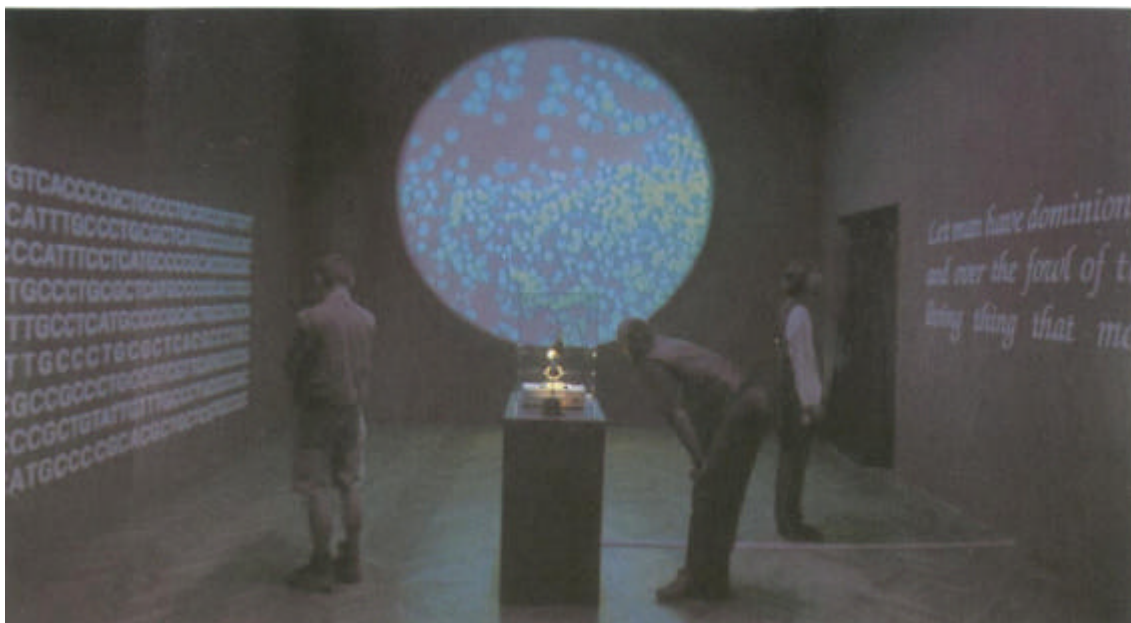


Figura 21 - Eduardo Kac e a instalação *Gênesis*, 1999, quando o artista introduziu em bactérias um gene da codificação de um trecho da Bíblia. Esse gene podia ser alterado por participantes da internet e o resultado estético era projetado

A sentença bíblica diz: *Deixe que o homem domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os seres vivos que se movem na terra* (Gênesis 1, 28). Para Kac, os novos significados emergem quando procuramos modificá-lo. O gene sintético contendo o texto bíblico é transformado em plasmídeo (anel de DNA extracromossômico, capaz de auto replicação e presente em grande parte das bactérias) e então injetado em bactérias *Escherichia coli*, que o reproduzirá até as próximas gerações. As bactérias contendo o gene Genesis apresentam a propriedade de fluorescência Cí (azul esverdeado) quando expostas a radiação ultravioleta e coabitam uma placa de Petri (prato de vidro usado para culturas bacteriológicas) com outra colônia de bactérias, não transformadas pelo gene Genesis e dotadas da propriedade de fluorescência amarela quando submetidas à mesma radiação ultravioleta. À medida que as bactérias vão entrando em contato umas com as outras, um processo de transferência conjugal de plasmídeos pode acontecer, produzindo diferentes alterações cromáticas. A combinação de duas espécies de bactérias pode determinar três tipos de resultados:

*“1. se as bactérias cíãs doarem seu plasmídeo às amarelas (ou vice-versa), teremos o surgimento de bactérias verdes;*

2. *se nenhuma doação acontecer, as cores individuais serão preservadas;*
3. *se as bactérias perderem seus respectivos plasmídeos, elas se tornam ocre.*

*O processo de mutação cromática das bactérias pode se dar naturalmente, através da interação dos seres unicelulares, ou pode ser também ativado e incrementado por decisão humana, através da radiação ultravioleta, que acelera a taxa de mutação. No espaço da galeria, onde ocorre a experiência, tanto de visitantes locais como de visitantes remotos ( que participam do evento através da web) podem ativar a radiação ultravioleta, interferindo, portanto, no processo de mutação e ao mesmo tempo possibilitando visualizar o estágio atual das combinações de Cia amarelo, verde e ocre. Uma microcâmera apontada para a placa de Petri permite projetar em uma grande tela, em tempo real, a imagem ampliada das combinações cromáticas.*

*“ as fronteiras entre a vida baseada em carbono e os dados digitais estão se tornando tão frágeis quanto as membranas das células”<sup>50</sup>*

Isto nos remete ao pensamento de que o enfraquecimento ou amolecimento de fronteiras possa favorecer sempre ao hibridismo, seja na vida ou na arte. Kac deseja com suas obras transgênicas explorar a dimensão simbólica da genética, que vai além da dimensão operacional e até cognitiva, mas utiliza a ciência como alicerce de sua construção. Na busca de possibilidades estéticas ele afirma que o que define essa forma de arte é a natureza das relações entre o artista, o público e o organismo transgênico, assim como a relação e as fronteiras do ser humano com outras formas de vida não humanas; o limite entre o biológico e o tecnológico, formas de percepção do mundo que não sejam simplesmente baseadas no aparelho sensorial e cognitivo humano; a comunicação entendida não como transmissão de informação, mas como processo vital; o dialogismo; a tensão entre conceitos como :local, remoto e analógico e digital; e o papel da ciência e tecnologia na evolução da vida.

Entrevista com Eduardo Kac (ROJAS,2004)

**Rojas** *Como você vê na cena contemporânea, as relações entre arte e ciência?*

**Kac** *Há artistas que trabalham de forma transgressiva, sem salvaguardar fronteiras retrógradas e que portanto contribuem, ao mesmo tempo, para o debate social e para o*

---

<sup>50</sup> KAC, Eduardo. *Luz e Letra*, p.55.

*desenvolvimento de novas formas de arte. Bons exemplos seriam Stelarc, Orlan, e Mark Pauline.*

**Rojas** *Em 1997, seu trabalho Time Capsule, apresentado na casa das Rosas, em São Paulo, discutia as mutações biológicas decorrentes da implantação de memórias digitais e artificiais em nossos corpos. Como você vê a questão hoje?*

**Kac** *Nos poucos anos que passaram entre Time Capsule e as obras recentes ficou claro que a presença do microchip sob a pele já indicava a idéia de que no futuro as grandes transformações se dariam numa escala diminuta, de forma invisível, como se passa na engenharia genética. A manipulação genética cria um novo contexto para se pensar a questão da memória e sua transmissão.*

**Rojas** *Você tem trabalhado bastante com essas trocas entre sistemas diferentes. Na obra “A positivo” retirava-se sangue de seu braço para se acionar um robô. Seu sangue era o combustível que acendia uma faísca no coração de vidro do robô. Fale-nos um pouco sobre como você vê essa relação homem- máquina.*

**Kac** *A obra A-positivo criava a categoria do biorobô, ou robô biológico. O robô extraía oxigênio do sangue humano para assim suportar a pequena chama (nanochama). A obra apontava para o fato de que no futuro veremos o que chamo de “ inversão do vetor ciborg”, ou seja, em vez da tecnologia migrar para o biológico, agora é o biológico que migra para o tecnológico. essa migração não é metafórica apenas; o biológico opera uma função real, observável, com conseqüências físicas, dentro de um corpo (ou contexto mais amplo) tecnológico. A outra dimensão é o link da biorobótica com a telemática, que já exploro em The Eighth Day.*

**Rojas** *Você tem realizado propostas colaborativas on line desde 1985. Nas transformações que você deve ter observado na participação do público, teria algo em especial a comentar?*

**Kac** *Nos anos 80, e até 1994, havia um caráter completamente improvisacional, pois as redes eram concebidas, implementadas e, depois dos eventos efêmeros, dissolvidas. Com a internet surge uma certa comodidade, à qual sempre tentei resistir, tentando manter as possibilidades de interação (desde a interface até a topologia da rede) o mais abertas possíveis. A grande*



*transformação é que hoje o público assume e espera um certo nível de participação através da rede, ou seja, a interatividade já é parte integral do vocabulário da arte contemporânea.*

**Rojas** *No seu trabalho anterior Gênesis, você cita um trecho do Gênesis da Bíblia. Brincar com genética, modificar geneticamente um animal, isso não é um pouco brincar de Deus?*

**Kac** *No judaísmo existe uma figura mitológica, o Golem, que foi criado pelo homem. Não é visto como um Frankenstein, mas como uma entidade protetora e abençoada por Deus. Quer dizer, está previsto, faz parte da cultura. Assumir um papel divino é uma noção questionável já que alguém que acredita em Deus jamais acreditaria que isso seja possível. Outra coisa, o homem faz isso, criar espécies, há muito tempo. Existem indícios arqueológicos da ação de domesticar lobos, há 14 mil anos. Hoje sabemos que, contando as mudanças que os cachorros – que não existiam na natureza – sofreram, devem estar sendo domesticados e cruzados entre si há pelo menos 60 mil anos. E não só eles, como vacas, galinhas, muitos outros.*

**Rojas** *Você acredita em Deus?*

**Kac** *Não. Mas respeito as diferentes versões mitológicas que, como o (antropólogo Claude) Levi-Strauss dizia, são uma ferramenta para entendermos o mundo ao nosso redor.*

**Rojas** *A arte que se beneficia de tecnologias tem acesso mais amplo para o espectador, que pode vê-la fora do museu, em espaços como a internet. Nesse sentido, pode-se dizer que a tecnologia usada em conjunto democratiza e universaliza a arte?*

**Kac** *Não há dúvida de que o artista que trabalha com a internet e outros meios de comunicação pode atingir uma audiência (e um público participante) global, indo para além do alcance local de sua cidade ou país. Isto é um fenômeno recente, que envolve em paralelo à popularização da internet. Entretanto, dizer que a arte eletrônica democratiza e universaliza a arte seria um exagero, pois o que pode contribuir para democratizar a arte é acesso à educação e melhor distribuição de renda. Não há como a arte ser literalmente universal, pois fatores culturais e ideológicos sempre influenciam a percepção do mundo.*

**Rojas** *O mesmo ocorre com o artista? Os meios de produção são mais acessíveis, do que para quem produz arte em suportes mais tradicionais?*

**Kac** *De um modo geral, continua sendo mais barato e acessível fazer desenho com lápis sobre papel, pintura de óleo ou acrílico sobre tela, fotografia ou mesmo arte que se apropria de materiais, no estilo de Marcel Duchamp. O artista que trabalha com meios tecnológicos não o faz simplesmente porque é mais barato, ou porque os meios são acessíveis, pois não são. O trabalho com computador e outras tecnologias de ponta requer grande investimento, constante manutenção e atualização, bem como aprendizado constante de novas ferramentas. Na era digital não existe a noção romântica do mestre que passa sua vida se aperfeiçoando numa técnica, pois as ferramentas mudam constantemente. Parafraseando Heidegger, a questão de arte tecnológica não é tecnologia.*

**Rojas** *Existe uma mentalidade de que a ciência tende a ser necessariamente utilitarista e você propõe uma espécie de abstração, a ciência pela ciência. Fale sobre isso.*

**Kac** *A arte também pode ser de grande valor social. Uma vez que o domínio da arte é simbólico mesmo quando intervindo diretamente em um contexto dado, a arte contribui para revelar as implicações culturais da revolução encoberta e oferecer diferentes maneiras de pensar sobre e com biotecnologia. A arte transgênica é um modo de inscrição genética que está ao mesmo tempo dentro e fora do domínio operacional da biologia molecular, negociando o terreno entre a ciência e a cultura. A arte transgênica pode ajudar a ciência a reconhecer o papel dos temas da relação e comunicação no desenvolvimento de organismos. Ela também pode ajudar a cultura ao desmascarar a crença popular de que o DNA é a “molécula mestre” através de uma ênfase em todo organismo e no ambiente(o contexto). Finalmente, a arte transgênica pode contribuir no campo da estética ao abrir a nova dimensão simbólica e pragmática da arte como a criação literal e a responsabilidade com a vida.*

No início do presente ano de 2010, *Eduardo Kac* inaugura no Rio de Janeiro uma grande exposição no espaço Oi Futuro Flamengo, celebrando 30 anos de trabalhos inusitados. A galeria Laura Marsiarj em Ipanema expõe as criações dos anos 80, que há décadas não são expostas. O destaque da exposição do Oi Futuro Flamengo é a flor *Edunia*, um híbrido criado do DNA do artista com o DNA de uma planta da espécie petúnia, o que resultou no nascimento da chamada Flor-Homem.

Em entrevista ao jornal O Globo (19/01/2010), *Kac* declara como foi feita a flor *Edunia* (p.90):

*Foram seis anos sem saber se conseguiria realizar. Começamos em 2003 e, em 2008, finalmente a Edunia nasceu. Ela foi exibida em 2009 no Museu de Arte Weisman, nos Estados Unidos (país onde o artista reside há 21 anos) e a sua característica, que faz dessa flor uma obra de arte, é a poética da criação, da transformação. Eu extraí um fragmento do meu DNA e transferei para as veias vermelhas da flor, não para as pétalas ou caule, somente as veias vermelhas. A Edunia é um plantimal, parcialmente planta e parcialmente animal, porque a Edunia aceita o meu DNA. Ela começa a produzir a minha proteína, ou seja, o meu DNA está integrado ao mais profundo; as flores da natureza não produzem proteína humana.*

E sobre as questões éticas que envolvem a arte transgênica e os transgênicos, *Kac* declara:

*Todos nós somos transgênicos, todos temos sequências de amebas e bactérias em nosso DNA. Se você condenar o transgênico, condena a espécie humana, vegetal e animal. Tem que condenar o monopólio, a falta de critério.*

São três exposições simultâneas de *Eduardo Kac*, todas abertas no fim de janeiro e afirmam o reconhecimento da importância de seu trabalho. Para o crítico *Fernando Cocchiarale*, *as pessoas têm de entender que a arte não tem mais nada a ver com contemplação e Eduardo Kac é um artista contemporâneo.*

Divulgação



*Flor de formosura*

Bioartista mostra sua nova criação

**E**duardo Kac rega com todo o carinho uma petúnia transgênica criada por ele e batizada de “Edúnia”. Artista plástico radicado nos Estados Unidos há duas décadas, ele inaugura exposição de bioarte em comemoração aos seus 30 anos de carreira na próxima terça-feira, no Oi Futuro. Eduardo conta que a flor sentiu a diferença no clima, já que saiu do frio intenso de Chicago para o calorão do Rio. “Ela quase morreu, mas consegui salvá-la.”

EDUARDO KAC e a petúnia transgênica: obra de bioarte

Figura 22 – A flor-homem de Eduardo Kac

## 5 CORPO, VIDA , ARTE E TECNOLOGIA

*A informática, as telecomunicações e a biotecnologia, hoje aglutinadas sob a denominação “revolução digital”, têm contribuído bastante para a incorporação do corpóreo no debate teórico e na produção artística que faz uso de dispositivos tecnológicos. Bertrand Stiegler, por exemplo, fala de uma profunda transformação na natureza da tecnologia contemporânea. Em *La technique ET le temps*, ao recorrer a grandes pensadores do mundo da técnica, como Leroi-Gourhan, Bertrand Gille e Gilbert Simondon, inscreve a tecnologia não em uma visão instrumentalista, mas em uma visão antropológica e humanista.<sup>51</sup>*

Neste enfoque, o uso de próteses consideradas simples como óculos, dentaduras, relógios, tranquilamente já poderiam nos tornar ciborgues, segundo o *Manifesto ciborgue* de *Donna Haraway*. É o corpo como a arte da vida casando-se com a tecnologia e a arte do homem, na proposta do exercício da liberdade criadora de diluir mais uma fronteira. Segundo *Diana Domingues* no ensaio *Desafios da ciberarte: corpo acoplado e sentir ampliado*, a ciberarte, marcada pela interatividade, insere no contexto artístico o uso de tecnologias computadorizadas, resultantes das descobertas da microinformática e da telemática, para gerar ambientes que usam a expressividade do ciberespaço, isto é, o espaço de computadores pessoais ou conectados em rede. Para Domingues, que faz parte do grupo de pesquisa Novas Tecnologias nas Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul o desenvolvimento de matérias como inteligência artificial, robótica e outros sistemas híbridos permitem a interatividade e a imersão através de comportamentos que experimentam a complexidade de ambientes virtuais e exploram a capacidade adaptativa das redes neurais artificiais que evoluem em situações antes não oportunizadas pela arte. Assim, acoplando-se a corpos robóticos, poderíamos desenvolver ambientes com vida artificial, entre outras situações que se constituem em novas formas de vida.

---

<sup>51</sup> SIEGLER, Bertrand apud ARANTES *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. p.149

*Os artistas, já no início do século XX, clamavam por uma fusão da arte com a vida. Desde os ready -mades desenvolvidos por Duchamp, passando pelas obras do construtivismo russo e pelo surrealismo, percebe-se um movimento em direção à fusão da arte com a vida. A arte devia conquistar as ruas e sair do espaço confinado do museu. Os artistas deviam fazer experimentações com objetos e com materiais não utilizados pela estética tradicional. Ampliando essa proposta, as poéticas tecnológicas atuais permitem o desenvolvimento de uma arte viva, uma arte que, à semelhança da vida, pode produzir um organismo que evolui e que é capaz de se reproduzir, desenvolver complexidade e engendrar auto organização.<sup>52</sup>*

Em *A Evolução Criadora*, Bergson procura estabelecer que o “vital” está na direção do “voluntário”, oposta a ordem do “inerte” e do “automático”, pois o corpo é vida porque é natureza e movimento. Sendo a vida uma constante transformação, o que faz parte da evolução, a ordem vital é essencialmente criação, pois para Bergson *a vida só pode progredir por intermédio dos vivos, que são seus depositários*. Mas o que destacamos agora é a parte que ele diz que seria necessário que milhares de depositários, aproximadamente semelhantes, se repitam uns aos outros no espaço e no tempo, para que cresça e madure a novidade que elaboram.

Poderíamos dizer que desde que existe o homem, o corpo sempre esteve na ordem do dia? Mas se subtrairmos do homem o seu corpo, o que lhe resta? Acreditamos que nem mesmo a vida. E esse mesmo corpo que sempre esteve na sua estreita relação com vida, mantém contínua relação com a arte? Parece-nos que sim quando observamos os registros do homem do Paleolítico e a representação do corpo, das mais rupestres impressões à arte clássica e à história de toda a arte no mundo. Mesmo o moderno Dada, não querendo ser movimento, não querendo ser nada, expressou seu niilismo com performances corporais, sendo chamado por Tzara como um estado de ânimo.

Não poderíamos deixar de destacar os corpos trabalhados pelos artistas americanos nos anos 60, que atingiram o auge em 1963, segundo Sally Banes em seu livro *Greenwich Village*. Esse é o nome do território em que a arte encontrava seu papel na vida americana, pois numerosos grupos de artistas estavam formando a base interdisciplinar de uma cultura alternativa, que florescia na contra-cultura.

Com o corpo no poder, as obras de arte ficaram repletas de imagens corporais impudentes, como os sensuais *happenings* de Robert Whitman, a série dos *Grandes Nus Americanos* de Tom Wesselman, as moles e bojudas esculturas de Claes Oldenburg, o cinema

---

<sup>52</sup> ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia*, p.149

*baudelairiano*, o teatro fisicalizado do *Living Theater* e do *Open Theater* e as concreções do Fluxus.

Acentuando a primazia da experiência corporal, quando a cultura americana rompia com os padrões sociais estabelecidos com a revolução sexual, os artistas criaram novos significados corporais e obras que enfatizavam os seguintes aspectos: o corpo efervescente, o corpo objeto, o corpo racial, o corpo sexual, o corpo tecnológico, o corpo botânico e o corpo consciente, esse, onde mente e corpo não estariam mais divididos, mas harmoniosamente integrados.

O corpo efervescente estava contido nas obras que se relacionavam com alimento, ato de comer, processo digestivo, excreção, decadência e nascimento do corpo humano. As obras do corpo efervescentes misturavam animais, objetos e outros corpos, entregando-se livremente aos excessos de comida, bebida, sexo ou qualquer espécie licenciosa de comportamento, quebrando tabus da sociedade polida. *Andy Warhol* produziu a obra *Eat*, um filme em preto e branco, mudo, em que o artista *pop* *Robert Indiana* comia um cogumelo durante 45 minutos, dando enfoque ao corpo gustativo e à observação de um aspecto da vida cotidiana que para uma sociedade polida, não mereceria atenção.

Além das características do corpo efervescente, o corpo racial se misturaria com categorias biológicas, minerais, além de ignorar as fronteiras das classificações sócio biológicas, confundindo raças e papéis sociais. No corpo sexual, a representação pública do corpo como carne erótica nas artes significava a liberdade das convenções burguesas morais pela revolução sexual, após a aprovação em 1960, pela *Food and Drug Administration*, da pílula anticoncepcional. O filme *de Andy Warhol, Sleep* filma alguém dormindo por 6 horas.

Os artistas que trabalhavam os temas corporais no baixo Manhattan primavam pelo descobrimento do corpo e seu despojamento, seus excessos e naturezas, mas fundamentalmente, com o espírito da liberdade criadora. No entanto, os corpos trabalhados por essa vanguarda incluíam um outro corpo: o corpo consciente, de significação metafísica, unindo cabeça, corpo, mente e vísceras. O corpo consciente seria a janela da percepção, pois o intuito era a busca da espiritualidade, o alcance da verdade unitária e absoluta, assim como a união harmoniosa com o cosmo, atingida através da expansão dos sentidos corporais.

As etnociências buscam compreender os discursos de variadas sociedades sobre suas vivências coletivas e práticas corporais e inscrevendo-se nesse campo surge a Etnocenologia, que tem como objeto de estudo os comportamentos humanos. O termo Etnologia, *skenos*, é o

sentido para evocar o corpo humano e a sua relação dinâmica com a alma, *ethos*, refere-se a extrema diversidade das práticas e ao seu valor fora de toda referência de um modelo dominador; e *logia*, como sufixo, implica a idéia de estudo, descrição, arte e ciência. Segundo a Etnocologia, a performance seria uma manifestação espetacular que não apenas pretenderia compreender as práticas artísticas, mas outras práticas consideradas extra cotidianas, em uma ótica antropológica da dinâmica da relação do corpo com a alma, do externo com o interno, em contextos culturais diversos.

A performance poética é uma das formas de apresentação da poesia de multimeios contemporânea, cujo suporte é o corpo do poeta, também conhecido como *body art*, expressão inglesa cujo conceito é a utilização do corpo do artista como instrumento de realização.

Para *Renato Cohen*, a performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, a uma maneira de encarar a arte, isto é, a *live art*, que é a arte ao vivo ou arte viva, ou uma arte de fronteira. Trata-se de uma arte que procura relação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo e o natural, em detrimento do elaborado ou ensaiado. A *live art* busca tirar a arte de seu lugar sacro, sua função meramente estética e elitista, resgatando a característica ritual da arte (ritualizando os atos comuns da vida como comer e dormir), tirando-a dos espaços mortos como os museus e colocando-a na vida, como agente de transformação.

*Dentro desse modo de encarar a arte, Isadora Duncam, Merce Cunningham e outros “ libertaram” de certa forma a dança, incorporando ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia-a-dia, como andar, parar e trocar de roupa, por exemplo. Personagens diárias (e não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas etc., passam a fazer parte das coreografias. Tudo isso hoje é lugar comum na chamada “dança moderna”, mas antes dessa ruptura, era considerado abjeto por alguns estetas.*<sup>53</sup>

Então, segundo *Cohen*, essa idéia liberta as expressões seja qual for a linguagem. De *Satie, Stockhausen, John Cage, Fluxus* e até na literatura de *James Joyce* (que em *Ulisses*, procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento e narra a epopéia de um cidadão absolutamente comum). Nas artes plásticas, além dos movimentos modernos, surge o conceito de *action painting*, a partir dos trabalhos de *Pollock*. Na dança contemporânea, a coreógrafa alemã *Pina Baush* criou o *Tanztheater* ou dança-teatro, que desmonta as convenções da

---

<sup>53</sup> COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*, p.39.



dança e transforma o processo do espetáculo em produto final, expondo o processo técnico e as imperfeições da dança e dos bailarinos. Desta forma o espetáculo se aproxima do público, que assiste à construção de outros significados não habituais. Isso confunde o processo criativo com apresentação e transforma o palco em um cenário de experimentações, o que permite ao espectador a percepção e avaliação crítica da estrutura subliminar do espetáculo.

Sobre a experiência brasileira, *Cohen* relata a performance que assistiu em 1986, no cabaret Madame Satã, quando a expressão da performance era usualmente praticada em bares e cabarés e a Funarte se preparava para realizar o II Evento Nacional de Performance.

*No dia 29.11.86, às 22 horas, assisto à performance Zoique de Didi Nascimento e Valéria Kimachi no Madame Satã: os dois performers entram em cena seminus, separados, dentro de plásticos transparentes e acompanhando um som tribal fazendo evoluções corporais que aludem a nascimento, morte, acasalamento e outras funções vitais. Trata-se de uma performance extremamente simples e curta (10 minutos), mas que carrega dentro de si toda a vitalidade da expressão.*<sup>54</sup>

Segundo *Cohen*, o público que acompanha as performances é um público de iniciados, em sua maioria formado por artistas, das mais variadas linguagens. Esse trabalho brasileiro se vale dos mesmos meios que se utiliza a *performance art* internacional, como : a liberdade temática, a mistura de linguagens, o uso da tecnologia na direção do plástico e do experimental. A *live art* se apresenta como uma prática auto reciclável, que trabalha com os elementos básicos do homem e reporta-se ao que o homem tem de mais primitivo e é aqui que segundo *Cohen*, se processa uma contribuição muito importante: é através da exacerbação da imagem emocional, que se resgatam em certas performances, estruturas arquetípicas básicas e situações que pertencem ao inconsciente coletivo de todos.

Outra manifestação performática que mistura corpo e tecnologia é o vídeo teatro de *Otávio Donasci*, que *Cohen* define como uma aproximação de um espetáculo ritual. Destacamos o acontecimento da Galeria de Arte de São Paulo, de maio de 1982.

---

<sup>54</sup> COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*, p.161



*A Videocriatura de Otavio Donasci.*

Figura 23 – A *videocriatura* de Otavio Donasci, 1982.

Segundo *Cohen*, esse acontecimento descreve o surgimento de uma criatura no andar de cima da galeria, de dois metros de altura, vestida de preto, com uma cabeça que se parece com uma tela de TV; quando a criatura se manifesta falando em português e depois canta, com uma voz metálica, maquinial, mais se parece algo inumano, apesar de sua forma antropomórfica. Na verdade, para *Cohen*, a criatura mais parecia um totem eletrônico, mas com vida própria, embora fosse ligado a uma fonte, pois logo atrás da criatura está um outro elemento também vestido de preto, que possui a função de carregar os fios e um gerador de TV.

Conforme a criatura vai descendo para o andar de baixo, ela continua a se manifestar com falas e gestos com seus braços, enquanto o público se afasta e abre o caminho para ela passar. É aí que a criatura busca um canto do espaço e fala sobre a sua solidão chegando a chorar, despertando assim a piedade do público. Com a reaproximação do público, a criatura canta um tango, agarra uma moça e começa a dançar freneticamente um tango com ela. Ao final da dança, a criatura recolhe-se para um canto do espaço, faz seu discurso final e seu rosto desaparece da tela; momento em que, na frente do público, a criatura é desconstruída.

*O corpo, depois de ser fragmentado pelo cubismo, distorcido pelo expressionismo, convertido em sonho pelo surrealismo, glamourizado pela pop art, documentado pelo hiper-realismo, descarnado pelas cirurgias dos artistas conceituais e até imolado nos confins da body art do fim dos anos 60 e início dos 70, acabou, enfim, com alguns artistas atuais em fisiologia, em substância orgânica, viva e inane, pois aglomerado de células, tecidos, órgãos.<sup>55</sup>*

Das performances do futurista *Marinetti*, o Teatro de Variedades, o circo no Construtivismo russo, às experiências do Cabaré Voltaire, performances e *hapennings*, a chamada *body art*, segundo *Fabbrini*, “aparentemente se esgotara nas performances limítrofes que embaralharam a arte e as experiências corporais patológicas”. Podemos tomar como exemplo a performance de 1969 do jovem artista austríaco *Rudolf Schwartzkogler*, que amputou a genitália em público, acontecimento fundador da *disgusting art*, que pode ser traduzida por arte abjeta ou repulsiva. Em 1975, o crítico *Mario Pedrosa* descreveu e interpretou esse trabalho: “*Este jovem artista austríaco, arrebatado por seus impulsos autodestrutivos e narcísicos, inconformado com os determinismos atávicos da vontade de ser, iniciou uma série de atos de agressão ao próprio corpo, e acaba por cortar o pênis, imolado a obscuras idéias, pelas quais se matou*”. Para *Pedrosa*, esse ato performático não assinalou a exaustão da *body art*, pelo contrário, o gesto extremo de *Schwartzkogler* apontou para um caminho seguido por muitos, que não chegaram nem pretendiam ir tão longe como seu antecessor, mas interpretaram o corpo como matéria orgânica, fazendo do sangue a tinta, e da espátula, o bisturi.

A artista *Christine Lidrauch* pinta com sangue menstrual, o artista brasileiro *Leonilson* salpicava em uma tela em branco o seu sangue soro positivo; o também brasileiro *Ângelo Venosa* recolhe sangue, carcaças e ossadas de boi em pastos e matadouros e utiliza esse material como matéria prima de seus trabalhos; a artista *Kiki Smith* recolhe fluidos

---

<sup>55</sup> FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*, p.173.

corporais como suor, urina, sêmen, pus, sangue e utiliza para pintar; outros artistas não usam fluidos ou corpos mutilados para seus trabalhos, mas os registram em fotografias ou filmes.

Em seu projeto de arte carnal- onipresença, a artista francesa *Orlan* submeteu-se a muitas cirurgias plásticas, no intuito de estabelecer uma ligação corpórea entre o passado e o presente; e assim buscou analogia e orientação nas obras de arte consagradas e nas partes como: a fronte da *Mona Lisa*, de *Leonardo da Vinci*, a arcada da *Vênus* de *O nascimento das Vênus* de *Botticelli*, o nariz da *Madona do grão -duque*, de *Rafael*, a boca de *Misslouise O'Murphy*, de *Boucher*. *Orlan* diz que cola sua face aos signos da pintura, quando o seu retrato vai se tornando, segundo *Fabbrini*, o resultado de uma operação complexa de referências iconográficas do passado.

*As operações plásticas de Orlan realizam o propósito vanguardista de disseminar a arte fora da moldura do quadro. É a encarnação nos anos 90, do projeto de tornar o mundo uma obra de arte, comum aos suprematistas e neoplásticos dos anos 10, aos surrealistas dos anos 20 e aos happenings contra culturais dos anos 70.<sup>56</sup>*

O que *Ricardo Fabbrini* coloca em relação à obra de *Orlan* é que não haveria a busca de estetizar o gesto, mas a radicalização do gesto solitário como suporte da transformação, embora o projeto seja coletivo e una a linguagem científica à artística. *Orlan* molda sua carne com a arte, pois sua pele colada à tela torna vivo o suporte da arte.



Figura 24 - *Orlan* e o projeto de arte carnal *Onipresença*, 1996

<sup>56</sup> *FABBRINI, Ricardo Nascimento A arte depois das vanguardas*, p.178

Na sua maioria, as experiências híbridas de corpo e tecnologia destacam como principal objetivo as questões éticas que envolvem tais experiências, e sob essa ótica podemos observar e refletir sobre a obra *Time Capsule* do ano de 1997, de *Eduardo Kac*, quando artista implantou um microchip com um número de identificação em seu tornozelo e registrou esse número em um banco de dados da internet. Esta experiência foi anteriormente recusada pelo Instituto Itaú Cultural sob a alegação de que um ato destes poderia trazer problemas legais à instituição em questão, pois essa manifestação poderia revelar os processos de vigilância e controle desenvolvidos na sociedade contemporânea.

O filósofo *Michel Foucault* destacou as formas de poder na sociedade disciplinar, na qual as subjetividades são dominadas por estruturas institucionais baseadas no confinamento e na disciplina a fim de preservar as prerrogativas da lei e da ordem. Para o pensador francês, o corpo humano foi o primeiro objeto a ser socializado no sistema capitalista, isto é, o corpo como força de produção e trabalho; quando o controle da sociedade sobre os indivíduos se operou no corpo e com o corpo, pois foi no campo biológico e somático que a sociedade capitalista investiu e não em ideologias ou consciência. Para *Foucault*, as estruturas de biopoder pretendiam, prolongar e controlar a vida humana, buscando dispositivos cada vez mais sofisticados para vigiar e punir o elemento corpóreo da vida da sociedade contemporânea.

Já para *Bergson*, corpo é vida e liberdade e essa liberdade é que é registrada pela forma humana”; pois o corpo do homem é a sua forma de materializar-se nesse mundo, criar-se para tal, instrumentalizar-se para suas ações, o que significa estabelecer relações consigo, com o outro e com as coisas, assim como viver, juntando a vida do corpo com a vida do espírito.

Na contemporaneidade, novos discursos se elaboram para além do corpo na arte, eles vão ao encontro das práticas que cada vez mais rompem as fronteiras desse próprio corpo, apontando para a arte que atua na interface com a biotecnologia, inaugurando a tecnoética e a arte intermediária.

A tecnoética é a estética para um novo nível de consciência possibilitado pelas tecnologias. O *Roy Ascott*, teórico contemporâneo das mídias digitais e das artes telemáticas, destaca uma modificação profunda no mundo das mídias, as quais se tornarão o substrato da arte do século XXI, quando os cruzamentos entre telemática, biotecnologia e nanoengenharia fornecerão substratos cada vez mais intensos ao processo de trabalho dos artistas.

*O mundo digital seco do computador está se unindo ao mundo biológico molhado dos sistemas vivos, produzindo o que se pode chamar de “mídias úmidas”.*<sup>57</sup>

Para descrever os novos tipos de produção artística que vêm utilizando as tecnologias da vida artificial e da biotecnologia, Roy Ascott criou a expressão “realidade úmida” em seu ensaio *Arte emergente: interativa, tecnoética e úmida*, no qual explica que nessas produções, o intuito é de definir um novo tipo de natureza, que não é digitalmente seca, nem biologicamente molhada, mas uma natureza que é úmida, intermediária e híbrida do elemento artificial com o natural.

Influenciado pela metafísica aristotélica, o filósofo *Philippe Quéau* desenvolve a “estética intermediária”, estabelecendo relações entre a arte em mídias digitais e os processos naturais.

*A arte intermediária de Quéau é, portanto uma arte viva. Ela não imita a natureza, como fez ao longo dos anos a prática artística tradicional- que se preocupava em imitar, com perfeição uma árvore, mas procura emular seu comportamento intrínseco, abrindo assim um novo paradigma na história da arte. Nesse sentido, o que importa não é somente a obra de arte em si mas todo um campo de inter-relações e interconexões que se estabelece no processo e desenvolvimento da obra, já que a arte intermediária é antes de tudo uma obra em devir e metamorfose constantes.*<sup>58</sup>

Segundo Arantes, *Quéau* entende que, tanto as obras interativas que lidam com os sistemas da vida artificial quanto os que não lidam devem ser analisadas sob a rubrica sistêmica, pois nos dois casos, a obra de arte passa a ser um todo orgânico, só podendo ser entendida como resultado das múltiplas interações que acontecem dentro do sistema. A aplicação da noção de sistema à produção artística contemporânea digital oferece uma dupla modificação na maneira tradicional de entender a obra de arte, que são: a obra de arte que não imita a natureza e a obra de arte que emula o comportamento sistêmico da natureza.

Para Arantes, nesse ponto podemos entender que a arte tornou-se a própria natureza, seja por utilizar organismos vivos naturais ou por manipular organismos artificiais que emulam a ação criativa da natureza.

---

<sup>57</sup> ROY, Ascott. *Apud* DOMINGUES, Diana p.273

<sup>58</sup> ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia*. p.147

E continuando a discorrer sobre os assuntos que envolvem corpo, vida, arte, ciência e tecnologia, vale a pena destacar a última parte do depoimento de *Haroldo de Campos* sobre a interação da arte com a tecnologia, registrado no livro de *Diana Domingues: A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias de 2002*.

*“Em 1993, na Escola Politécnica da USP, jovens físicos foram convocados por um crítico e professor de literatura, candidato então a doutoramento em Teoria Literária com tese essa área, Ricardo Araújo. No grande computador gráfico da EP, um dos únicos na América do Sul pela versatilidade e riqueza de seus recursos técnicos, esses físicos deram realização a poemas visuais nossos, gravando o resultado em vídeo. No que me diz respeito, o poema que escolhi para esse trabalho de “tradução” computacional - e ficou belíssimo - é o poema Crisantempo (“tempo” e “crisântemo”), um texto que dediquei a Mário Schemberg, nosso maior físico teórico e também um admirável e apaixonado crítico de artes plásticas: procurei “traduzir” em meu poema a forma de Einstein do “espaço curvo”. Assim, o texto se desenvolve de maneira condensada, como um haicai (“No espaço curvo/nasce/um crisantempo”, assim é o poema).*

*Mais ou menos nessa ocasião, realizou-se um espetáculo de laser, promovido pela Folha de São Paulo. Os poemas - inclusive um de Otávio Paz - foram projetados na Av. Paulista, por meio de um “canhão laser”.*

*Nas “páginas” de concreto dos arranha - céus, os raios laser em cores... Foi um belo espetáculo, uma festa tecnológica-poética...Uma antevisão da festa multimídia que, acredito, haverá de ser um novo e grande âmbito para a poesia do futuro.*

*Acho que está havendo - e quero terminar minha comunicação com essa indicação para o futuro - um renascimento da “poesia oral”, não no sentido do recitativo tradicional, do recital acadêmico, mas na direção dos grandes espetáculos multimídia (como os já organizados com a colaboração e direção do poeta e vídeo maker Walter Silveira) . Esses espetáculos são capazes de apresentar, com todos os recursos tecnológicos, a poesia perante grandes auditórios. Participei de um deles, em Belo Horizonte. Houve outros em Curitiba, em Santo André. O Augusto, seu filho, Cid Campos e Walter Silveira, também fizeram show semelhante em Porto Alegre. Essas apresentações são um chamariz para o público. Pessoas que não tem o hábito de ler poesias em livros, de repente, se sentem fascinadas em ver a poesia em movimento, em cores, em sons, em refrações, no âmbito dessa nova festa eletroacústica, eletroeletrônica. Assim como, no passado, havia a “festa barroca”, tão bem*

*estudada pelo poeta e crítico Affonso Ávila, temos, agora, uma nova festa “intersemiótica” e é essa uma indicação para o futuro, para as novas possibilidades da conjunção “arte” e “tecnologia”. Com esse aceno para o porvir, concluo meu depoimento.”*<sup>59</sup>

Podemos fazer a relação entre o passado das festas de multimeios do circo romano, do cabaré Voltaire e das performances fluxistas, com o que citou *Haroldo de Campos*: a festa barroca e a nova e contemporânea festa intersemiótica. Parece que desde muito, as expressões artísticas envolvendo multimeios se manifestam com profundo intercâmbio com algum tipo de tecnologia, que na verdade é o elemento que instrumentaliza e escolhe o caminho criativo a seguir. O renascimento da “poesia oral” de que fala *Campos* se instrumentaliza com a mais atual alta tecnologia, que no presente resgata de modo inusitado, o sentir do passado.

O espetáculo promovido pela Folha de São Paulo, que projetou na Av. Paulista, holopoesias de *Campos* e *Otávio Paz*, promoveu a performance multiplicada da palavra para a apreciação estética da massa, o elemento coletivo de que tanto falou Oiticica. O suporte dessa poesia escrita com canhão laser eram as paredes de concreto dos arranha-céus, que eram as páginas desse enorme livro-objeto.

Se a arte sempre precisou se instrumentalizar de alguma maneira, o que podemos perceber é que agora ela pode se beneficiar de múltiplos instrumentos e assim também criar múltiplas possibilidades de realização.

*Walter Benjamin já havia declarado, quanto às técnicas de reprodução, que a massa é a matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas em relação à arte. Se toda forma de arte computacional é interativa nesse sentido, existem ainda outros estágios de maior interatividade, em que o trabalho está constantemente em aberto para ser explorado e configurado.*<sup>60</sup>

Esta possibilidade de trabalho constantemente em aberto, de que nos fala *Benjamin*, em estágio de maior interatividade, passível de ser explorado e mexido em tempo real por grande número de participantes é o ciberespaço. Podemos destacar para a nossa reflexão a *web art*, uma das formas criativas de arte informática; seu campo de ação, isto é, sua realidade de acontecimentos, é o chamado ciberespaço. Para o pensador e antropólogo Pierre Levy, o ciberespaço é o lugar da construção recíproca de identidade e conhecimento, o espaço do saber gerado nas trocas dos mundos virtuais, construído através das configurações

<sup>59</sup> DOMINGUES, Diana. *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*, p.214

<sup>60</sup> BARROS e SANTAELLA, *Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI* p.52



dinâmicas de coletivos, sujeitos, objetos e linguagem; é a construção do conhecimento do ser, em que o autor se auto cria por uma prática social de conhecimento coletivo, *como um continuum vivo e constantemente em metamorfose*.

Mas o ciberespaço, mesmo sendo o lugar da construção recíproca de identidade e conhecimento do sujeito, não comporta o seu corpo físico material. E o que seria isso? O que é o corpo e qual a sua essência?

Em seu texto: *O nosso corpo*, a filósofa *Marilena Chauí* coloca o que a física dirá sobre o corpo humano: um agregado de átomos, uma certa massa de energia que funciona de acordo com as leis gerais da natureza; a química dirá que é feito de moléculas de água, oxigênio, carbono, enzimas e proteínas, funcionando como qualquer outro corpo químico; a biologia dirá que é um organismo vivo, um indivíduo membro de uma espécie (animal, mamífero, vertebrado, bípede), capaz de adaptar-se ao meio, dotado de código genético hereditário; a psicologia dirá que é um feixe de carne, músculos, ossos, que formam aparelhos receptores de estímulos externos e internos e aparelhos emissores de respostas internas e externas a tais estímulos, capaz de ter comportamentos observáveis. No entanto, o corpo sendo tantas coisas e muito mais é um objeto de experimentação, conhecimento, descoberta e principalmente o modo fundamental de ser e estar no mundo.

A essa capacidade do ser, sujeito ou indivíduo de sentir e utilizar o corpo como ferramenta de manifestação e interação com o mundo chama-se corporeidade. O corpo é movido por intenções que partem da mente e manifestam-se através dele, que interage com o mundo e informa a mente através de seus órgãos sensoriais, analisando as respostas obtidas do ambiente, mudam ou reafirmam suas intenções e utilizam o corpo para novas manifestações.

Mas retornando à questão do ciberespaço, o lugar ou não lugar que esse corpo não pode ocupar. Se esse espaço existe, geograficamente, onde fica? O corpo com todo o seu volume não pode ocupar esse espaço, mas a intenção de sua mente, sim. No entanto, esse mesmo corpo proibido e privado de entrar nesse lugar ou não lugar se mantém ligado a este, como uma ferramenta fundamental dessa existência.

Para se chegar um pouco mais perto do que pretendemos destacar sobre as investigações sobre o corpo e suas implicações com o presente trabalho, escolhemos três questões para serem comentadas: a primeira seria a função do corpo como motor da obra de arte, a partir da análise de Frederico Morais; a segunda seria a situação do corpo como objeto

de arte enquanto obra de arte e a terceira, retornando à discussão que envolve o ciberespaço, o objetivo seria ir ao encontro do chamado metacorpo.

O crítico *Frederico Morais* em seu texto: *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*, colocou muito bem as questões sobre a arte corporal isto é, o uso do corpo, e reconhece a nostalgia do corpo, o retorno aos ritmos vitais do homem. *Um retorno àquele “tronco arcaico” (Morin), às “técnicas do corpo”, segundo Marcel Mauss, aos ritmos do corpo no meio natural, como menciona Friedmann* Segundo o crítico, para *Oiticica* e *Lygia Clark*, a “obra” é frequentemente o corpo (“a casa é o corpo”) ou melhor, o corpo é o motor da obra de arte.,

*Ou ainda, é a ele que a obra leva. À descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. Uma das características do meio tecnológico é a ausência, o distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e sinais. O homem coisifica-se. Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (McLuhan), é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras.<sup>61</sup>*

Para *Frederico Morais* a obra hoje é um conceito estourado em arte, pois o caminho seguido pela arte do moderno ao pós-moderno, foi o de reduzir a arte à vida, negando tudo que se relacionava com o conceito de obra permanente. Libertando-se do paralelismo à parede e dos suportes, a arte se torna uma *situação*, um processo, puro acontecimento, e o artista um estimulador da criatividade do espectador- participante.

Quando *Lygia Clark*, em 1963 inaugura a sua proposta *Caminhando* (uma tira de papel que deveria ser cortada pelo espectador com uma tesoura), desmaterializa a obra que se torna a ação do deslizar a tesoura no papel, a vivência do cortar, o ato. Mas ao mesmo tempo em que a arte dessacraliza-se e perde seu corpo concreto, surgem novos suportes tecnológicos, propostas de hibridismo e *ready –mades*.

As inusitadas situações da arte fazem aparecer o artista-guerrilheiro, que toma a iniciativa, que se move de encontro ao espectador para propor vivências e experiências de criação.

Quando *Oiticica* coloca o corpo como suporte da obra de arte no universo do samba e do futebol passa a incorporar a estética pública que foi conceituada como uma cultura urbana.

---

<sup>61</sup> BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*, p.177

É sua função determinada demonstrar a vida cotidiana urbana, assim como as artes de rua que colocam o corpo em cena.

Mas se queremos comentar sobre a questão do corpo como objeto de arte, podemos encontrá-lo primeiramente como objeto. É o corpo como objeto que sempre ocupou as fantasias dos amantes na busca de satisfazer os seus desejos.

*Idealizamos a soberania de nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a se tornar objeto... O amor passional fortalece a idéia ou a ilusão - de que nosso corpo vive enquanto unidade singular do sujeito e do objeto... Creio, portanto, que o amor faz meu corpo viver além dessa distinção entre objeto e suporte.<sup>62</sup>*

Isso se deve ao fato de que o corpo para o amor é uma fonte de prazeres e sensíveis experimentações, onde as fronteiras entre o sujeito e o objeto se diluem à medida que os dois são ao mesmo tempo sujeito e objeto, assim como obra de arte. Essa transmutação do corpo em objeto de arte é um momento especial da experiência estética da vida cotidiana, quando a percepção do corpo se aproxima da criação artística.

O corpo poderia não ser um objeto de arte, mas a forma, a maneira como o tratamos sim: os modos de nos vestir, maquiagem, preparar o corpo, analisar a imagem no espelho, fazer caras e bocas e buscar reconhecimento.

*O que caracteriza a obra de arte é o fato desta ser intocável, pois uma vez concluída a obra, fecha-se a possibilidade de retoques. Nesse sentido, o corpo seria portanto o oposto de um objeto de arte por se encontrar em constante mutação. Trabalhar o corpo, esculpi-lo, é compará-lo a um objeto de arte, mas não é tomá-lo como tal.<sup>63</sup>*

Mas se o corpo é objeto para o outro, ele também o é para si.

*Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita... O corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações.<sup>64</sup>*

Podemos pensar o corpo como objeto de arte pelo seu elevado nível de representação como objeto, principalmente nas mídias contemporâneas. A referência ao objeto de arte

---

<sup>62</sup> JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. p.14

<sup>63</sup> Cf Ibid; p.19

<sup>64</sup> Cf Ibid; p.20

parece sempre legitimada por regras de discriminação que se baseiam no paradoxo entre o belo e o feio; e isso tudo se choca com a mobilidade das imagens corporais. Imaginar o corpo como objeto de arte seria considerá-lo morto, mas o que ocorre é que quando o amante toma o corpo do outro como objeto de seu desejo, não o condena à morte, mas sim o imortaliza.

Parece que essa crescente cristalização dos modelos de representação do corpo, que é reguladora dos padrões de beleza e extremamente crítica, produz estereótipos culturais de maneira contagiosa, tanto na arte como na vida, impondo uma ordem estética tirana. A tirania é representada também pela imposição da sociedade de consumo que atribui ao sujeito a responsabilidade estética de seu próprio corpo, inundando a vida do sujeito com programas, editoriais, receitas de emagrecimento, combate às rugas, celulite, queda de cabelo e impotência. Tudo deve ser combatido na luta contra o envelhecimento e a decrepitude, fortalecendo cada vez mais a indústria de cosméticos, produtos *diet*, de aparelhos de ginástica e medicina preventiva estética com toda a máquina de pressão a transformar o ser singular em estereótipo.

A obra estereotipada é despida de significado por ser constantemente banalizada. O estereótipo é considerado o oposto da singularidade. A banalização se tornou quase uma regra de organização de nossas interpretações e representações. Mas a infinidade de linguagens sobre o corpo permite todos os usos de estereótipos. *Afirmar que o corpo é sempre inatingível seria o estereótipo supremo, pois “o corpo, instrumento e objeto de toda captação, excedendo sempre o conceito que o designa, mantém-se exterior a qualquer compreensão.*<sup>65</sup> Os próprios elementos das teorias estéticas constituem um conjunto de estereótipos culturais que podem ser objeto de muitas experimentações e possibilidades de combinação

O corpo é de tal modo saturado de estereótipos que parece não ter mais segredo. O enigma que se lhe oferece ainda, a fim de continuar a crer em sua possibilidade de escapar de nossas representações.

*Apesar da banalização, o corpo continua com o mesmo mistério, pois como instrumento de criação suprema da natureza e aquilo o qual o Eu se constitui, este corpo continua um enigma que ao mesmo tempo pode ser uma presença que adquire significado por sua ausência. “ É tido por real, é tomado por ilusão, é o texto daquele que não pára de se escrever, apagando-se... Mas é justamente por ser aquilo que acontece e aquilo que se oculta, o que faz sentido e o que destrói o sentido.”*<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*.p.178

<sup>66</sup> Cf Ibid; p.175

O esteticismo sempre se remete ao corpo em sua maneira de estar no mundo, na forma de andar, sorrir, vestir, se apresentar e se representar nas relações com o mundo, quando o corpo é tomado como um objeto de arte vivo.

Como um produtor de sinais, o corpo é fundamentalmente linguagem e o lugar significante de mensagens em constante comunicação, isto é, ele é o texto e o contexto de suas capturas e representações. Essa maneira de se pensar o corpo como texto permitiu o enriquecimento das interpretações sobre o mesmo, mas detonou concomitantemente, a repetição de códigos e impôs modelos de análise e crítica que regulam e limitam o jogo do sentido entre o corpo, as palavras e as coisas.

Mas esse corpo, que é texto enquanto linguagem é mais do que isso: é um incansável produtor de textos e linguagens em comunicação, mas apesar disso e enquanto lugar de existir, origem e condição do ser, mantém territórios incodificáveis. Por mais estereotipado, banalizado e explorado pela mídia, a ciência e a arte, esse corpo ainda constitui-se um enigma.

*Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do outro, traduzem a nossa maneira de ser no mundo, como se não fosse nada sem o sujeito que o habita. Eis um modo clássico de tranquilizar-se, o sujeito, representando a unidade de seu corpo, pensa-se como união possível da alma e do corpo.<sup>67</sup>*

Unindo corpo e alma podemos compreender que esse corpo é objeto e sujeito de nossas representações, pois é sujeito de nossos pensamentos. O corpo é o primeiro lugar de nossas representações desde o nascimento. É o lugar que se move e se metamorfoseia, mas é o lugar incondicional do início e do final da experiência vital. Como uma nave espacial mutante programada para a adaptação ao meio e à atmosfera terrestre, o corpo possui a mente, o lugar pensante, a sala central dos controles da nave, o piloto; mas mantém-se ligada de forma interagente ao corpo da nave, que representa a condição de comunicação e estabelece a condição da relação com o mundo fisicalista.

O corpo, na sua tentativa de estabelecer relações significantes com o mundo produz conhecimento, cultura e arte. Assim através do corpo o ser se instrumentaliza para imprimir no mundo as marcas de seu espírito artístico ou científico na experiência da vida. O ser

---

<sup>67</sup> JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. p.20.

humano estará sempre a construir sua identidade cultural a partir das intervenções sobre si mesmo e sobre a natureza.

Parece que chegamos em um momento em que o corpo mais do que nunca se encontra na ordem do dia. A exploração desse universo pela ciência, arte e cultura contemporâneas, ao mesmo tempo que inunda o mundo de estereótipos, os reinventa a cada momento. Até mesmo os heróis da ficção nos desenhos e filmes atuais, por mais mutantes, geneticamente modificados ou *ciborgs* que possam se apresentar, trazem consigo as angústias do ser enquanto humano como o Homem Aranha e o Homem de Ferro e suas crises existenciais. Mas não é o corpo e sim o que está dentro dele que imprime ao mundo suas intenções, impressões e expressões. O metacorpo seria aquele que se projeta para além do corpo, para além das fronteiras do corpo: a imagem do corpo filmada, a voz gravada, o corpo imaterial que hoje ocupa o ciberespaço, as holografias e bem antes disso todas as criações humanas. O metacorpo funciona como a ponte para o passado e para o futuro, aproximando o homem do Paleolítico que representava seu sentir nas paredes das cavernas do homem moderno que pintou a máquina tomado pela invenção da locomotiva ao ciberespaço e suas propostas interativas.

## 6 CONCLUSÃO

Partindo do conceito de liberdade criadora de *Bergson*, buscávamos a compreensão não apenas *inteligente e grudada ao chão* que os futuristas criticavam, mas também o lugar da intuição: *quando o futurista destrói o eu na literatura o que significa agarrá-la à golpes de intuição, para penetrar na essência da matéria e destruir a surda hostilidade que a separa de nós*. Esta surda hostilidade entre a matéria e nós, humanidade, é atenuada com as reflexões do filósofo *Bergson*, que em seu livro *Evolução Criadora* (1907) trata de questões como a significação da vida, ordem da natureza, forma de inteligência, mundo material, processos vitais, movimento evolutivo, humanidade, vida do corpo e vida do espírito. Essas questões formaram a base teórica da arte moderna, a grande revolução de pensamentos e práticas, que pregou a liberdade na explosão do pedregulho da repetição e a abertura para o universo de experimentações estéticas, políticas e misturou tudo, linguagens, materiais, pensamentos, práticas, tecnologias, áreas de conhecimento, artista e expectador, como no caso do Teatro de Variedades futurista, o Teatro de Pintores russo, o dada Cabaré Voltaire e tantas outras manifestações citadas no presente trabalho, no encontro dos processos de hibridismo na criação estética, que já não se limitam mais em categorias estéticas, pois se inserem em questionamentos mais amplos que incluem outros olhares, que extrapolam as fronteiras do estético para conjugar forças com o científico e o ético.

Partimos do pressuposto da liberdade por acreditar e sentir que esta é a única maneira de se seguir em frente no caminho da investigação sobre criação e hibridismo, que significa o múltiplo caminho da vida, que não segue a trajetória única de uma bala lançada por um canhão, mas acontece como um obus, uma explosão que lança fragmentos destinados a novamente explodirem e assim por diante.

A liberdade é condição de hibridismo assim como condição da própria evolução da vida, maneira de adaptar-se ao meio, pois a liberdade é o que nutre a capacidade de criação,

esta que irá diminuir a resistência da matéria bruta, que seria para *Bergson* o primeiro obstáculo a ser contornado, pois seria preciso que *a vida entrasse nos hábitos da matéria bruta para arrastá-la para uma outra via, que sem liberdade não carregaria consigo as profundas e verdadeiras causas de uma repartição infinita.*

Esta operação de multiplicação infinita também se processa quando observamos o pensamento do filósofo para o que é simples e o que é complexo em um objeto, e onde podemos encontrar a liberdade como elemento multiplicador das óticas e infinitas capturas que podemos alcançar desse mesmo objeto do mundo: *a simplicidade pertence então ao próprio objeto, e a complicação infinita pertence às vistas que tomamos do objeto ao girar à sua volta, aos símbolos justapostos pelos quais nossos sentidos ou nossa inteligência no-lo representam.*

E é nesse campo de subjetividades em que se situa o discurso sobre o objeto artístico na sua estreita relação com a vida, que vai além de tentar representá-la, pois necessita da liberdade criadora para seguir seu movimento. A mobilidade é essencial para a realidade, a explosão do obus, que através do movimento evolutivo realiza a unidade desse mundo organizado.

Mas é o princípio vital a idéia renovadora das funções da natureza, que com liberdade abre as portas do progresso infinito de combinações e inter-relações de elementos, quando a ordem vital está na direção do voluntário e é essencialmente criação, pois a criação no mundo é um ato livre e a vida que se processa no meio desse universo material participa dessa liberdade: *de um gesto criador que se desfaz em sua atividade vital, em uma realidade que se faz através daquela que se desfaz como uma quase ilusão.* E nessa ação, a vida é movimento, e o elã da vida é a ação de impulsão para frente ao encontro da matéria em movimento inverso ao seu, mas na tentativa de apossar-se dela para introduzir a maior quantidade de ação.

O elã consiste no impulso para a ação que faz tudo para libertar-se dessas leis, pois é liberdade criadora em constante movimento. Nessa ação, a vida é um elã como uma impulsão, uma ação para frente, uma superposição de infinitas tendências, que só serão infinitas uma vez exteriorizadas umas com relação as outras em exercício de uma ação plenamente interdisciplinar.

Mas é justamente através dessa ação interdisciplinar, que ocorre o fenômeno da inspiração simples, que circula com o movimento, quando a tendência a se individualizar é, em contrapartida, combatida por outra tendência: a de se associar, como se a unidade múltipla



da vida fosse uma oscilação entre a individualização e a associação e disso resulta o *modus vivendi*, que é a organização das partes interiores e exteriores, dos sentidos e da inteligência.

Para *Bergson*, a corrente que atravessa a matéria comunicando-lhe vida é algo que nós humanos, mal sentimos, pois, para se chegar ao princípio de toda vida, isto é, da materialidade, é necessário irmos ao encontro de algo ainda mais longe, algo que vivifica as partes do todo: a intuição.

Intuição e inteligência representam duas direções opostas do trabalho consciente, enquanto a primeira caminha na direção do sentido da vida, a segunda caminha em direção contrária à primeira por estar regradada pelo movimento da matéria. Para *Bergson*, uma humanidade plena seria aquela a qual essas duas formas de atividade consciente atingissem seu pleno desenvolvimento, pois a intuição seria o espírito da própria vida. Só reconhecemos a unidade da vida mental se usarmos a intuição, pois ela estabelece o acordo entre as partes, o equilíbrio do organismo e é pura liberdade. Se consciência é liberdade, ao atravessar a matéria deve pousar sobre ela, adaptar-se a ela com a liberdade criadora, que cria os meios de atingir os objetivos e inventa as soluções.

Falar de liberdade criadora é falar de criador, criação e ação híbrida. A liberdade é a porta que está aberta para o universo de possibilidades de que fala *Artaud*, é a palavra que usamos para designar a *abertura de nossa consciência diante da possibilidade desmedida, inesgotável e desmedida*; e é entrando por essa porta que iremos ao encontro das ações de hibridismo com mistura de matérias de linguagens artísticas e áreas do conhecimento.

Se os processos de hibridismo são um elemento norteador da estética do século XX, pela mistura de suportes, meios, linguagens e ciências, isso significa dizer que a semente moderna se estabeleceu e se frutificou no exercício da liberdade criadora, uma nova safra de experiências híbridas inéditas; da libertação do quadro de *Oitocica* à arte implantada dentro do corpo de *Kac*, ou a mistura genética de um coelho com uma alga. No entanto, hibridismo é algo que começa com a própria vida. Por isso o trabalho interdisciplinar existe há muito tempo unindo anatomistas, engenheiros, físicos e artistas. Poemas visuais não são invenções dos futuristas nem dos concretistas, pois o primeiro poema visual que se tem notícia é de *Símias de Rodes* de 300 a.C., isso se não considerarmos os símbolos das cavernas uma forma de poesia visual.

O ensaio de *Richard Wagner* “*Outlines of the Artwork of the future*” em 1849, lança o conceito de *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, cuja idéia de unir integrando disciplinas tradicionalmente separadas em uma única proposta artística, rompe com a dicotomia entre

linguagens imposta pelo pensamento renascentista e abre um campo fértil para as experiências do modernismo que se seguirão, a partir da inauguração do olhar amplo e interdisciplinar. O ideal futurista afirmou o homem, o mundo, tudo é movimento interdisciplinar e diferentes aspectos da visão poderiam combinar-se para uma arte viva, o que significa abrir as cortinas para o espetáculo da própria vida.

A arte moderna libertou a arte da repetição, das regras anteriores, do figurativo, dos suportes e mais do que isso, empunhou a bandeira da liberdade em tempos de guerra. Em busca da liberdade, oriundos de uma Europa do entre guerras, muitos artistas migraram com suas idéias para um outro continente, para um país que prometia ser próspero e democrático, os Estados Unidos da América, que absorveu de bom grado todas as propostas daquela comunidade efervescente. Da herança dadaísta que chegou ao solo americano, de *John Cage* ao *Fluxus*, as práticas extrapolaram as fronteiras entre linguagens, vida e arte.

No Brasil, o ideário modernista só chegou em 1922, com mais de uma década de atraso e levou bem mais que duas décadas para se equiparar com o mundo, quando em 1951 é inaugurada a I Bienal de Arte de São Paulo; foi quando o júri recebeu o impacto da obra *cinecromático*, uma máquina de pintar quadros do artista brasileiro *Abraham Palatnik*, que estudou em Tel-Aviv especializando-se em motores de explosão. A princípio, a obra foi recusada da mostra por não se encaixar em categoria alguma, mas depois recebeu menção especial e reconhecimento do mesmo júri como uma importante manifestação da arte moderna.

As experimentações da vanguarda nacional dos anos 50 estabeleceram o constante trânsito com o mundo e com a vida porque plantou a semente do questionamento que fomentou debates sobre os temas de figuração e abstração geométricas, mas é do Concretismo (1956) que surge o Neoconcretismo (1959), movimento que uniu poetas e artistas plásticos, público, obra, arte e política, sendo fundado pelos poetas *Ferreira Gullar* e *Reinaldo Jardim* e os artistas plásticos *Hélio Oiticica* e *Lygia Clark*.

Em *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1960), *Gullar* teria vislumbrado para a arte nacional, a possibilidade de uma arte experimental em sua linguagem, resultado do fazer artístico com a vida nacional. *Mario Pedrosa*, no texto *Crise do condicionamento artístico* apontou para as influências da *Pop Art*, além de afirmar que o Brasil participava da condição pós-moderna da arte não apenas como seguidor, mas como precursor de um novo patamar com a produção de arte dos anos 60, que incluía artistas como *Hélio Oiticica*, *Antonio Dias*, *Rubens Gerchman* e uma nova maneira de entender e fazer arte.

A crise do objeto artístico e do conceito moderno de arte trazido pela *Pop Art* abria a possibilidade de novas pesquisas artísticas no país, com comprometimento social e político; mas com o Golpe militar de 64 e sob ditadura militar, o país precisava das vozes que divulgassem o sentimento de uma nação oprimida, que se processou através da coragem e liberdade de seus artistas. Em um momento em que se exercitava a liberdade criadora (de se pensar a arte e o objeto, a participação do espectador, a abertura para os processos de construção de mistura de linguagens, o desprendimento da arte de seus suportes convencionais), o país vivia dias muito difíceis de censura, patrulhamento ideológico, atentados contra a liberdade de expressão e contra a própria vida. Mas é no final dos anos 60 que acontece a culminância das manifestações as quais, na trilha da liberdade, buscavam, apesar de tudo, incorporar a arte à vida e a vida à arte.

O desejo de universalizar de *Oiticica* alimentava uma série de novas propostas híbridas como o movimento Tropicália, que segundo *Kac*, inaugurou a contra cultura brasileira, além do campo de mistura de culturas e linguagens: de *Boulez*, *Stockhausen*, *Cage* a *Roberto Carlos*, *Beatles*, jazz, bossa nova, rock e Ai-5.

Para o amigo *Waly Salomão*, *Hélio Oiticica* não era uma viagem através do nosso passado e sim, uma viagem através do nosso futuro. Essa grande capacidade de exercício experimental da liberdade, do desejo de agregar e universalizar de *Oiticica* parece tê-lo colocado em um lugar à frente, um sentimento de libertação da arte e até de si mesmo herdada em parte pelas influências do Construtivismo russo de *Malevich* e as experiências de *Duchamps*

O Construtivismo propõe uma nova linguagem plástico-pictórica, o mundo da não representação de *Malevich*, quando a obra anseia a liberdade do branco sobre a tela branca, e passa a destacar objeto, matéria e tela, atribuindo-lhes mais importância que suas possíveis representações, despindo a arte de aura e colocando-a ao alcance de todos. A seguir o Suprematismo de *Malevitch* enfatiza a cor como instrumento de criação de realidade na arte; e *Malevich* ao chegar ao branco sobre branco, articulou a promessa de que a pintura se libertaria da tela para realizar-se no espaço, quando a tela como presença material, se faz o objeto da pintura. E foi esse o caminho que *Oiticica* seguiu ao tempo em que também encontrava inspiração na obra de *Duchamps*, o inventor do *ready-made*.

Com uma tendência à liberdade em expansão, o grupo Frente organiza sua segunda exposição em 1955 no MAM, com a participação de *Oiticica*. Com o postulado *liberdade de criação à despeito de críticos e da crítica*, em 1959 artistas romperam com o movimento

Concreto fundando o Neoconcretismo, que foi além do racionalismo concreto ao introduzir a expressão na obra de arte e ao inaugurar um momento importante da sensualidade sobre a antiga razão concreta, pois os neoconcretistas buscavam o resgate da poesia, da subjetividade, da expressão da arte, o experimentalismo e a participação do espectador.

É nesse momento que *Oiticica* vai ao encontro da ruptura do conceito tradicional do quadro. Em *Metaesquemas* (1957-1958), a cor libera a forma do suporte, salta para o espaço e ganha mundo; em *Monocromáticos* e *Invenções* (1958-1959), desaparece a diferença entre pintura e suporte; em *Relevos Espaciais* (1959), *Oiticica* representa a passagem do plano para o espaço real com a participação do espectador, quando superfícies de madeira pintadas e suspensas por fios presos no teto criam uma espacialidade de cor e vazio com envolvimento do espectador que se relaciona com a obra, dividindo o mesmo espaço experimental. Em *Penetráveis* (1960), nasce o *Projeto Oiticica das manifestações ambientais*, uma estrutura-cor que propõe ao espectador estímulos sensoriais através do caminho de experimentação escolhido pelo participante; em *Bólides* (1964), as aplicações da dimensão infinita da cor, se mantém no limite da tensão entre estrutura-cor, comportamento e a elaboração de uma ótica aberta de aspecto universal.

O *Parangolé* (1967) não só é a superação definitiva do quadro como a proposição de uma estrutura nova de objeto-arte, uma outra visão espacial da obra de arte, superando a condição das categorias de pintura e escultura. Os *Parangolés* representam a descoberta do corpo, do suporte que tem vida e se movimenta em performance, como poética do gesto, forma de poesia e como fenômeno vivo da arte.

A partir do *Parangolé*, surgem as manifestações ambientais como *Tropicália* (1967), *Apocalipopótese* (1967), *Gelazer* (1968) e *Éden* (1969). *Hélio Oiticica* desenvolve uma série de trabalhos que vão da desintegração do quadro à descoberta do corpo. Os trabalhos: *Metaesquemas*, *Invenções*, *Relevos Espaciais*, *Núcleo*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés* e *Manifestações Ambientais* são posições sucessivas do programa que instaura a Poética do gesto, do movimento e do envolvimento.

O plano do *Éden* é o campus experimental da liberdade criadora, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas, uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e a construção do cosmos interior de cada um; a obra só se completa na apreensão e ação do espectador-participante da proposição vivencial, assim como a conquista do almejado exercício experimental da liberdade. A *Anti Arte Ambiental* é uma proposta de participação que supõe experiências de cor, estrutura,

dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização e visão crítica, na identificação de práticas culturais com poder de transgressão; ela era a metamorfose do sentido de construção, que aponta para a superação da arte, *transformando sensações de arte em sensações de vida*.

O desejo de liberdade de *Oiticica* não se resumia apenas às questões estéticas, havia um desejo ético e a vontade de agregar e universalizar. Para o artista, liberdade da arte se confundia com liberdade da vida, quando confessou estar completamente livre de tudo, até dele mesmo, sensação que veio com as novas idéias sobre o conceito de supra-sensorial, que para *Oiticica* seria a finalidade de toda arte: *a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida* (Londres-69).

*Hélio Oiticica: artista poliedro, caleidoscópio, através do qual achamos nosso lugar de ver e sermos vistos*, assim o definiu *Lauro Cavalcanti*; além da característica de agregar, misturar e universalizar de *Oiticica*, seu espírito interdisciplinar proporcionou manifestações de hibridismo em muitos aspectos que formaram a rede interativa de acontecimentos de um tempo muito tenso de violência aos direitos humanos e nenhuma liberdade. Como meio de dar voz aos sentimentos de uma nação esmagada pela ditadura militar, as exposições da neo vanguarda brasileira: *Opinião 65*, *Propostas 65*, *Nova Objetividade Brasileira* em 67 e *Do corpo à terra* em 70 representaram o cenário brasileiro das manifestações interdisciplinares que organizou a resistência à ditadura em forma de exposição, das quais *Oiticica* foi fundamental integrante na ação de ampliar a experiência e o entendimento da obra de arte.

Na *Opinião 65* *Oiticica* apresentou o *Parangolé* e *Waldemar Cordeiro* os *Popcretos*, resultado das pesquisas do projeto construtivo brasileiro realizado através da discussão constitutiva sobre a arte dos anos 50, que na transição para os anos 60, leva a um outro redimensionamento da produção de arte no país. O *Parangolé* trouxe a dimensão corporal para a poética de *Oiticica*, que propunha a participação corporal e vivencial do espectador, além de utilizar outras apropriações como elementos do cotidiano e outros objetos que pertenciam à cultura do morro, da favela e do samba.

A exposição *Nova Objetividade Brasileira* foi organizada por *Hélio Oiticica* e artistas oriundos do Concretismo e Neoconcretismo e representou um desdobramento das questões tratadas nas exposições anteriores (*Opinião 65* e *Propostas 65*), além de reafirmar o elo entre arte e vida, a partir da *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, de *Oiticica* que defendia a continuação das pesquisas de linguagem e uma maior objetividade ao se constituir as relações da arte com o homem, o público, o artista, a sociedade e a vida. A mostra

solidificou os termos de um projeto de vanguarda brasileiro através da reformulação do conceito estrutural da obra de arte, que agora incluía ações como a participação efetiva do espectador; é quando aplica-se o conceito de participação mais ampla, que envolve um grupo social maior como escolas de samba, jogos de futebol e outras manifestações sociais e culturais coletivas.

Cada vez mais as fronteiras conceituais ampliam seus territórios, quando *Oitica* utiliza o corpo como instrumento de uma visão ética e antropológica, a exemplo da obra *A Homenagem a Cara de Cavalo*, que colocava a crise ética como base da crise política. Esse novo redimensionamento das possibilidades da obra como um comprometimento ético inaugura situações estéticas experimentais que além de se relacionarem com a realidade social propunham a crítica, à resistência política, a idéia e a prática que explodia o conceito que se tinha de uma exposição tradicional.

A exposição *Do Corpo à Terra* de 1970, organizada pelo crítico *Frederico Moraes* reafirmou as pesquisas de uma arte experimental comprometida com a realidade social, que se relacionava com os movimentos internacionais e se dirigia para um novo lugar de entendimento das possibilidades da obra de arte, pois nesse momento, o conceito e a ação serão mais importantes que o próprio objeto. É quando começa a operar o conceito de desmaterialização da obra de arte, inaugurando as pesquisas sobre arte conceitual. Para o manifesto da exposição, o corpo representava o corpo sensível da percepção dos sentidos e construía-se a partir da poética da nostalgia do corpo de *Lygia Clark*. O lugar da arte que também seria o lugar da subjetividade estaria ligado ao espaço público da cidade e da política, na prática de situações estéticas.

Desde o desejo de libertar a pintura do quadro à poética do corpo, *Oitica* buscou inaugurar conceitos, ampliar visões e redimensionar entendimentos e possibilidades da obra, principalmente da obra como elemento de transformação da sociedade; não a obra em si, mas a experimentação desta e todo o universo de subjetividades que se pode capturar dessa relação. Do aspecto estético ao político e ético, esse caminho de libertação da obra de arte se confunde com o caminho de desmaterialização da obra, quando a idéia se torna mais importante que o corpo desse objeto, que possui a autorização de habitar qualquer suporte, mas que ganha força em sua essência de arte e aparece como um corpo conceitual, uma alma que já não se contenta em habitar um só corpo. O comentário de *Waly Salomão* sobre a obra de *Oitica: Bólido Caixa, Apropriação, Mergulho do Corpo, um Poema Caixa de 67*, pode representar a síntese das aspirações de *Oitica*, no sentido de experimentar, conhecer, unir,

universalizar, agregar e libertar; pois para o amigo *Waly* que acompanhava os processos de *Oiticica* de perto, a obra *Mergulho do Corpo* seria o espelhamento pensado para a unificação das partes separadas do corpo: corpo e espírito e corpo e linguagem.

O corpo é o elemento pelo qual faremos a relação e a transição da obra de *Hélio Oiticica* para a obra de *Eduardo Kac*, que no fim dos anos 70 estava convicto de que a poesia marginal assumia ares de instituição e de que seu filão criativo e contestatório se esgotara. Assim para *Kac*, o humor crítico tomou o lugar da experiência poética que surgiu em 1980 como *Poema Pornô*, onde *Kac* pretendia eliminar as fronteiras entre pornografia e erotismo, poesia e arte, vida e política. Segundo o próprio *Kac*, essa gramática libidinal consistia na criação de poemas para gritar na rua e não para declamar ou ler em silêncio, pois os poemas eram testados oralmente antes de serem publicados em dois livros em 1981: *Nabunada não vaidinha* e *24*. Em 1983, foi lançado o *álbumanaque Escracho*, uma publicação que misturou linguagens de vanguarda como: videoteatro, música, eletroacústica com cartum, grafite, fotografia e o principal, liberdade fundamental para abrir em *continuum* o universo de possibilidades. O próximo número da publicação está previsto para sair em 2003, um milênio depois do primeiro.

Mas é nesse lugar ou não lugar, da ciência e da tecnologia informática que iremos ao encontro da obra *Ornitórrinco no Éden*, de *Kac*; o encontro do conceito de *campus experimental do Éden*, de *Oiticica* e a instalação interativa de tele-presença de *Kac* (1994). O *Éden*, como já foi dito, é o lugar da liberdade experimental para criar e construir o cosmos interior de cada um, uma espécie de lugar mítico para as sensações e ações e para a participação sensorial coletiva.

As idéias de *Oiticica* sobre o *Éden*, o levaram ao conceito de *Supra-Sensorial*, que para ele seria o significado de toda a arte, isto é, a necessidade de se despertar o significado supra-sensorial da vida, transformar os processos de arte em sensações de vida; isso acontece quando o participante é deslocado para um outro campo desconhecido, onde desperta suas regiões sensoriais internas, trazendo-lhe à consciência. Embora o participante possa ter interagido com a obra utilizando o seu corpo e as suas sensações, se não houver um comprometimento interno do ser sensível com a experiência, a participação do espectador não será efetivada.

A instalação de tele-presença *Ornitórrinco no Éden* foi experimentada durante aproximadamente cinco horas, estabelecendo a ponte entre o não - lugar da internet, o corpo imaterial com os lugares físicos de Seattle, Chicago e Lexington, com observadores de outras

idades americanas e vários países como Canadá, Alemanha, Irlanda e Finlândia, que puderam ver on-line a instalação remota em Chicago do ponto de vista do ornitorrinco, que era controlado por participantes anônimos em Lexington e Seattle em tempo real. O próprio corpo remoto do ornitorrinco foi partilhado em tempo real por participantes que não se conheciam, oriundos de diversos lugares do planeta, mas todos vendo a instalação através dos mesmos olhos do ornitorrinco.

As experiências interativas de *Kac* continuam na direção da bioarte ou arte transgênica, cuja produção híbrida surge da união da biologia, o universo das coisas vivas, com a arte, a partir da manipulação da natureza. *Eduardo Kac* entende que o grande desafio da arte atual é a possibilidade de interatividade na criação de obras híbridas e com seu trabalho tenta mostrar que a ciência é importante demais para permanecer monopólio dos cientistas. *Kac* utiliza os processos da ciência, para promover o debate de questões em canais mais amplos que vão do estético ao ético e político.

*Oitica* liberta a arte dos suportes convencionais e a coloca no corpo, o corpo sensório experimentador, que anseia libertar-se até se si mesmo. *Kac* começa pensando um outro corpo, que não fosse massacrado nem mitificado; ele cria o corpo suporte de seus poemas corporais e inspiração para a sua gramática libidinal. Do corpo sensório de *Oitica* ao corpo pornoerótico de *Kac* ao corpo remoto tecnológico do ornitorrinco, as experiências se sucedem.

Quando em 1996, *Kac* cria sua obra *Rara Avis* (um telerobô híbrido de ave tropical e tecnologia de ponta, um pássaro telerobótico na forma de uma arara em uma instalação gaiola interativa de telepresença habitada por pássaros reais ), une dois universos: o natural e o tecnológico em uma experiência híbrida, também no processo de participação interativa humana. Em 1997, *Kac* realiza a obra *A Positivo*, o intercâmbio venoso entre ele e um robô, que quando alimentado, acendia uma faísca em seu coração. A obra *Rara Avis*, um robô-arara convive com pássaros reais e a obra *A Positivo*, um robô com sangue humano podem nos trazer a reflexão sobre até que ponto nos confundimos com a tecnologia sem nos apercebermos disso? Até onde nos confundimos com nossos próprios corpos?

A arte transgênica é uma nova forma de arte baseada no uso de técnicas de engenharia genética, para transferir material de uma espécie para outra ou criar organismos peculiares vivos com genes sintéticos, isto é, uma forma de arte que trabalha com manipulações genéticas. Foi assim que *Kac* criou a sua obra: a coelha *Alba de Avignon*, na França em 2000. Trata-se de uma coelha albina modificada geneticamente através da aplicação do gene



fluorescente encontrado na medusa *Aequora Victoria*, que responde com coloração verde a qualquer emissão de luz ultravioleta. Segundo *Kac*, essa obra pretende fomentar o debate entre arte e ciência, e estabelecer um diálogo continuado entre profissionais de diferentes campos: arte, ciência, filosofia, direito, comunicação, literatura, ciências sociais e o grande público, sobre as implicações culturais e éticas da engenharia genética, extensão dos conceitos de biodiversidade e evolução à expansão de práticas e limites conceituais da arte para incorporar a invenção da vida.

Como podemos observar, a arte não se limita mais às fronteiras estéticas, vem se misturando cada vez mais com a vida e com as tecnologias de ponta. A revolução digital pode ter contribuído para a inclusão do corpo no debate teórico e na produção artística e também a influenciar teóricos a inscrever a tecnologia não mais em uma visão instrumentalista, mas em uma visão antropológica e humanista. Da bioarte à ciberarte, o corpo como a arte é um meio de expressão vital, um híbrido de sentidos e possibilidades.

*O Manifesto ciborgue* de *Donna Haraway* entende que o uso de próteses simples como óculos, dentaduras e até relógios já poderiam nos tornar ciborgues. Marcada pela interatividade, a ciberarte se inscreve na arte pelo uso de tecnologias computadorizadas, resultado das descobertas da microinformática e da telemática, para gerar ambientes de experiências interativas no ciberespaço, com o uso de computadores pessoais ou conectados em rede.

*Diana Domingues*, que faz parte do grupo de pesquisa Novas Tecnologias nas Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, participa do desenvolvimento de matérias como inteligência artificial, robótica e outros sistemas híbridos, que permitem a interatividade e o mergulho através de comportamentos que experimentam a complexidade dos ambientes virtuais e explora a capacidade adaptativa das redes neurais artificiais as quais evoluem em situações que antes não eram oportunizadas pela arte. Essa forma de arte de ponta tecnológica possibilita que corpos humanos se acoplem a corpos robóticos, que por sua vez podem oportunizar experiências em ambientes com vida artificial ou ambientes em que a atmosfera não permite a natureza dos corpos humanos. Essa nova forma de arte possibilita a criação de novas situações que podem se constituir em novas formas de vida.

Que arte é essa que à semelhança da vida é capaz de criar um organismo que evolui, se reproduz e pode desenvolver organização? Ou nos permitir ocupar espaços que não absorvem nossos corpos humanos?

O princípio vital de *Bergson* como idéia renovadora das funções da natureza, também abre as portas para o progresso infinito de combinações e inter relações de elementos sob a ordem geral da natureza, que é aplicada à vida da matéria, às leis e aos gêneros no domínio da vida. Se o corpo é vida e esta é natureza e constante movimento e transformação, a arte está no lugar dessa eterna transformação em ação híbrida, alimentada pela liberdade criadora que é inerente à própria vida e à evolução. Arte e ciência sempre caminham juntas, pois habitam a mesma morada: a casa da imaginação criadora. E esse corpo que sempre esteve em estreita relação com a vida e a arte continua sua trajetória de evolução procurando entender a si mesmo.

Através da história do homem, seu corpo registrado, representado o faz ir ao encontro de si mesmo, de suas identidades, possibilidades, limites, transcendências, objetividades e subjetividades; o faz capaz de se encontrar um pouco com a sua bagagem antropológica, ontológica do ser enquanto ser que se transforma no movimento evolutivo do mundo.

Se os artistas no final do século retrasado clamavam pela união de todas as artes, no início do século passado pela fusão da arte com a vida, para que esta se liberte do museu e conquiste as ruas e outras possibilidades de espaço, agora em nosso tempo contemporâneo podemos observar que a profecia se cumpriu: hoje a arte ocupa os laboratórios científicos, saiu do quadro e pode estar implantada dentro do artista, como a obra *Time Capsule* (1997) de *Eduardo Kac*, quando o artista implantou um microchip com um número de identificação em seu tornozelo, registrando esse número em um banco de dados da internet.

Essa polêmica experiência estética anteriormente foi recusada pelo Instituto Itaú Cultural sob a alegação de que um ato destes poderia acarretar problemas legais à instituição, pois poderia revelar os processos de vigilância e controle desenvolvidos na sociedade contemporânea. Isso pode nos remeter à idéia de *Michel Foucault*, sobre o corpo e as estruturas de bio-poder que pretendem assim como prolongar a vida humana, controlá-la, buscando dispositivos cada vez mais sofisticados para vigiar e punir o elemento corpóreo da vida da sociedade contemporânea.

Mas é através da liberdade criadora de buscar o conhecimento através do movimento das matérias do mundo, que a arte vai ao encontro das novas invenções da tecnologia que enxergam o corpo como um suporte especial. Dos discursos que se elaboram a partir da liberdade de experimentar e o rompimento com fronteiras pré-estabelecidas vem a inauguração de outras mentalidades.

Para *Roy Ascott*, teórico contemporâneo das mídias digitais e das artes telemáticas, a tecnoética é a estética definida como um novo nível de consciência possibilitado pelas tecnologias, destacando uma profunda transformação no universo das mídias, quando estas se tornarão o substrato da arte do século XXI, quando os cruzamentos entre telemática, biotecnologia e nanoengenharia serão os substratos cada vez maiores aos processos artísticos, inaugurando as mídias úmidas que resultam da mistura do mundo digital seco do computador e o mundo biológico molhado dos sistemas vivos. A realidade úmida é um novo tipo de natureza que não é digitalmente seca nem biologicamente molhada, mas uma natureza que é úmida, intermediária e híbrida do elemento artificial com o natural.

A estética intermediária de *Philippe Quéau*, que é declaradamente influenciado pela metafísica aristotélica, estabelece relações entre a arte em mídias digitais e os processos naturais, inaugurando a arte viva. *Quéau* entende que tanto as obras interativas que lidam com os sistemas da vida artificial quanto as que não lidam, devem ser analisadas sob a rubrica sistêmica, pois nos dois casos, a obra de arte passa a ser um todo orgânico, só podendo ser entendida como resultado das múltiplas interações que acontecem dentro do sistema. Essa aplicação de noção de sistema à produção artística contemporânea digital oferece uma dupla modificação na maneira tradicional de entender a obra de arte, que é: a obra de arte que não imita a natureza e a obra de arte que emula o comportamento sistêmico da natureza.

A exploração espacial parece ser a ação contínua de tudo. Do espaço do ponto ao plano das duas dimensões, ao volume das três, ao espaço sideral e ao espaço subjetivo interno do homem, este que se divide em duas dimensões: quando seu corpo habita a terceira e a sua mente habita a quarta. Para *Walter Benjamin* existem ainda muitos estágios de maior interatividade em que o trabalho está constantemente em aberto para ser explorado e configurado. E o ciberespaço, onde fica? Que lugar ou não-lugar é esse que não comporta nossos corpos, somente nossos pensamentos e emoções? Para o antropólogo *Pierre Levy*, o Ciberespaço é o lugar da construção recíproca de identidade e conhecimento, o espaço do saber gerado nas trocas dos mundos virtuais, construído através das configurações dinâmicas de coletivos, sujeitos, objetos e linguagem; é a construção do conhecimento do ser, onde o autor se auto cria por uma prática social de conhecimento coletivo, como um *continuum vivo e constantemente em metamorfose*.

Quando *Artaud* em seu poema (epígrafe, p.4) diz que o *infinito é algo que não sabemos com certeza*, que *é uma palavra que usamos para designar a abertura da nossa consciência diante da possibilidade inesgotável e desmedida*, afirma esse *continuum vivo*,

*constantemente em metamorfose*, pois a vida é movimento e campo de inesgotáveis possibilidades de ações e entendimentos, que representam a complexidade das vistas que podemos ter de um mesmo simples objeto. O infinito é o campo de inesgotáveis possibilidades sempre, seja na expansão contínua desse próprio universo cósmico sideral astronômico, seja no infinito subjetivo interno do homem.

Vida é liberdade criadora em movimento constante, pois possui a dose necessária de abertura para que continue em expansão. E assim como a vida, a arte também imita essa prática, *Kac* coloca que *é sob o signo da liberdade que a poesia deve ser compreendida no século XXI*, que cabe ao poeta agir na *tênue fronteira da intersemiotividade para situar a palavra, matéria plástica, no domínio da eletrônica*. Essa prática nos parece absorvida pela estética contemporânea, pois inaugurou o caminho que trilhamos hoje, um caminho aberto ao hibridismo como a vida como condição de continuidade. As observações da construção de mistura de linguagens desde as mais simples experiências nos permitem desmontar esse processo para observá-lo melhor e compreender não só a evolução das linguagens artísticas como a evolução do próprio homem na arte da vida em sua contínua busca por conhecimento.

As teorias de *Bergson* nos parecem um divisor de águas para as experiências estéticas que antes estavam amarradas aos conceitos e práticas do Classicismo, que não representavam o homem moderno. Elas foram a inspiração de que os futuristas precisavam para explodir o pedregulho da repetição e conceber uma nova forma de fazer arte e entender o mundo.

O preceito da interdisciplinariedade foi a tônica do movimento moderno e a bandeira que cada vez mais é hasteada com a evolução das tecnologias e as demandas do mundo contemporâneo. Hibridismo é condição da própria vida e da arte também. Se hoje a arte utiliza como atelier de criação um centro cirúrgico ou um laboratório genético é porque a própria ciência cedeu espaço à essas experiências.

A ciência clássica separava o corpo do espírito compreendendo o mundo e o homem de forma compartimentada; a ciência moderna de *Einstein* deu início a duas tendências revolucionárias do pensamento: a teoria da relatividade e a teoria quântica e também à uma forma mais aberta de tentar entender os fenômenos do universo.

A ciência contemporânea tem diluído as fronteiras entre natureza, ciências biológicas e ciências sociais, abrindo espaço para a ação híbrida com outras ciências e áreas do conhecimento. Aproximamo-nos do momento onde a descrição de universo e a nossa experiência existencial habitam a mesma intenção. Caos e instabilidade, noções desse tipo ocupam os pensadores e cientistas contemporâneos; fenômenos globais não admitem mais

uma ótica redutora de mundo e universo. A ciência não reflete mais a identidade estática de uma razão, pois participa na criação dos sentidos com as práticas advindas da experiência interior humana, um campo híbrido de interdisciplinariedade constante de linguagens.

O século XX nos parece marcado pela liberdade criadora e pela interdisciplinariedade. Nos últimos cinquenta anos a arte se libertou de seus suportes convencionais e hoje habita o ar com a holopoesia e o não lugar do ciberespaço. *Hélio Oiticica* foi o símbolo da liberdade de um momento tenso e híbrido, que precisava de um elemento aberto, aglutinador e corajoso, que plantou as sementes do porvir. O corpo intuitivo de *Oiticica* se junta com o elã criador para abrir caminho para o futuro. E então, por que destacamos esses dois artistas expoentes para o presente trabalho?

Porque existe uma certa combinação entre o espírito de liberdade criadora de *Bergson* e o espírito inventivo de diluição de fronteiras de *Oiticica* e *Kac* unindo o corpo, a arte e a vida. *Oiticica* morreu em 1980 e é quando *Kac* começa suas experimentações. Os dois possuem uma intenção de transitar mantendo o diálogo e a provocação; possuem respeitável carreira internacional, com mais reconhecimento fora do que dentro do país; são portanto, ícones, expoentes, precursores de experiências radicais e inovadoras.

Atualmente *Kac* é professor titular da *School of the Art Institute of Chicago*, suas obras são exibidas regularmente na América do Sul, América do Norte, Europa Austrália e Ásia; publicou artigos e ensaios sobre arte em dezenas de países, continua em trânsito e movimento estético vital interdisciplinar. Membro do conselho editorial da revista *Leonardo*, publicada pelo *Mitt Press*, foi editor convidado da revista *Visible Language*, publicada pela *Rhode Island School of Design*, através da qual publicou uma antologia sobre *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies* em 1996. Na revista *Leonardo*, *Kac* está publicando desde 1995, uma série de artigos que documentam a história da arte eletrônica no Brasil de 1949 até o presente. Em 2005 a *University of Michigan Press* lançou o livro *Telepresence and Bio Art – Networking Humans, Rabbits and Robots*, reunindo os textos do artista publicados de 1992 à 2002. Suas obras estão incluídas nas coleções de vários museus e coleções particulares.

No dia 17 de outubro desse ano o acervo privado de *Hélio Oiticica* mantido pela família *Oiticica*, orçado em mais 342 milhões sofre um incêndio de proporções alarmantes. Nos últimos anos, obras importantes do artista foram vendidas a instituições do exterior, como *Tropicália*, um conjunto de *Penetráveis* adquirido pela galeria *Tate*, em 2007, por 1,16 milhão e dois *Bólides* por 2 milhões. Três dias depois do incêndio que atingiu 90% da obra do

artista, técnicos do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) trabalham na recuperação das obras em um laboratório montado na casa do irmão *César Oiticica*.

Diante do episódio, muitos artistas e pessoas que entendem a importância da obra de *Hélio Oiticica* choraram a enorme perda desse patrimônio artístico da humanidade, mas para alguém muito especial como *Hélio* que queria libertar a arte transformando as sensações de arte em sensações de vida, que acreditava na arte e sua estreita relação com a vida e a interatividade, que definia o artista como um criador de objetos para o exercício experimental da liberdade da coletividade, que não queria ver a arte nem institucionalizada nem confinada, o que nos parece é que o desejo de *Hélio* de libertação da arte, mais uma vez se processa; e sua arte que perde um pouco mais de seu corpo material se reforça nas idéias plantadas por ele e seus desdobramentos infinitos, pois representam a própria abertura para o mundo de possibilidades de *Artaud*.

Quando optamos pelo caminho do doutorado em Letras buscávamos uma outra ótica para o estudo da poética contemporânea, cujo suporte é o corpo. Ao dar continuidade aos estudos iniciados no mestrado, buscávamos o olhar das Letras sobre essa linguagem híbrida de muitas linguagens: o corpo e suas relações com a arte, com a ciência e com a vida, sob o pressuposto do conceito de liberdade criadora de *Bergson*.

Quando trilhamos o caminho que vai ao encontro das descobertas sobre o objeto de estudo escolhido, entendemos que no processo desse encontro, deparamos com descobertas que irão nos conduzir não só ao objeto escolhido como às percepções sobre a vida e nós mesmos misturados a ela, como perguntas em busca de respostas. Cada corpo parece possuir seu próprio estatuto e cabe a nós descobri-lo, na ação criadora de viver.

*Oiticica* liberta a pintura do paralelismo da parede, da moldura e leva para o corpo, o corpo sensório, o limite do corpo; *Kac* implanta a arte dentro dele, mas ambos buscam transcender. *Oiticica*, artista tomado de intuição, busca transcender os limites de seu corpo sensório; *Kac* busca transcender os limites do corpo físico, mas ambos principalmente nos forçam a pensar sobre essa maravilhosa nave espacial que nos permite penetrar e agir nessa atmosfera terrestre cujo piloto é a nossa mente, essa que hoje pode habitar o Ciberespaço sob as emanções do princípio vital da liberdade criadora, condição de criação e hibridismo, ela que impulsiona o movimento da vida e da arte mantendo abertos os portais do porvir.

A invenção de *Edunia*, a flor-homem de Eduardo *Kac* é mais um exemplo de que, com liberdade criadora, a vida se processa com arte, ciência e abertura para o universo de inesgotáveis possibilidades.

## 7 BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia: Perspectivas da Estética Digital*. São Paulo: Senac, 2005.

ARISTÓTELES, *A Arte Poética*. São Paulo: Martins Claret, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L & M Editores, 1983.

BANES, Sally. *Greenwich Village*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARROS, Anna e SANTAELLA, Lucia (Org.) *Mídias e Artes: Os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATTOCK, G: *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BENTES, Ivana. *O Efeito Cinema e a Híbridação dos Meios na Cena Brasileira*. In: *Catálogo Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2003.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.) *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 1999.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Narty, 2008.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de. A poesia sólida de Wladimir Dias-Pino, *O Estado de São Paulo*, 19 mar. 1966.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Cláudio. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar – Editor, 2002.

DOCTORS, Marcio. In: Catálogo de Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil. *Fronteiras dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.

DOMINGUES, Diana. *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

DOMINGUES, Diana (Org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Unesp, 2003.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Opus, 2008

DUARTE, Paulo Sergio. In: Catálogo *Ligia Clark e Helio Oiticica*, Funarte, Rio de Janeiro, 1987.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. (Debates; 4).

FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A Intenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992 (Coleção Texto Arte; 6).



FLOR de formosura: bioartista mostra sua nova criação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jan. 2010. Segundo Caderno, p.3.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art from Futurism to the Present*. Nova York: Editora World of Art, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcentrismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, Ferreira. Movimentos Russos IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HAMBURGUER, Alex. *Todas as dimensões da palavra*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 28 abr. 1992.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1994.

MARINETTI, Felipo Tomasso. *Teoria e invenzione futurista*. Verona: Arnoldo Mondadori, 1968.

MOISES, Massaud. *A Análise Literária*. 5ª ed., São Paulo: Cultrix, 1997.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Helio. *Guia das Artes Revista*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, Novembro, 1992.

OITICICA, Helio. *Projeto Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1997.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Organizações Otilia Beatriz Fiori. São Paulo: Edisp, 1998.

PEIXOTO, Fernando Maiakovski. *Vida e Obra*. 3. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

QUÉAU, Philippe. *Théorie de l'art intrmediaire*. Paris: Champ Vallon, 1985.

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2006.

ROJAS, Angelina Acceta. *Discurso Sensível entre Arte e Ciência na produção cultural contemporânea*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004. *Dissertação de Mestrado*.

ROY, Ascott. *Arte emergente: interativa, tecnoética e úmida*, em Elyeser Szturm, Anais do I Congresso Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: Unb, 1999.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica - qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Revisão Reinaldo Roels. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Lisboa: Hiena, 1987.

VILLAÇA, Nízia & GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

## 8 ICONOGRAFIA: .

- figura 1- Epígrafe

Lygia Pape, Livro da Criação, 30x30cm, papel cartão Schöller/ guache,1960. (col. da artista, foto Luiz Carlos Velho)

DOCTORS, Marcio. In: Catálogo de Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil. *Fronteiras dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.

- figura 2- p. 31

Raimundo Colares, Gibi, 34x34cm, papel Fabiano/ papel canson,1971. (col.Franco Terranova, foto Vicente de Mello)

DOCTORS, Marcio. In: Catálogo de Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil. *Fronteiras dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.

-figura 3- p. 40

Johannes Baargeld, Venus and the Game of the Kings, collage,1920. (col. Kunsthaus Zurich)  
*Art in America*, magazine, june,1994.

-figura 4- p. 43

Nam June Paik, performing La Monte Young's Composition, 1960, at the Fluxus Internacionale Festspiele Neuester Musik.

*Art in America*, magazine, june,1994.

- figura 5- p. 44

Antonio Maluf, Cartaz da I Bienal de São Paulo, 1951. Alexandre Wollner, Cartaz da III Bienal de São Paulo,1955. (col. Arquivo Histórico Wanda Severo).

- figura 6- p. 45

Abraham Palatnik, obra cinética ( Arquivo Eduardo Kac).

KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p.79.

- figura 7- p. 47

Ferreira Gullar, *Lembra*, poema neo concreto, 1959. (foto Sérgio Zallis).

KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p.232.

-figura 8- p. 48

Wladimir Dias-Pino, *A ave*,1954-56 e *Sólida*,1956-62. (foto Vicente de Mello).

KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p.23-231.

-figura 9- p. 52

Alex Hambúrguer, *Biscoito Final*, 20.5X 18 cm, cartão/ pão ázimo,1991. (col. do artista, foto Cesar Duarte).

DOCTORS, Marcio. In: Catálogo de Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil. *Fronteiras dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.

-figura 10- p. 53

Artur Barrio, *Livro de Carne*, 20X19. 5cm, cartão madeira/ fotografia colorida, 1979. (col. do artista, foto Vicente de Mello).

DOCTORS, Marcio. In: Catálogo de Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil. *Fronteiras dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.

-figura 11- p. 53

Lygia Clark, *Livro Obra*, 20.5X20.5cm, papel couché, 1964/1983. (col. Luiz Buarque de Hollanda, foto Vicente de Mello).

DOCTORS, Marcio. In: Catálogo de Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil. *Fronteiras dos vazios*. Rio de Janeiro, 1994.

-figura 12- p. 63

Hélio Oiticica, *Bólido 9*, 1964. (foto Cláudio Oiticica).

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.97.

-figura13- p. 64

Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, óleo sobre madeira, 120X152X19.5cm (col. Luiz Buarque de Hollanda).

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify Edições, 1999.

-figura 14- p. 68

Nildo da Mangueira e Hélio Oiticica, P18 Parangolé Capa 14, "Estamos Famintos", 1967. (foto Claudio Oiticica).

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.99.

-figura 15- p. 74

Tropicália, Pentráveis PN2/PN3, 1967-UERJ, 1990. (foto Andreas Valentim).

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.100.

-figura 16- p. 74

Bólido Caixa 22, Apropriação, Mergulho do Corpo, Poema Caixa 4, 1967 (foto John Goldblatt).

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.100.

-figura 17- p. 75

Eduardo Kac, performance na praia de Ipanema, Rio de Janeiro, 1982.

KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p.265.

-figura 18- p. 77

Eduardo Kac, *Escracho*, capa do livro do artista, 33X22cm, 1983. (Arquivo Eduardo Kac).

KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p.268.

-figura 19- p. 80

Eduardo Kac, Rara avis, instalação interativa de telepresença, 1996.

ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.

-figura 20- p. 81

Eduardo Kac, A-Positivo, performance de intercâmbio venoso entre o artista e um robô, 1997.

ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.

figura 21- p. 84

Eduardo Kac, Gênese, instalação interativa, 1999.

ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.

Figura 22 – p. 90

Eduardo Kac, A flor-homem, 2010.

FLOR de formosura: bioartista mostra sua nova criação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jan. 2010. Segundo Caderno, p.3.

figura 23- p. 96

Otavio Donasci, A Vídeocriatura, 1982.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Figura 24- p.98

Orlan, Onipresença (cirurgias estéticas), 1996.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Unicamp, 2002. p.177.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)