



O OVO NEOCONCRETO

Leonardo Rodrigues¹

Resumo: O artigo reflete a respeito do peculiar interesse que um setor da arte neoconcreta pareceu manifestar a respeito da centralidade atribuída à figura do “ovo” e de seus correlatos no plano biológico e vital. Esta pequena antessala embrionária possui uma arquitetura interna complexa e uma ocupação gestatória dinâmica, que serve de arquétipo privilegiado para práticas estéticas que surgiram no interior da produção artística do neoconcretismo brasileiro, notadamente nos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Ao recorrer a hipóteses filosóficas contemporâneas a propósito dos problemas suscitados pela agência embrionária do ovo no interior do pensamento representativo, a partir das reflexões de Gilles Deleuze e de Peter Sloterdijk, pretende-se sugerir a maneira pela qual estes artistas foram responsáveis por embaralhar os polos tradicionalmente atribuídos à natureza e cultura, contribuindo para o tensionamento de um dos binômios mais fundamentais no interior do pensamento ocidental.

Palavras-chave: Ovo; Neoconcretismo; Natureza; Cultura.

THE NEO-CONCRETE EGG

Abstract: The article reflects on the peculiar interest that a sector of neoconcrete art seemed to manifest regarding the centrality attributed to the figure of the “egg” and its correlates in the biological and vital plan. This small embryonic antechamber has a complex architecture and a dynamic gestational occupation, which serves as a privileged archetype for aesthetic practices that emerged within the artistic production of Brazilian Neoconcretism, notably in the works of Lygia Clark, Lygia Pape and Hélio Oiticica. By resorting to contemporary philosophical hypothesis regarding the problems raised by the embryonic agency of the egg in representative thought, based on the reflections of Gilles Deleuze and Peter Sloterdijk, it is intended to suggest the way in which these artists were responsible for shuffling the poles traditionally attributed to nature and culture, contributing to the tension of one of the most fundamental binomials within Western thought.

Keywords: Egg; Neo-concretism; Nature; Culture.

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto. Possui bacharelado em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) - Campus de Marília. Tem especialidade nas áreas de Estética e História da Arte, com ênfase em Arte Moderna e Contemporânea. Atualmente desenvolve um projeto de pesquisa cujo título é “A vanguarda indecível: o problema da neovanguarda artística entre o moderno e o contemporâneo”. E-mail para contato: leoorodrigues20@gmail.com



Ao nos confrontarmos com a produção artística do neoconcretismo brasileiro, representada aqui pelas obras de seus principais expoentes, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, notamos que uma questão parece fascinar, a princípio, um conjunto de escolhas formais e também simbólicas feitas por esses artistas: trata-se da morfogênese do ovo. Esta pequena antessala embrionária é possuidora de uma arquitetura interna complexa e de uma ocupação gestatória dinâmica, que acaba por servir como arquétipo privilegiado para uma série de práticas estéticas postas em circulação pela atitude experimental dos artistas neoconcretos desde a década de 1950.

Ou seja, em virtude dos processos embrionários dinâmicos que ocorrem durante o desenvolvimento gestatório do ovo, cuja caracterização parece ser essencialmente instável e desafiadora, esta entidade natural apresentaria um meio privilegiado para desestabilizar binômios conceituais caros à consolidação do pensamento ocidental, tais como sujeito/objeto, interior/exterior, Eu/outro, que acabam por ser refratários ao domínio artístico. Tais processos embrionários – que conduzem até a constituição de um corpo biológico integrado – seriam responsáveis por assinalar a ocupação permanentemente “transitória” do ovo na natureza, isto é, sua condição de intermediário entre um eventual corpo-sujeito e o dito meio externo, terminando por tensionar as relações de identidade próprias ao pensamento representativo. Mas como isso se dá nas práticas artísticas do neoconcretismo brasileiro?

Tomemos, de início, o quadro *Ovo linear*, de Lygia Clark, de 1958. Nessa fase de sua produção artística, Clark estava interessada nas “[...] soluções visuais [...] aos problemas da representação do espaço no plano colocados pelas vanguardas artísticas internacionais” (FABBRINI, 1994, p. 11). Trata-se, não obstante, do primeiro momento de sua atividade artística, centrado na criação de “objetos vivos”, “[...] os quais migrarão do plano, ao relevo e, deste, ao espaço” (ROLNIK, 1999, p. 12). Uma inclinação semelhante, ainda que não idêntica, a todo movimento neoconcreto.

É importante recapitular que o antecessor direto do movimento neoconcreto carioca foi o concretismo paulista de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e outros. Como ressalta Ronaldo Brito em seu estudo seminal consagrado ao tema, o concretismo surgirá “[...] como proposta de radicalização do método construtivo no



interior das linguagens geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuicionismo” (BRITO, 1999, p. 43). Influenciado pelas correntes construtivistas europeias, sobretudo a Escola de Ulm e seu artista mais ativo, Max Bill, que ganhara o prêmio de escultura na primeira Bienal de São Paulo com sua *Unidade tripartida*, em 1951, o concretismo paulista apresentava uma arte fundada no paradigma informacional da *Gestalt*.

No âmbito da pintura, isso representou uma manipulação das formas e da cor priorizando seus aspectos combinatórios, funcionais e informacionais. Ou seja, a cor não deveria ser empregada como componente expressivo, que implicaria em um valor de autonomia desta para com o funcionalismo interno da obra de arte, mas, antes, deveria ser subordinada à estrutura interna do quadro, funcionando como elemento divisor e informativo do espaço. Como dirá Brito, “a cor concreta é apoio e inflexão ao sentido global do trabalho-mensagem que será de ordem sobretudo rítmica” (BRITO, 1999, p. 42). Já no que diz respeito à forma, há a inclinação a representá-la de modo seriado, obedecendo a uma regra de organização composicional:

As formas seriadas, repetidas de modo a configurar a organização visual abstrata, são tomadas pela evidente necessidade de trabalhar com elementos discretos, material manipulável pela formalização matemática ao nível em que pretendiam operar os concretos. Não se tratava mais de fazer uma arte *formada* (o trabalho em torno da forma como objeto de pesquisa da intuição artística), mas sim uma arte *formalizada*, construída segundo um modelo objetivo, reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação de seu criador (BRITO, 1999, p. 42-43).

Desse modo, a cor concretista é reduzida a um componente operacional e associativo. Ela não interpela o olho enquanto órgão pulsional, dinâmico, mantendo-se restrita a acioná-lo em sua função meramente “oftalmológica”, isto é, exterior. Do mesmo modo, a forma concretista almeja o fechamento e o acabamento próprio à totalização da *Gestalt* psicológica. Se há aqui algo como uma “participação” da parte do fruidor, ela será condicionada pelo automatismo da forma, que limita as possibilidades de relação que o observador estabelece com a obra de arte. Ou seja, o corpo em contato com as obras concretas, ainda que acionado, será majoritariamente passivo, um corpo especializado em manipular formas destituídas de profundidade.



O neoconcretismo, por sua vez, surge do interior do movimento concreto e propõe uma ruptura com o que considerava ser uma postura excessivamente rígida, dogmática e impessoal por parte do movimento paulista, postura essa que era incapaz de apreender a dimensão dinâmica e imponderável própria à vida. Os artistas neoconcretos desconfiavam do funcionalismo concretista, de sua aspiração à pureza formal e clareza enunciativa. Ou seja, a cor traria consigo um componente alusivo, indireto, sibilino, bem como a forma, que nunca se encerraria de modo tautológico e definitivo. Desse modo, contra o corpo passivo do fruidor concretista, os artistas neoconcretos propunham um corpo ativo, interessado, decorrente de uma arte que demanda o envolvimento e a participação direta do observador. Ainda segundo Brito:

O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e “completo” com o sujeito. Contra o que supunham ser a esterilização da arte concreta – limitada às rígidas explorações das formas seriais e do tempo mecânico, limitada em última instância à experiência retiniana –, estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante (BRITO, 1999, p. 70).

Suely Rolnik destaca que, na primeira fase de sua obra, Lygia Clark revitalizou a lírica construtiva e geométrica com a descoberta da “linha orgânica” e da “quebra” da moldura. A linha orgânica seria responsável por extrair tridimensionalidade do plano bidimensional, de modo que os planos “[...] são justapostos por linhas, frestas que dinamizam a superfície, como se a irrigassem da seiva vital, que transborda o quadro e contamina o espaço” (ROLNIK, 1999, p. 12). Com isso, a moldura, que antes era vista como uma “zona neutra”, cuja função consistia em delimitar o perímetro do quadro separando-o do mundo, sofre uma torção, uma *dobra*, que suscita a imaginação do observador para seu complemento virtual. Um complemento que não atuaria como a representação de transcendência do plano, mas como apresentação da imanência da obra para com a vida.

A pintura *Ovo linear* de Clark, contudo, ocupa uma posição intermediária no interior da própria produção da artista. Diferentemente das demais pinturas que pertenciam à série de *Superfícies moduladas*, onde a linha orgânica contornava figuras



com aspecto retilíneo ou, no limite, curvilíneo, a pintura *Ovo linear* era a primeira figura circular e oval dessa fase, de onde a superfície frontal do quadro é toda consumada de preto, deixando vestígios do branco próprio ao segundo plano apenas nas extremidades da pintura, de modo a configurar um contorno assimétrico, reiterado pelo acréscimo de um desnível na extremidade lateral da figura em virtude da subtração de um arco em seu contorno.

Comentando a obra, Hélio Oiticica dirá que “O ‘ovo’ já *vagava* dos lados criando ‘túneis’ de ponta a ponta” (OITICICA, 1986, p. 35). O desnível atua no interior da pintura como uma “dobra orgânica” (DELEUZE, 1991), isto é, uma torção que retém a virtualidade dos processos intensivos do ovo biológico, sua “diferenciação individuante”, que excede a sua circularidade imanente – isto é, o contorno de um corpo definido – e aponta para o observador a exortação de um “Corpo-ovo, no qual germinam estados intensivos desconhecidos provocados pelas novas composições que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo” (ROLNIK, 2015, p. 104). Um desnível, enfim, onde “[...] avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura” (ROLNIK, 2015, p. 104).

Tal condição de impossibilidade de expressão do corpo em sua figura atual, em virtude de sua germinação intensiva que remete a processos relativos a um domínio virtual, tem implicações não apenas no interior da pintura, mas na própria interpelação que esta faz ao corpo do observador, atizando-o continuamente, impossibilitando a realização da *Gestalt* psicológica que é próprio ao automatismo da visão humana e, desse modo, perturbando a condição de passividade do corpo em fruição. Nas palavras de Ricardo Fabbrini, em seu estudo consagrado à artista:

A superfície do *Ovo* [...] não é quadrática mas circular: sua linha marginal não contorna faces laterais, mas traça uma circunferência na extremidade do suporte. Uma ausência, todavia, – a subtração de um arco – interrompe esta trajetória; e a extensão deste furto impede que o olho do observador restaure a unidade visual da circunferência ligando seus extremos. Há assim uma falta irreparável, que, negando o princípio da clausura da forma da *Teoria da Gestalt*, deixa instável sua área interna: o *Ovo* não se recolhe à origem, mas desfia como um novelo; o movimento de projeção do plano é rotatório, como o desenrolamento de um caracol que naturalmente explora seus arredores (FABBRINI, 1994, p. 48).



A alusão a Deleuze como recurso interpretativo para a nova condição suscitada pela obra de Clark não é gratuita. No plano da filosofia contemporânea, Deleuze será um pensador que irá refletir de modo contínuo a respeito do que poderíamos nomear como o “estatuto filosófico do ovo”, isto é, as implicações e problemas que o ovo suscita, enquanto figura do pensamento, em virtude de processos biológicos e gestatórios dinâmicos.

Conforme argumenta Deleuze, no capítulo destinado à “síntese assimétrica do sensível”, presente no livro *Diferença e repetição*, a atividade de individuação dos seres é essencialmente intensiva, isto é, prescinde das posições fixas de um sujeito constituído. Embora a reprodução sexuada encontre-se, segundo o autor, sujeita aos critérios de cada espécie e às especificidades de suas partes orgânicas (que se caracterizam como propriedades molares e extensivas), os *modos* de reprodução implicam fenômenos de “desdiferenciação” (*dédifférenciation*): “O ovo só reconstitui as partes à condição de se desenvolver em um campo que delas não depende. Ele só se desenvolve nos limites da espécie à condição de também apresentar fenômenos de desdiferenciação específica” (DELEUZE, 1988, p. 320-321).

Seguindo os pressupostos teóricos do fundador da embriologia comparada, o biólogo Karl Ernst von Baer, Deleuze dirá que o embrião não seria responsável por reproduzir formas adultas ancestrais pertencentes a outras espécies, mas seria responsável por provar e sofrer estados, por empreender movimentos que não são viáveis especificamente, isto é, que “[...] ultrapassam os limites da espécie, do gênero, da ordem ou da classe, e que só podem ser vividos por ele, nas condições de vida embrionária” (DELEUZE, 1988, p. 321). A conclusão do filósofo é de que a epigênese, isto é, o procedimento no qual o embrião se desenvolve a partir de um zigoto amorfo, vai do mais geral ao mais específico, ou seja, de tipos morfológicos mais gerais às determinações mais específicas de cada organismo. No entanto, como adverte Deleuze, o alto grau de generalidade não se confunde com um conceito taxonômico abstrato, uma vez que ele é efetivamente *vivido* pelo embrião:

Por um lado, ela [a generalidade] remete às relações diferenciais que constituem a virtualidade pré-existente à atualização das espécies; por outro lado, ela remete aos primeiros movimentos dessa atualização e, sobretudo, à condição dessa atualização, isto é,



à individuação tal como ela encontra seu campo de constituição no ovo. *Assim, as mais altas generalidades da vida ultrapassam as espécies e os gêneros, mas os ultrapassam em direção ao indivíduo e às singularidades pré-individuais, não em direção a um impessoal abstrato* (DELEUZE, 1988, p. 321, grifos meus).

A diferença “individuante” pensada por Deleuze, que relacionamos ao desnível suscitado pela subtração do arco na pintura de Clark, age como entidade não-representativa, não-idêntica e de pura intensidade, e deve ser considerada, em primeiro lugar, no seu próprio campo de individuação, ou seja, *implicada* no ovo. Deleuze reconhece a pertinência de trabalhos da embriologia que mapeiam planos ou eixos de simetria nos processos internos de formação embriológica do ovo, mas argumenta que o elemento eminentemente *positivo* desse processo se encontra menos nos momentos de simetria que naqueles que não são simétricos. Nas palavras do filósofo:

Ao longo dos eixos, e de um polo a outro, uma intensidade reparte sua diferença, formando uma onda de variação que se estende através do protoplasma. A região de atividade máxima entra em jogo primeiramente, e exerce uma influência dominante sobre o desenvolvimento das partes que correspondem a uma taxa inferior: o indivíduo no ovo é uma verdadeira queda, indo do mais alto ao mais baixo, afirmando as diferenças de intensidade nas quais ele está compreendido, nas quais ele cai. (DELEUZE, 1988, p. 322).

A conclusão de Deleuze é a de que o ovo nos ofereceria o modelo da “ordem das razões”, no interior de uma fórmula que compreende, em primeiro lugar, um processo de diferenciação², seguido de individuação, dramatização e, por fim, diferenciação. Novamente, segundo Deleuze:

Consideramos que a diferença de intensidade, tal como ela é implicada no ovo, exprime de início relações diferenciais como uma matéria virtual a atualizar. Este campo intensivo de individuação determina que as relações que ele exprime se encarnem nos dinamismos espaço-temporais (dramatização), nas espécies que correspondem a essas relações (diferenciação específica), em partes orgânicas que correspondem aos pontos relevantes dessas relações (diferenciação orgânica) (DELEUZE, 1988, p. 323).

² Sobre a diferença entre “diferenciação” e “diferenciação”, cf. DELEUZE, 1988, pp. 353-355. Cabe ressaltar, de maneira sucinta, que segundo o autor, a diferenciação é um procedimento positivo, interno, intensivo e anterior à constituição de uma forma delimitada, enquanto que a diferenciação é um procedimento opositivo, externo, extensivo e feito entre formas já constituídas.



Contudo, isso não significa que a virtualidade dos processos “diferenciantes” do ovo corresponda à uma pré-história do real, de onde se deriva o que está atualmente dado. Isto explicaria o apelo feito por Rolnik para relacionar a virulência do quadro de Clark à uma modalidade de expressão que ainda não encontrou correspondentes no plano atual. Isto é, uma pintura “impossível”, porquanto não se conformaria na gramática atual que estabeleceu um campo de possíveis para o qual a germinação própria à pintura de Clark não se realiza.

O virtual não é antagônico ao real, mas ao atual, do qual se depreende dois regimes de realidade que coexistem de modo assimétrico. Como argumenta François Zourabichvili, há uma tentação em ler este trecho de Deleuze como uma formulação na qual o virtual só tem direito de existência enquanto submetido ao processo de atualização, dentro de uma interpretação que traz à memória o par aristotélico ato/potência. Contudo, como o autor explica:

Se não há experiência do virtual como tal, visto que ele não é dado e não tem existência psicológica, em contrapartida uma filosofia crítica que se recuse a “decalcar” a forma do transcendental sobre aquela do empírico e, com isso, a atribuir ao dado a forma de um *já-dado* [*dejà-donné*] como estrutura universal da experiência possível, fará justiça ao dado ao constituir o real de uma parte atual e de uma parte virtual. É nesse sentido que não existe real [...] senão em vias de atualização; e que se o virtual para si mesmo não é dado, em contrapartida o dado puro, sobre o plano de imanência da experiência real, está conectado sobre ele, implicando-o intimamente. E eis por que o processo de atualização é logicamente inseparável do movimento inverso de *crystalização* que restitui ao dado sua parte irredutível de virtualidade (ZOURABICHVILI, 2004, p. 90).

Mas de onde vem e o que justifica esse interesse acentuado na figura do ovo e em seu suposto dinamismo interno? Qual seria, a princípio, o sentido visado por tal apropriação? Com efeito, pode-se destacar que esse interesse nas potencialidades formais e também simbólicas abertas pela figura do ovo não é recente, nem no que diz respeito ao domínio da arte, em particular, nem no que diz respeito ao domínio da cultura, no geral. Há séculos, por assim dizer, o ovo fascina diferentes culturas e ocupa



um papel importante no interior de diversos sistemas de pensamento e de representação.

Segundo o filósofo alemão Peter Sloterdijk, o ovo está presente tanto em representações da criação do mundo em pinturas do período neolítico, passando por mitos de origem de culturas antigas e culturas não-ocidentais, para enfim aparecer até mesmo, elevado à condição de ilustração, no interior da moderna concepção de biologia, tal como consta nos tratados de William Harvey no século XVII. Como nos lembra Sloterdijk, o ovo, “[...] por sua simetria mágica e sua forma quintessencial, tem servido de símbolo primordial da passagem do caos ao cosmos” (SLOTERDIJK, 2016, p. 293). E tal condição se fará presente não apenas na representação icônica da figura oval, mas também no que se refere ao momento da ruptura orgânica da casca, ou então na comunhão de seres presente nos ninhos.

Nessa esteira, na tentativa de situar o ovo enquanto um “objeto”, Sloterdijk proporá uma interessante leitura que não encontra inspiração direta na filosofia. No primeiro volume de sua trilogia denominada *Esferas*, Sloterdijk toma o conceito de “nobjeto” do antropólogo dos meios Thomas Macho para se referir a entidades que são dadas de maneira “esfericamente envolvente”, que, ao modo de “presença não confrontativa”, “[...] planam como seres originários de proximidade, no sentido literal do termo, diante de um si que não lhes faz face, precisamente o pré-sujeito fetal” (SLOTERDIJK, 2016, p. 270). No contexto deste raciocínio, Sloterdijk identifica – na esteira de Macho – três estágios anteriores às fases de desenvolvimento infantil da psicanálise freudiana (isto é, às fases oral, anal, genital etc.), que fazem parte de uma condição de pré-natalidade e pré-oralidade do feto em formação. Assim, ao descrever uma fase de coabitação fetal onde a criança em formação sente a presença dos líquidos biológicos maternos, como o sangue placentário, o líquido amniótico e a bolsa de águas, Sloterdijk apresenta o antecessor biológico daquilo que será a “realidade” do organismo em formação, um reino intermediário fluído, envolto de uma camada espacial esférica. Nesse estágio da vida biológica, não há, a rigor, nenhum “sujeito” constituído como unidade sintética – como, por exemplo, o clássico sujeito transcendental kantiano –, nem mesmo um “objeto” ao qual lhe faria oposição, uma vez que



[...] se houvesse já ‘objetos’ primitivos nesse campo, eles não poderiam ser, pelo modo como são dados, nada mais que sombras de objeto ou aparências de coisas – conteúdos de um primeiro “Lá”, do qual se concebe um primeiro “Aqui”, ambos agrupados em um espaço envolvente de contornos vagos, com uma crescente tendência de estreitamento (SLOTERDIJK, 2016, p. 269).

Sloterdijk apresenta, desse modo, uma narrativa de “coevolução” entre vida e forma, e constrói uma genealogia que tem como base assimilações feitas pelo pensamento no decorrer das épocas. Assim, segundo o autor, o *insight* científico, feito por William Harvey na aurora da biologia moderna, de imaginar que todos os seres vivos – inclusive aqueles previamente considerados através da geração espontânea pelo pensamento aristotélico – emergem de estruturas ovais (uma premissa confirmada posteriormente com a invenção do microscópio) tornou-se um princípio-guia para se pensar a questão da origem da vida e de seu modo de relacionalidade. E dessa maneira, o próprio Sloterdijk constrói um sistema de pensamento através da imagem de uma vida singular que estoura uma discreta bolha, ou que entra em comunhão com o exterior através de uma membrana porosa, elencando detalhes da pintura *O jardim das delícias terrenas*, de Hieronymus Bosch, como ilustração de tal condição.

Se Sloterdijk recorre a Bosch, isto é, um extraordinário pintor do século XV e XVI, poderíamos dizer que há na arte moderna e de vanguarda da primeira metade do século XX um artista que trabalhou insistentemente com a iconografia do ovo em suas pinturas: trata-se de Salvador Dalí. Exponente máximo da pintura surrealista e de um certo exercício de “figurabilidade”, no sentido freudiano próprio à atividade onírica (*Darstellbarkeit*), Dalí é conhecido por construções visuais intensas, aliando elementos da realidade empírica de modo disparatado, a produzir um efeito de estranhamento e de irrealidade que encontra parentesco com a experiência visual e imaginária dos sonhos. Em uma pintura como *Enfant géopolitique observant la naissance de l’homme nouveau*, de 1943, vemos a figura do ovo elevada a motivo central. Nela, um homem esforça-se para se libertar de um ovo plástico do qual escorrem os continentes do Globo, sinalizando um índice de perecimento por parte desses mesmos continentes, num mundo em vias de ruína. Angustiado com a cena e procurando proteção materna, uma criança – a criança geopolítica do título? – olha com receio o modo pelo qual o



homem busca sua libertação deste invólucro oval, que simboliza o signo de uma ordem nova, isto é, um novo nascimento para o gênero humano.

Embora seja possível deduzir uma ampla reserva de sentido em cada pintura de Dalí, o estatuto da figura do ovo em sua obra está relacionado a modos de simbolização que cumprem propósitos distintos daqueles que veremos no neoconcretismo brasileiro. O ovo, para Dalí, assume uma função sacra, enquanto símbolo da ressurreição do Cristo e emblema da pureza e da perfeição. Ou seja, a figura do ovo acaba por evocar, em Dalí, uma simbologia da vida anterior, intra-uterina e re-nascente, que acabará por afirmar, no curso do tempo, relações de identidade aliadas ao fortalecimento da figura do Eu.

O mesmo não se dá, por sua vez, na performance-intervenção *Ovo*, de Lygia Pape, pensada para a exposição *Apocalipopótese*, no MAM em 1968, onde o tema do ovo é reelaborado em outra chave. A rigor, conforme pontua Denise Mattar (2003), é possível depreender duas fases dominantes da arte de Pape, que fazem eco com a arte de Clark. A primeira fase, comum aos artistas neoconcretos, diz respeito à supracitada revisão do formalismo concretista, com a disposição de formas e cores mais envolventes, pulsantes, libidinais e virtuais. Uma abertura à estrutura do sentido, que foi aproximada à dinâmica do acontecimento. É essa inclinação que caracterizou obras como *Composição* (1955), *Tecelares* (1957) e *Balé neoconcreto I* (1958). Não obstante, durante sua segunda fase, há uma disseminação das consequências oriundas da investigação neoconcretista na vida, com a integração total do observador como complemento da dinâmica geral do fenômeno estético. Esse segundo momento também marca uma aproximação da artista com as experimentações urbanas de Hélio Oiticica.

Pape propôs apropriações e intervenções imediatas do corpo e da cidade, na tentativa de criar elos anônimos e restituir a experiência urbana. Diferentemente de Clark, que explorou as implicações do envolvimento do observador com a obra no âmbito íntimo do corpo individual e pré-coletivo (que a conduziu, por fim, à sua arte terapêutica da década de 1980), Pape – e também Oiticica – adotou o caminho do corpo coletivo. Assim, suas intervenções atuam sob a exploração de ações coletivas onde pessoas pudessem experimentar manifestações performáticas e estruturas penetráveis sem que o artista estivesse presente para cancelar o andamento da obra.



Em sua obra *Ovo*, cubos de aproximadamente 80 centímetros de lado com arestas de madeira são envoltos por uma película de papel ou plástico colorido finíssima, que deve ser rompida pela pessoa, simulando a dinâmica do rompimento da casca e do nascimento. Comentando essa obra, Oiticica diz se tratar de uma “transformação universal entre o dentro e o fora” (OITICICA, 2004), um acontecimento que contribui para embaralhar ambos os domínios. Esse comentário está em consonância com a reflexão levantada por Sloterdijk acerca do “privilégio ontológico” do ovo como símbolo da passagem do caos ao cosmos.

O ovo seria responsável por mobilizar dois momentos distintos: a sua produção por uma “potência materna” e a autolibertação do ser vivo de sua casca ou invólucro. Desse modo, valendo-se aqui do raciocínio de Sloterdijk, pode-se dizer que o ovo é um símbolo que, por si mesmo, ensina a pensar simultaneamente “[...] a forma protetora e seu rompimento. A origem não seria o que é se aquilo que brota dela não se libertasse; mas perderia seu poder de originar se não pudesse ligar de volta a si o que dela se originou” (SLOTERDIJK, 2016, p. 294). Para Sloterdijk, o ovo levaria o pensamento biológico a colocar a endogênese acima de todas as relações exteriores dos seres: “Consequentemente, o estar-fora só pode significar o prolongamento, em outro meio, do estar-dentro” (SLOTERDIJK, 2016, p. 296). Nesse sentido, os envoltórios ovulares (membranas, cascas ou invólucros gelatinosos) representariam a fronteira que demarca o interior e o exterior, mas que, simultaneamente, permitem comunicações seletivas entre o embrião e o ambiente. Nas palavras de Sloterdijk:

Como instâncias materializadas da distinção entre exterior e interior, cascas e membranas funcionam como intermediários na circulação fronteira. Conforme a necessidade específica do mundo interior, elas deixam passar apenas uma quantidade extremamente reduzida de informações e substâncias externas – em primeiro lugar, gases, calor e fluidos (SLOTERDIJK, 2016, p. 296-297).

Desse modo, o rompimento da “casca” na obra de Pape não significará apenas a simulação da dinâmica do nascimento, como se almejasse a restituição de relações de identidade anteriores. Afinal, como dirá Deleuze, o ovo apresenta justamente esse “[...] estado do corpo ‘antes’ da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, com



relação as quais as formas são contingentes ou acessórias” (DELEUZE, 1984, p. 33). Desse modo, tal dinâmica de “renascimento” do sujeito que participa e dá sentido à proposição de Pape deve acompanhar a virtualização da condição de intermediário própria ao ovo em sua ocupação na natureza. O corpo que renasce não é, assim, um corpo passivo e organizado, mas um corpo intensivo, de movimentos alotrópicos, tal como o “corpo sem órgãos” pensado por Deleuze e Guattari a partir de Artaud:

O ovo é o meio de pura intensidade, spatium e não extensão, a intensidade Zero como princípio de produção. Há uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, embriologia e mitologia, o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo sempre designa essa realidade intensiva, na qual não é indiferenciada, mas onde as coisas e os órgãos se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO [corpo sem órgãos]” (DELEUZE e GUATTARI, 1987, p. 164).

Na esteira do *Ovo*, de Pape, e pensado um ano depois, em 1969, Hélio Oiticica trabalhou com os *Ninhos*, estruturas retangulares repartidas por telas de nylon. Como explica Flávia Cera, “os ninhos eram a multiplicação onde a multiplicidade dos corpos experimentava o lugar-prazer que deveria se estender para a vida, para uma comunidade maior” (CERA, 2012, p. 64). Os primeiros ninhos foram propostos como parte do *Éden*, uma manifestação ambiental composta de seis penetráveis que continham água, areia, folhas, pedras, cobertores, música e um palco performativo no centro, pensado para a exposição na Whitechapel Gallery, em Londres. A dinâmica dos ninhos se repetiu um ano depois, em 1970, na exposição *Information*, no MoMA, em Nova York, onde agora faziam parte da *Rhodislandia*, outro projeto ambiental composto por uma sala coberta de pedras brita e galhos no chão, dividida pelas telas que reproduziam cubículos penetráveis. Durante sua estadia nos EUA, que durou 10 anos, Oiticica transformou seu próprio apartamento em um ninho, o *Babylonest*, desmobilizando definitivamente a divisão entre arte e vida. Nas palavras do artista: “[...] quero criar um lugar tão complicado e complexo que seja um mundo” (OITICICA, 1998, p. 220).

Com efeito, tal traço presente na obra de Oiticica é corolário deste grande “mundo da invenção” pensado pelo artista, que, segundo Celso Favaretto, é responsável por introduzir um “dispositivo delirante” na história da arte onde tudo é



recriado, e onde se confundem duas séries: a do discurso e a da produção artística (FAVARETTO, 1992). É interessante notar, por sinal, como a visão de Oiticica dos ninhos sendo entidades tão complexas como mundos se aproxima da máxima deleuziana segundo a qual “O mundo é um ovo” (DELEUZE, 1988, p. 323). Como atesta Alexandre Nodari, a arte de Oiticica,

[...] ao se focar no prazer interessado do corpo, nos efeitos e no fazer – que Kant atribuía à natureza em oposição ao prazer desinteressado do julgamento, às obras e ao agir que caracterizariam a arte –, [...] estava pensando um domínio que não se restringe à “cultura” em sentido estrito, mas “a uma coisa mais global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social)”, o domínio da experiência (NODARI, 2019, p. 74-75).

Isso justifica a ênfase de Oiticica no experimental enquanto tal, uma experimentação híbrida dos modos de vida e seus agenciamentos, isto é, “[...] uma forma de vida na qual seria impossível dissociar nossas técnicas de seus efeitos, o julgamento do corpo, a arte da natureza” (NODARI, 2019, p. 75).

No entanto, com o intuito de concluir a breve reflexão aqui levantada, será pertinente avançar para uma pergunta fundamental, que esteve como pano de fundo de todo o debate aqui proposto: o que de fato está em jogo nessas aproximações, protagonizadas pelo neoconcretismo brasileiro e também por setores do pensamento filosófico contemporâneo, com metáforas biológicas e de caráter vitalista, analisadas sob o prisma da complexa agência biomórfica do ovo?

Será interessante salientar, de saída, o modo pelo qual, no rol das neovanguardas artísticas internacionais, o neoconcretismo brasileiro será o único movimento a dar uma centralidade ao domínio do biológico e do vital – entendidos aqui como substratos do experimental – na elaboração de obras de arte e como parte constituinte de seu movimento. Não apenas no que diz respeito ao *Ovo de Pape*, mas também em obras e intervenções como os *Ninhos*, *Bichos*, *Bólides* e *Formigas*, na “linha orgânica” de Clark e toda preocupação posterior dos artistas com a criação de ambientes (como na *Tropicália* ou nas *Cosmococas* de Oiticica) ou de proposições (como *Ovo-Mortalha*, *Nostalgia do corpo* e outras propostas por Clark e Pape). Isto é, ao mesmo tempo em que esta associação proporcionava uma contínua revolução nos



códigos artísticos, condição que colocou o neoconcretismo brasileiro em franco diálogo com as inovações formais dessas mesmas neovanguardas, também efetivava de maneira peculiar o mote vanguardista de associação entre arte e vida, ao instaurar um embaralhamento entre os polos tradicionalmente atribuídos à natureza e à cultura.

Mas, talvez, essa inclinação da atividade artística neoconcretista acabe por revelar imperativos maiores que estavam em jogo para esses artistas, mesmo que de modo incipiente: trata-se da crescente percepção da crise de um dos binômios conceituais mais fundamentais para a consolidação do pensamento ocidental, a saber, o binômio natureza/cultura. Essa díade conceitual serviu como base para a construção de uma série de pontos de descontinuidade entre o domínio da cultura e o domínio da natureza, relegando à natureza um estado de torpor, de inércia do Ser e de passividade na agência, e à cultura, enquanto expressão da formação humana, um campo de dinamismo, de intencionalidade da agência e de intervenção transformadora. Mas mais do que isso, essa descontinuidade foi tributária de um mecanismo de dominação colonial de um polo sobre outro, tendo servido de justificativa, no campo das ideias, para a subordinação do dito mundo natural à vociferante atividade humana.

No livro *Par-delà nature et culture*, de 2005, o antropólogo francês Philippe Descola ensaia uma reconstituição da história dessa oposição no Ocidente. Segundo o autor, há já no pensamento grego um princípio de autonomização da ideia de natureza através do conceito de *Physis*. Sendo originalmente empregado para fazer referência às propriedades de uma planta, é somente com Aristóteles que o termo passará a ser estendido ao conjunto dos seres vivos no interior de uma abordagem analítica de caráter taxonômico, de modo que “[...] todo ser é definido por sua natureza, concebida ao mesmo tempo como princípio, como causa e como substância” (DESCOLA, 2015, p. 124). No entanto, em Aristóteles os humanos ainda fazem parte da natureza. Seu destino não é dissociado de um cosmos eterno, e é em razão disso que os humanos podem alcançar o conhecimento das leis que o regem.

Com o pensamento medieval, porém, os humanos passarão a ser considerados exteriores e, em certo sentido, superiores à natureza. Segundo Descola, “[É] ao cristianismo que nós devemos essa segunda reviravolta, com sua dupla ideia



de uma transcendência do homem e de um universo retirado do nada pela vontade divina” (DESCOLA, 2015, p. 129). Disso se segue, segundo o antropólogo, a autonomização efetiva e o conseqüente rebaixamento da ideia de natureza, que durante as revoluções científicas iniciadas no século XVI, terá mudado de estatuto por meio de uma série de processos simultâneos: a expansão dos limites do mundo com as Grandes Navegações, a evolução das técnicas pictóricas e da sensibilidade estética com a criação da perspectiva linear, o progresso das artes mecânicas, associadas à geometria, à óptica e à taxonomia, e a passagem de um conhecimento fundado na interpretação das similitudes para uma ciência universal de ordem e medida. Por fim, há a autonomização da ideia de cultura, acompanhada pela autonomização do próprio dualismo entre natureza e cultura, no qual, segundo Descola, a antropologia terá um papel central. O autor se refere à importância de antropólogos evolucionistas como Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn para sucessivas definições da noção de “cultura” nesta empreitada, na qual nasce uma perspectiva onde a cultura não se distingue da ideia de “civilização”, entendida enquanto aptidão à criação coletiva e submissa a um movimento progressivo de aperfeiçoamento, onde ela “[...] admite como possível e necessária a comparação de sociedades ordenadas em função do grau de realização de suas instituições culturais, expressões mais ou menos elaboradas de uma tendência universal da humanidade a dominar as restrições naturais e as determinações instintivas” (DESCOLA, 2015, p. 139).

Através da genealogia traçada por Descola torna-se possível evidenciar, entre outras coisas, como devemos à autonomização do dualismo entre natureza e cultura, própria ao pensamento ocidental, uma crença de que a “[...] humanidade se civiliza pouco a pouco controlando sempre mais a natureza e disciplinando mais e mais seus instintos, alguns dos benefícios, notadamente políticos, em que a aspiração ao progresso pôde engendrar” (DESCOLA, 2015, p. 153). Esta condição reenvia uma importância suplementar às perspectivas aqui exploradas no campo da arte pelo neoconcretismo brasileiro.

Desse modo, ao povoar a arte, tradicionalmente entendida como um domínio autônomo da cultura, com agentes que fazem alusão à natureza ou que pertencem eles próprios à natureza, através de procedimentos partilhados em um espaço comum e compreendido de modo vital e experimental, os trabalhos de Clark, Pape e Oiticica



aqui analisados acabam por forçar uma desestabilização das fronteiras que demarcaram ambos os domínios, explicitando assim como esses mesmos domínios são legatários de uma construção arbitrária e estruturalmente imposta no curso dos séculos. Dessa forma, tais trabalhos antecipam a dimensão de crise do dualismo ocidental e dialogam diretamente com o debate contemporâneo, contribuindo, a seu modo, para a proliferação, no interior do campo da arte, daquilo que Bruno Latour (1991) chamou de “híbridos”, isto é, objetos e acontecimentos que são, simultaneamente, muito naturais para pertencerem à cultura e muito culturais para pertencerem à natureza.

É importante ressaltar, por fim, que o recurso à filosofia feito aqui, longe de servir como aparato “explicativo” das obras de arte mencionadas, terá, antes, a função de denotar uma ocupação comum a ambos os domínios, assinalando o modo pelo qual tais filosofias não podem se restringir à dimensão estritamente conceitual e nem tais obras de arte à dimensão estritamente formal ou simbólica: ambas são simultaneamente formais e conceituais, e se valem dessa indecidibilidade para extrair novos sentidos.

Referências

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

CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital (Versão preliminar). Projeto Hélio Oiticica (org.), Rio de Janeiro, 2004.

CERA, Flávia. **Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica**. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. 7ª ed. Paris: PUF, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris: Éditions de la Différence, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. Trad. Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987.



- DESCOLA, Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2015.
- FABBRINI, Ricardo. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.
- LATOURE, Bruno. **Nous n'avons jamais été modernes**. Paris: Editions La Découverte, 1991.
- MATTAR, Denise. **Lygia Pape. Intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NODARI, Alexandre. "Limitar o limite: modos de subsistência". In: **Ilha**. Rio de Janeiro: v. 21, n. 1, p. 68-72, junho de 2019.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio; CLARK, Lygia. **Cartas – 1964-1974**. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- ROLNIK, Suely. "Molda-se uma contemporânea". In: **The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica e Mira Schendel**. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.
- ROLNIK, Suely. "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica". In: **Concinnitas**. Rio de Janeiro, vol. 01, n. 26, julho de 2015, p. 104-112.
- SLOTTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

Recebido em 27/01/2023, aceito em 18/04/2023