

63

ARS

ano 15

n. 30

**Roberto Conduru\****Metaesquema*, metaforma, metaobra.*Metaesquema*, metaform, metawork.**palavras-chave:**

Hélio Oiticica; *Metaesquema*;  
concretismo; neoconcretismo;  
Pinacoteca do Estado de São  
Paulo

O texto analisa o *Metaesquema* de Hélio Oiticica, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Partindo de indicações do artista sobre a série e lidando com as noções de esquema e forma, observa-se como a obra é um experimento que, ao mesmo tempo, segue e critica princípios do concretismo, apresentando características que seriam desdobradas no neoconcretismo. Em seguida, explorando a condição metafórica da obra de arte, o trabalho é relacionado à cidade, ao corpo e à dança, conectando-o, como metonímia, a outras séries do artista. Ao final, em diálogo com a bibliografia recente sobre os *Metaesquemas*, o texto destaca a ambiguidade própria ao trabalho em foco, tanto o *Metaesquema* quanto a obra de Oiticica.

**keywords:**

Hélio Oiticica; *Metaesquema*;  
concretism; neoconcretism;  
Pinacoteca do Estado de São  
Paulo

The text analyzes Hélio Oiticica's work called *Metaesquema*, that belongs to the Pinacoteca do Estado de São Paulo's collection, Brazil. Using Oiticica's texts about his own series and working with the notions of schema and form, we could notice how the artist's artwork is an experiment that follows and at the same time criticizes principles of Concretism, presenting some elements that would emerge later in the Neoconcretist movement. Then, exploring the metaphorical condition of the artwork, which refers to the city, the body and the dance, thus connecting it, as a metonymy, to another Oiticica's series. Finally, in dialogue with the recent bibliography on the *Metaesquemas*, the text highlights the ambiguity of the work in focus, both the specific *Metaesquema* and the work of Oiticica.

\* Universidade Estadual do Rio de Janeiro [UERJ].

*Metaesquema*, metaforma,  
metaobra.

Em texto de 1972 sobre os *Metaesquemas*, Hélio Oiticica afirma: “Não há por que levar a sério minha produção pré-59”<sup>1</sup>. Sugere, assim, que se veja de modo distinto as obras anteriores à sua participação na experiência neoconcreta e os desdobramentos seguintes de seu trabalho. Em sua maioria, os críticos de sua obra acataram parcialmente essa recomendação. Embora não deixem de considerar os trabalhos do período em que participou do Grupo Frente e os *Metaesquemas*, geralmente os veem como etapas preliminares para as obras posteriores, que seriam mais relevantes e mereceriam maior atenção analítica<sup>2</sup>.

Contudo, não são apenas os trabalhos em si que permanentemente nos propõem desafios, é o próprio Hélio, no mesmo texto, que, contradizendo-se, nos incentiva a enfrentar os *Metaesquemas* quando propõe que estas obras “não devem ser tomadas como ‘fase’ ou produto-época de artista austero”. Assim, ele abre uma brecha para vê-las em uma trajetória livre de segmentações e de determinações momentâneas. Podemos, portanto, relativizar a sua sugestão para que tomemos com reservas sua obra anterior ao Neoconcretismo e, atendendo ao convite de Taisa Helena Palhares para participar do projeto “A história da arte brasileira no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo”<sup>3</sup>, tentar analisar uma de suas obras anteriores a 1959: o *Metaesquema* pertencente à coleção daquele museu<sup>4</sup>.

## Experimento (neo)concreto

O *Metaesquema* da Pinacoteca é constituído por um retângulo branco sobre o qual estão dispostos 25 retângulos, em preto ou cinza, agrupados em cinco faixas horizontais, compostas cada qual por cinco retângulos e quatro intervalos verticais. As faixas não são paralelas aos limites horizontais da obra, nem entre si: inclinam-se alternadamente e geram quatro espaços intermediários trapezoidais, que se afinam e se alargam sucessivamente em sentidos opostos. A altura das faixas é constante, as larguras dos retângulos e dos intervalos verticais variam em proporções distintas. A faixa superior do *Metaesquema* poderia ser assim traduzida:

A w B x C y D z E

A, B, C, D e E representariam os retângulos cujas larguras podem ser assim equacionadas:  $B = A + k$ ;  $C = B + k$ ;  $D = C + k$ ;  $E = D + k$ . Os sinais w, x, y e z representariam os intervalos verticais entre os retângulos, cujas larguras podem ser assim equacionadas:

1. OITICICA, Hélio. *Metaesquemas* 57/58. In: \_\_\_\_\_. **Hélio Oiticica**: Grupo Frente e metaesquemas. São Paulo: Galeria São Paulo, 1989, p. 7.

2. Um exemplo de leitura da obra de Hélio Oiticica segundo a recomendação do artista é a de Waly Salomão, que parte da experiência neoconcreta. SALOMÃO, Waly. H0mmage. In: BRETT, Guy et al. (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992, p. 240-246. Também influenciados pela visão do artista sobre sua própria obra, Regina Boni e Luciano Figueiredo se valem das imagens de “embrões”, “inícios” e “preâmbulos” ao apresentarem as obras do período de participação de Hélio Oiticica no Grupo Frente e os *Metaesquemas*. BONI, Regina; FIGUEIREDO, Luciano. Grupo Frente e metaesquemas [1955-1958]. In: OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 7. De modo semelhante, embora distanciado da periodização do artista, Celso Favaretto afirma que “a experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à arte ambiental, contrapondo um ‘programa in progress’”. É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta (1954) aos *Bólides* (1963); a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre”. Cf. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo:

Edusp, 1992, p. 49. Em uma “descrição genérica”, Nuno Ramos toma o trabalho de Hélio Oiticica “como a entrada progressiva do corpo na obra”.

Começando “desde os vãos dos *Metaesquemas* (este) movimento para dentro da obra oferece na verdade um contraponto à objetivação do espaço da pintura”. Cf. RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jul. 2001, Caderno Idéias, p. 4. Uma exceção é a leitura dos *Metaesquemas* feita por Paulo Herkenhoff, que não os toma como etapa preliminar das experiências posteriores do artista, mas como um momento particular de relação com a música, relação constante que perpassaria toda a obra do artista. Cf. HERKENHOFF, Paulo.

Aspirando ao grande labirinto: Hélio Oiticica e a música do século XVIII. **Item**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-35, out. 1995. Outra exceção é o texto de Renato Rodrigues que adota a “perspectiva evolucionista” exatamente para questioná-la. Cf. RODRIGUES, Renato. Hélio Oiticica e o desafio do moderno. **Piracema**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 129-135, 1993.

3. Sobre este programa, ver o primeiro volume de leituras monográficas: PALHARES, Taisa. (org.). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial; Pinacoteca, 2009.

$x = 2w$ ;  $y = 2x$ ;  $z = 2y$ . Os retângulos alargam com quantidade constante –  $k$  –, configurando uma progressão aritmética. Os intervalos verticais aumentam, duplicando-se sucessivamente e, assim, configurando uma progressão geométrica. A articulação da progressão aritmética dos retângulos com a progressão geométrica dos intervalos verticais gera a “frase” inicial do *Metaesquema*.

Estendendo às demais faixas a tradução de retângulos e intervalos verticais em letras maiúsculas e minúsculas, respectivamente, o *Metaesquema* se configuraria assim:

A w B x C y D z E  
 B x A w C y D z E  
 C y B x A w D z E  
 D z C y B x A w E  
 E z D y C x B w A

Se, para facilitar a análise, numerarmos as faixas de 1 a 5, de cima para baixo, podemos dizer que o esquema da faixa 1 é o exato inverso do esquema da faixa 5. Para chegar à sentença oposta ao esquema inicial, a “frase” dobra sobre si mesma nas faixas intermediárias, alterando a ordem de seus elementos. Enquanto o esquema da faixa 2 está mais próximo do esquema da faixa 1, simetricamente o esquema da faixa 4 está mais próximo do esquema da faixa 5. Entretanto, a faixa 2 tem um esquema mais semelhante ao da faixa 1 do que o da faixa 4 com relação à faixa 5, assim como o esquema da faixa 3, que deveria ser equidistante na semelhança às faixas 1 e 5, está mais próximo dos esquemas das faixas 1 e 4. Assimetria que é fácil de entender. Tomando, por exemplo, a relação entre os retângulos “A” e “B”, nas faixas 1 e 5, eles estão separados pelo intervalo “w”, enquanto nas faixas 2, 3 e 4 estão separados pelo intervalo “x”. Até chegar à inversão total da “frase” inicial, Hélio Oiticica alterou a ordem de intercalação de retângulos e intervalos verticais: nas faixas 1 e 5, a “frase” começa com o retângulo “A”; nas faixas intermediárias, a “frase”, ao dobrar sobre si mesma, passa a ter “w” como primeiro intervalo vertical.

Assim, à primeira vista, as três faixas intermediárias constituem uma zona central estranha, um meio de campo embolado entre balizas simétricas, devido à inversão na lógica de intercalação de retângulos e intervalos verticais. Para que as faixas intermediárias seguissem a mesma lógica das faixas marginais, o *Metaesquema* deveria corresponder ao seguinte equacionamento:

A w B x C y D z E  
 B w A x C y D z E  
 C x B w A y D z E  
 D y C x B w A z E  
 E z D y C x B w A

No *Metaesquema*, as faixas intermediárias também parecem confusas porque, em cada uma, um de seus retângulos varia de cor. Entretanto, com um pouco de atenção, logo percebemos que a cor tem participação lógica neste processo que faz o esquema da faixa superior se transformar no esquema da faixa inferior à medida que os intervalos “w” e “x” mais os retângulos “A” e “B” “puxam” o deslocamento dos demais retângulos e intervalos verticais. Enquanto todos os retângulos nas faixas 1 e 5 são negros, nas faixas intermediárias os retângulos “A” têm tons de cinza. O retângulo “A” da faixa 3 tem um tom de cinza mais claro do que o tom dos retângulos “A” das faixas 2 e 4, que parece precisamente intermediário entre o negro das faixas marginais e o cinza da faixa central. Assim, a graduação tonal constante – que do negro na faixa superior chega a um tom claro de cinza na faixa central para retornar ao negro na faixa inferior, ou vice-versa – sugere uma progressão aritmética que pontua e confirma o processo contínuo de desarranjo e rearranjo do esquema da “frase”. A variação cromática está articulada à dinâmica de articulação de retângulos e intervalos verticais; a espacialização não se processa sem a cor.

Apesar de Hélio Oiticica dizer que os *Metaesquemas* são “espaços sem tempo: frestas no plano mudo”, é lícito pensar na temporalidade desta obra, averiguar se ela fala, o que e como ela nos fala. A variação cromática e as mudanças de retângulos e intervalos verticais, que desestabilizam e reestabilizam o arranjo plástico, transformando a “frase” inicial no seu oposto, são “eventos” que acontecem em um determinado tempo e que, ao se repetirem inversamente, instauram uma temporalidade cíclica, um vai e vem infinito, indicando como estão sempre em movimento. É possível, porém, fazer outra interpretação, ver outros acontecimentos: a obra não é constituída a partir da organização de 25 retângulos em cinco faixas e destas em um todo dinamicamente integrado, mas, ao contrário, a partir da subdivisão de um plano íntegro em cinco faixas horizontais, as quais são segmentadas por quatro intervalos verticais, que subdividem cada qual em cinco retângulos – partição que gera deslocamentos, inclinações e alterações cromáticas. Também é cíclica e infinita a oscilação entre uma interpretação e outra: as partes que se agregam configurando uma totalidade ou a totalidade que se subdivide em partes.

4. Esse texto deriva de uma palestra realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2004, na série de encontros do projeto “História da arte brasileira no acervo da pinacoteca”, coordenado por Taisa Helena Palhares, a quem agradecemos o convite. O autor agradece também as contribuições generosas de Cezar Bartholomeu, Marcelo Campos, Roberto Corrêa dos Santos e Vera Beatriz Siqueira durante a elaboração desta leitura, bem como a oportunidade de apresentá-la e discuti-la no curso ministrado por Eucanaã Ferraz e Fred Góes no Programa de Pós-graduação em Letras da UFRJ em 2005. Uma primeira versão do texto foi publicada como CONDURU, Roberto. *Metaesquema*, metaforma, metaobra. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Anpap, 2008, p. 684-693. Disponível em: <<http://bit.ly/2wtaBJS>>. Acesso em: 1º set. 2017. (Organizado por Sandra Ramalho e Oliveira e Sandra Makowiecky). O autor agradece ainda: Felipe Scovino, pela gentileza no envio de seu texto para leitura antes da publicação, aos editores da revista *Ars* e às pessoas que emitiram os pareceres sobre o texto para a revista.

De um modo ou de outro, forma, cor e espaço matematicamente ordenados geram tempo e narrativa homogêneos, se não de todo previsíveis, ao menos compreensíveis, que ajudam a explicar por que, depois, quando estava mais distante dos ideais do Concretismo, Hélio Oiticica não via razão para levar a sério obras como esta. Afinal, o *Metaesquema* tratado aqui não deixa de ser um bom exemplo de obra de arte concreta e um experimento que, atendo-se ao domínio plástico, sem figurar as coisas do mundo, presentifica relações e processos passíveis de serem observados e constituídos no real: elementos íntegros que se articulam e geram uma totalidade de equilíbrio dinâmico; totalidade que se desdobra em partes articuladas dinamicamente como subconjuntos; conjunto de elementos que, dinamizando-se, varia de configuração até chegar ao seu oposto e induz o retorno à sua configuração inicial, estabelecendo um ciclo sem fim.

Entretanto, cabe observar que não é obrigatório ver esse *Metaesquema* a partir de suas partes ou do todo, não é preciso entrar por suas margens superior e inferior. É possível entrar pelo meio, lê-lo a partir de suas frestas, das brechas que existem entre as partes e o todo, pulando as bordas e caindo direto em seu “meio de campo embolado”; *vê-lo como a articulação imediata, coplanar, de formas geométricas em branco, preto e cinza, sem fundo ou figuras, sem antes ou depois*, já que a mudança no modo de intercalar formas e espaços não constitui propriamente um erro. Ao contrário, indica uma manipulação liberta da objetividade do Concretismo, que possibilita à obra escapar da condição de simples exercício plástico, dando a ver, também, as razões que levaram Hélio Oiticica a se engajar na dissidência neoconcreta. A rigor, não há configuração correta, não há turbulência, nem equívoco nas passagens das faixas marginais às intermediárias, ou vice-versa: as transformações cromáticas e a diferença no modo de alternar formas e espaços constituem a sua sintaxe específica, que promove a relação “truncada” entre as “frases”, deflagrando o particular acontecimento plástico da obra. Supor uma dinâmica adequada ao desdobramento da suposta “frase” inicial seria acreditar na existência de uma lógica radical e exclusivamente objetiva a reger as coisas: princípios, meios e fins. Com efeito, ordem e desordem constituem um par indissociável nesse *Metaesquema*.

Também o modo como Hélio Oiticica faz a borda do suporte emergir como campo de matéria e cor – cru, seco, áspero – em discreta continuidade e tensão com as sóbrias chapadas de guache é correlato às experiências de Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa e Willys de Castro, um pouco antes ou à mesma época, de ativação dos elementos materiais da obra com a incorporação de elementos do suporte – seja a moldura,

sejam as bordas laterais ou as margens – evidenciando a condição objetiva da obra de arte. A cor e a matéria encorpadas, antiteóricas, desse *Metaesquema*, presentes em obras anteriores de Hélio Oiticica, feitas quando participava do Grupo Frente, também indicam a pretensão de romper com a virtualidade artística e promover uma ação mais direta e incisiva com os meios plásticos da arte no real.

Se um esquema é uma “figura que representa, não a forma dos objetos, mas as suas relações e funções”<sup>5</sup>, um *Metaesquema*, ou seja, um esquema de um esquema, é uma figura que representa não a forma do esquema, mas as suas relações e funções. Contudo, ao representar as relações e funções dos esquemas, um *Metaesquema* evidencia como os esquemas dependem das formas que os compõem para figurar suas relações e funções. Um *Metaesquema* permite ver que um esquema é, simultaneamente, um esquema e uma forma; um tipo de forma que está além da morfologia, pois faz pensar na definição de Pierre Francastel: “Uma Forma consiste na descoberta de um esquema de pensamento imaginário a partir do qual os artistas organizam diferentes matérias”<sup>6</sup>. Analisando a estrutura intrínseca às obras de arte, mas também reconhecendo a função e o poder da forma, que é entendida em sentido esquemático, estrutural e, conseqüentemente, como forma de uma forma, esse *Metaesquema* de Hélio Oiticica é uma metaforma. Assim, esta obra pode ser vista, ao mesmo tempo, como um experimento concretista e uma crítica ao esquematismo na aplicação dos princípios concretistas. E, como tal, pode ser vinculada aos experimentos artísticos aglutinados no neoconcretismo.

## Metáfora e metonímia

Até aqui, contrariando uma recomendação de Hélio Oiticica, mas seguindo outra, o *Metaesquema* é, agora, levado a sério, talvez até mais do que já tenha sido<sup>7</sup>. Entretanto, é possível vê-lo de outros modos, a partir de pontos de vista que, se não caem no polo oposto, ignorando suas premissas e seu contexto, tentam lidar mais livremente com os mesmos. Pois, se os *Metaesquemas* incentivam e sustentam leituras racionais, seguindo os princípios e a lógica da arte concreta, também suportam e recomendam investidas mais flexíveis, livres. Em direções outras à leitura dos sentidos deflagrados pela literalidade concretista, a obra sustenta e até incentiva interpretações de seus significados metafóricos.

Podemos relacioná-lo à cidade. É possível inserir o *Metaesquema* na tradição do desenho de arquitetura e da cartografia. Se fosse um diagrama de fachada, seria o de um edifício desconstrutivista. Com

5. FERREIRA, Aurélio. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 503.

6. FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 10.

7. Uma “análise metódica”, no dizer de Irene Small. Cf. SMALL, Irene. **Hélio Oiticica: folding the frame**. Chicago: University of Chicago Press, 2016, p. 253, nota 47.

certeza ele não é um mapa, mas pode ser pensado como uma planta baixa de cidade. Visto assim, o *Metaesquema* está longe de querer figurar uma cidade ideal, exemplar. Ao contrário: ele tensiona os modelos de cidade vigentes àquela altura; critica tanto os ideais urbanos legados pela tradição acadêmica quanto as proposições do movimento moderno de arquitetura. Ainda que ele pareça manter os elementos da cidade tradicional – rua-corredor, praça-salão e bloco-quarteirão –, rompe com seus paralelismos, preferindo configurações esconsas que, abrindo e fechando as “ruas”, comprimem ou dilatam os caminhos. Se a lógica matemática que o subsidia parece aproximá-lo da cidade racionalista, a conjugação de método e erro, ou desvio, na articulação das progressões de retângulos, intervalos verticais e cores indica uma racionalidade aberta ao livre-arbítrio do urbano-artista, que propicia surpresas derivadas não apenas de lógicas funcionais, mas também de desígnios e acasos. Figura, assim, uma cidade moderna um tanto antirracionalista, ao mesmo tempo pré e pós-moderna, onde o corpo está em permanente tensão com o ambiente construído.

É possível, também, relacionar a obra à corporeidade. Se considerarmos que a abstração e a reversibilidade do trabalho permitem que ele seja girado e exposto em outras posições sem alterar substancialmente suas propriedades, esse *Metaesquema* põe em questão a posição tradicionalmente vertical do ser humano no mundo, desafiando também a condição ereta e estável de seu espectador. No plano branco sobre o qual estão dispostos, os retângulos constituem faixas que se inclinam, descendo e subindo alternadamente, e geram, conseqüentemente, faixas intermediárias trapezoidais, que ora se comprimem, ora se alargam, de uma lateral a outra, sucessivamente, em sentidos opostos. Também os intervalos verticais, retilíneos, estabelecem um ritmo sincopado, irregular, gerado pela conexão supostamente errônea, “confusa”, de retângulos e intervalos verticais. A esse arranjo, somam-se as breves, porém marcantes, variações de cor. A justaposição de diretrizes ortogonais e esconsas somada às diferenciações cromáticas, segundo ritmos não imediatamente racionalizáveis, produzem um baile plástico que afeta o corpo de quem o vê, sugerindo que se movimente.

O questionamento da estabilidade e o incentivo à mobilidade significam algo além de um desafio a quem se confronta com a obra? O arranjo plástico dança, mas também convida a dançar? Para responder a isso, é preciso chamar atenção para um elemento ainda não destacado na obra. Além do que já foi dito, esse *Metaesquema* guarda outra surpresa: ele brilha. Contrariando a austeridade opaca dominante no arranjo de matéria, forma e cor, micropartículas metálicas, presentes sobretudo

nas formas retangulares, mas também nos espaços brancos, “acendem” e “apagam” à medida que nos movemos diante da obra. Ao contraponto de método e vontade, de objetividade e subjetividade, que preside esse arranjo plástico, incorpora-se uma interferência aleatória que acentua o sentido lúdico do movimento a que somos incitados a empreender diante do *Metaesquema* tratado. Descoberto o “segredo”, não é difícil entregar-se prazerosamente ao jogo com a obra, movendo-se diante dela à procura de breves instantes de maravilha nesse discreto pipocar de brilhos. Ao tempo cíclico do exercício, articula-se outra temporalidade – recorrente, porém sempre renovada, surpreendente e fugaz.

É fácil, é mesmo uma tentação irresistível apontar como esse *Metaesquema* anuncia questões usualmente observadas em trabalhos posteriores do artista. A particular geometria que Hélio Oiticica encontrou na Mangueira, em sua topografia, isto é, em suas vielas e seus barcos, já está presente nessa obra, como em outros trabalhos anteriores ao seu contato com a favela. A partir da famosa sentença de Picasso, pode-se dizer que Hélio não procurava essa geometria e se a encontrou no morro é porque já a experimentava no ateliê, em galerias e museus, na cidade. Antes de tentar se espriar pela cidade com *Relevos espaciais*, *Bilaterais*, *Núcleos*, *Bólides*, *Penetráveis* e *Praças*, essa obsessiva geometria, misto de método e vontade, já pulsava nos *Metaesquemas*. Como visto, antes dos *Parangolés*, esse *Metaesquema* especificamente já pressupunha o corpo, que chamava para dançar. Com suas sutis contraposições de cor, textura e luminosidade, asperezas e lisuras, opacidades e brilhos, esse trabalho anteciparia até a fase do desbunde.

Para o entendimento dessas obras como uma etapa preliminar e prenunciadora dos trabalhos seguintes de Hélio Oiticica, contribuem algumas imagens apresentadas pelo próprio artista em seu texto de apresentação dos *Metaesquemas*. Imagens de oposição a situações existentes: “desconhecimento-desprezo”, “voltar costas”, “avesso”. Imagens de situações limítrofes: “plano q se quer reduzir à linha”, “representação última”, “a representação se havia secado”, “limite-esvaziamento da representação”, “limites do fim da representação”, “a pintura também chegava ao seu fim”, “espaço-bagaço”, “dissecação do espaço”. Imagens de experimentação: “caderno de aula”, “aprendizado”, “lição de formação”. Imagens de liberação: “descoberta do fim da pintura”, “possibilidades parálem da pintura”, “esquemas de possibilidades”, “liberação d’obrigações”, “estrutura infinitésimada”, “abertos às estruturas abertas”, “incursão *sensorial*”<sup>8</sup>.

Entretanto, mesmo que Hélio Oiticica tenha apresentado seu trabalho de modo evolutivo algumas vezes<sup>9</sup>, e ainda que sejam inegáveis as conexões entre alguns experimentos prévios e certas obras posteriores,

8. OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 7, grifo do autor.

9. Um exemplo deste raciocínio em relação aos *Metaesquemas* pode ser encontrado na derradeira entrevista de Hélio Oiticica, feita com Jorge Guinle Filho em abril de 1980, na qual Oiticica disse: “Então metaesquema é isto: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura”. Cf. OITICICA, Hélio; GUINLE FILHO, Jorge. Hélio Oiticica: a última entrevista. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Hélio Oiticica**: a pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler, 2008, p. 263.

não é obrigatório entender sua ação artística como uma trajetória sempre linear e homogênea. A meu ver, é possível evitar a configuração de seu percurso como um processo contínuo e crescente no qual a forma plástica é liberada do purismo e do rigor, evoluindo da austeridade ao êxtase. Não se trata, contudo, de propor uma direção oposta, como se sua obra tivesse sofrido uma involução com o passar do tempo, caído da racionalidade em sua antítese e diluído a arte na cultura; tampouco de entender seu trabalho de modo estático, imutável, como se nunca tivesse se transformado e remoesse sempre, de maneira idêntica, porém com outros elementos, os mesmos problemas. Corpo, cidade e dança são algumas das questões presentes no trabalho aqui em foco que também podem ser lidas em outras obras do artista, da série dos *Metaesquemas* ou de outras, mas não aparecem de modo igual, nem variam necessariamente evoluindo ou em dinâmica contrária, pois podem aparecer com pesos diversos a cada momento. Como esse *Metaesquema*, que pode ser lido de cima para baixo ou no sentido inverso, a partir do “fundo” ou das “figuras”, pelo centro ou a partir de suas margens, de modo literal e metafórico, a obra de Hélio Oiticica está aberta a diferentes aportes e entradas, sendo difícil aprisioná-la com classificações rígidas. Com sua ambiguidade, esse *Metaesquema*, além de ser um trabalho especial da série dos *Metaesquemas*, pode ser visto também como uma obra “que representa (...) relações e funções”<sup>10</sup> da obra de Oiticica – metaobra. Contudo, sendo uma parte que representa relativa e, portanto, parcialmente o todo, é uma quase metonímia.

10. FERREIRA, Aurélio. Op. cit., p. 503.

## Post scriptum

Recentemente, os *Metaesquemas* vêm sendo mais e mais levados a sério. Pouco a pouco têm surgido outras análises dessa série, bem como trabalhos específicos dentro dela. Dinâmica historiográfica que indica outra valoração, tanto do trabalho de Oiticica anterior a 1959 quanto das práticas concretistas no Brasil. Seja ao interpretar o conjunto, seja ao ressaltar a singularidade de algumas obras, essas leituras ajudam a perceber como, nessa série, o artista lidava de modo variado com os princípios da arte concreta, produzindo trabalhos que ora se limitavam, ora ultrapassavam a condição de exercícios concretistas.

Considerando os *Metaesquemas* trabalhos de transição nos quais Oiticica “chegou de fato ao fim da representação e à desconstrução do espaço através da cor”, Mari Carmen Ramírez analisa os experimentos realizados por Oiticica na série, subdividindo-a em fases e tipos, bem como a comparando com realizações de outros artistas,

*Metaesquema*, metaforma,  
metaobra.

tais quais Piet Mondrian, Lygia Pape, Ivan Serpa e demais artistas integrantes do Grupo Frente<sup>11</sup>.

Embora todos leiam os *Metaesquemas* em diálogo com os textos de seu autor, não falta quem parcialmente discorde quanto à importância desses trabalhos. Felipe Scovino os considera “as primeiras obras de Hélio Oiticica”<sup>12</sup>, nas quais se reflete a “acentuação das relações entre o vazio e os aspectos formais e fenomenológicos”, a partir do interesse de Mário Pedrosa pela arte nipônica<sup>13</sup>. Irene Small avalia os *Metaesquemas* como seus “primeiros trabalhos maduros”, ao analisá-los, em paralelo com obras de Lygia Clark do mesmo período, como obras que geraram uma espacialidade distante do paradigma concreto de planura e próxima de um modo de informação desdobrada que foi totalmente desenvolvido em obras neoconcretas<sup>14</sup>.

Um veio importante e frutífero de investigação dos *Metaesquemas* é pensar em como Oiticica lidou com referências da pintura modernista ao manejar elementos e princípios concretistas. Enquanto Sérgio B. Martins os lê como uma concretização material do diálogo crítico de Oiticica com princípios e procedimentos de Piet Mondrian<sup>15</sup>, Adele Nelson explora o caráter decisivo de Paul Klee na crítica do concretismo que Oiticica empreendeu nessa série<sup>16</sup>.

Na crítica recente dos *Metaesquemas*, também não faltam leituras de suas ressonâncias semânticas. Além de relacionar a série a obras precedentes e posteriores do artista, Paula Braga sublinha sentidos como dinamismo, inquietude, incômodo, subversão e desejo ao analisar o *Metaesquema “Seco n° 27”*, de 1957, e um *Metaesquema* feito pelo artista no ano seguinte<sup>17</sup>. Antevendo no baile e na colisão dos módulos morfológicos do *Metaesquema I*, de 1958, o voo da pintura e a conquista do espaço nos *Relevos espaciais*, Felipe Scovino também propõe o entendimento dos *Metaesquemas* como plantas baixas dos *Penetráveis*<sup>18</sup>.

Seguindo indicações do artista, entre os *Metaesquemas* vem ganhando relevo a subsérie dos *Secos*, de 1956<sup>19</sup>. Sendo objeto recorrente em algumas leituras, o *Metaesquema “Seco n° 27”* vem se firmando como uma obra paradigmática por ser uma exceção dentro da subsérie, da série e da obra de Oiticica. Em suas variadas análises dessa obra, Paula Braga, Sérgio B. Martins e Adele Nelson destacaram o texto escrito pelo artista no verso dessa obra, em 1968:

Nota: considero este trabalho importante hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de ‘diluição estrutural’ além do espaço puramente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou transformação – mas hoje vejo

11. RAMÍREZ, Mari Carmen. The embodiment of color – “From the inside out”. In: \_\_\_\_\_ (ed.). **Hélio Oiticica: the body of colour**. Houston: Museum of Fine Arts, Houston, 2007, p. 27-69.

12. SCOVINO, Felipe. Corpobjeto: o campo experimental de Hélio Oiticica (1954-1961). In: OITICICA FILHO, César. (org.). **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011., p. 70.

13. *Ibidem*, p. 77.

14. SMALL, Irene. Op. cit., p. 33-36.

15. MARTINS, Sergio. **Constructing an avant-garde: art in Brazil, 1949-1979**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013, p. 51-57.

16. NELSON, Adele. There is no repetition: Hélio Oiticica’s early practice. In: ZELEVANSKY, Lynn et al. **Hélio Oiticica: to organize delirium**. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art; Munich: Delmonico Books – Prestel, 2016, p. 43-56.

17. BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: por Paula Braga**. São Paulo: Folha de S.Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013, p. 20-21, 34 e 36.

18. SCOVINO, Felipe. Hélio Oiticica. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Acervo: outras abordagens**. São Paulo: MAC USP, 2015, p. 72-73. v. 2.

19. Cf. BRAGA, Paula. Op. cit., p. 34; MARTINS, Sergio. Op. cit., p. 207, nota 11; NELSON, Adele. Op. cit., p. 50, 56, nota 44.

que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extraespaço, e permitia diretamente o aparecimento dos ‘bilaterais’, ‘núcleos’, e ‘penetráveis’.<sup>20</sup>

---

20. Apud BRAGA, Paula. Op. cit., Loc. cit.

Portanto, onze anos depois de ter feito esse trabalho e quatro anos antes de ter escrito o texto sobre os *Metaesquememas*, ele registrava a importância do “Seco n° 27” como experimento plástico e prenúncio de sua obra posterior. Essa obra, assim como o *Metaesquema* pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um ponto alto na série, indicando a pesquisa de Oiticica como topografia acidentada, na qual acontecimentos singulares marcam o ritmo sincopado. Mais do que indicar contradições, as oscilações no entendimento de Oiticica quanto aos *Metaesquememas*, ou suas diferentes avaliações das obras que compõem esse conjunto, reafirmam a potência da exceção e da ambiguidade na série dos *Metaesquememas*, em sua obra, na arte.

**Roberto Conduru** é historiador da arte, professor na Universidade do Estado do Rio de Janeiro [UERJ] desde 1995, pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado Faperj. Foi professor visitante na Southern Methodist University em Dallas [2014] e pesquisador visitante no Getty Research Institute em Los Angeles [2012], presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte [2007-2011]. Entre outras obras, publicou *Carl Einstein e a Arte da África* [UERJ, 2015], *Frida Baranek* [Barléu, 2014], *Pérolas Negras – Primeiros Fios* [UERJ, 2013], *Paulo Pasta* [Barléu, 2013], *Jorge Guinle* [Barléu, 2009], *Arte Afro-Brasileira* [C/Art, 2007] e *Willys de Castro* [CosacNaify, 2005]. Entre outras mostras, é curador de *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis* [Fowler Museum – UCLA, Los Angeles], *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* [MAR, 2013], *Incorporation: Contemporary Afro-Brazilian Art* [Centrale for Contemporary Art, 2011] e *Perles de Liberté – Bijoux Afro-Brésiliens* [Le Grand-Hornu 2011].

