

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA –  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO

**HÉLIO OITICICA:**  
**ANTROPÓFAGO DE SI MESMO**

**MARCELO PINOTTI MALUF**

São Paulo  
2007

MARCELO PINOTTI MALUF

**HÉLIO OITICICA:**  
**ANTROPÓFAGO DE SI MESMO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus São Paulo – , para obtenção do Título de Mestre em Artes (Área de concentração: Artes Visuais, integrada à linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte).

Orientadora: Profa. Dra. Lóris Graldi Rampazzo

São Paulo  
2007

A arte é, na verdade, a ponta de lança do desenvolvimento humano, social, individual. A sua vulgarização constitui o sintoma mais certo de declínio ético. O desenvolvimento de uma nova arte ou mesmo de um estilo radicalmente novo, sempre revela uma mente jovem e vigorosa, seja coletiva, seja individual.

*A importância cultural da arte*  
Susanne K. Langer

Dedico este trabalho para minha esposa, Daniela Pinotti Maluf; cúmplice e grande interlocutora das idéias aqui presentes. Pelas sugestões, estímulo e diálogo de sempre. Pela presença em minha vida.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lóris Graldi Rampazzo, por ter abraçado este projeto, pela confiança, apoio e paciência.

Aos professores Dr. José Leonardo do Nascimento e Dra. Clíce Sanjar Mazzili, pelos comentários e sugestões na qualificação.

Aos companheiros Fábio Superbi, Evill Rebouças, Osvaldo Anzolin, Milena Filócomo, Leon Bucarecthi e Carol Marielli, por terem ouvidos, paciência e amizade.

## ESUMO

Esta dissertação teve por objetivo aprofundar a discussão sobre o ato criador em Hélio Oiticica (1937-1980) e o legado da Antropofagia em sua obra no contexto cultural brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Ampliar a compreensão das idéias das vanguardas Construtivistas dentro do Movimento Neoconcreto e os seus desdobramentos nas proposições de Hélio, em especial a questão da participação do espectador; o sentido de coletividade, de prazer e lazer e da relação arte e vida. Investigar o comportamento de Oiticica frente ao mundo das artes, sua posição política e ética, a aproximação de sua atitude criadora com o de outros artistas de sua geração, o contato com a marginalidade, para uma compreensão de sua presença diante do contexto histórico e cultural em que atuava. E ainda, discutir o conceito de antiarte desenvolvido por Hélio, seu processo de desestetização por uma ética do ato criador, da relação entre o artista e o espectador. Investigando se Oiticica chegou a criar uma antiarte genuinamente brasileira, sem submissão periférica e como isso se deu naquele momento histórico. Desenvolver leituras e aproximações sobre a atividade de Hélio Oiticica dentro do cenário cultural brasileiro e mundial, de sua poética experimental para um aprofundamento das questões da arte de vanguarda brasileira, em busca de uma interpretação de sua participação na história das artes visuais e da cultura no Brasil.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Arte brasileira, Cultura brasileira.

## ABSTRACT

This text has the main purpose to deepen the quarrel on the creative act in Hélio Oiticica (1937-1980) and the legacy of the Anthropophagy in its workmanship in the Brazilian cultural context of the decades of 1960 and 1970. To inside extend the understanding of the ideas of the Constructivist vanguards of the Neo-concrete movement and its unfoldings in the Hélio proposals, special the question of the participation of the spectator; the direction of collective, pleasure and leisure and the relation art and life. To investigate the behavior of Oiticica front to the world of the arts, its position politics and ethics, the approach of its creative attitude with the one of other artists of its generation, the contact with the marginality, for an understanding of its presence ahead of the historical and cultural context where it acted. E still, to argue the concept of anti-art developed for Hélio, its breakning with the aesthetic for ethics of the creative act, the relation between the artist and the spectator. Investigating if Oiticica it arrived to create a original Brazilian antiart, without peripheral submission and as this if it gave at that historical moment. To inside develop readings and approaches on the activity of Oiticica of the Brazilian and world-wide cultural scene, of its poetical experimental one for a deepening of the questions of the art of Brazilian vanguard, in search of an interpretation of its participation in the history of the visual arts and the culture in Brazil.

Key words: Hélio Oiticica, Brazilian Art, Brazilian Culture.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CAPÍTULO 1 – ATO CRIADOR E ANTROPOFAGIA	18
3. CAPÍTULO 2 – HERANÇA CONSTRUTIVA	41
4. CAPÍTULO 3 – ANTIARTE E MARGINALIDADE	64
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
6. BIBLIOGRAFIA	91

## INTRODUÇÃO

“Quem está ao sol e fecha os olhos,  
Começa a não saber o que é o sol  
E a pensar muitas coisas cheias de  
calor.  
Mas abre os olhos e vê o sol,  
E já não pode pensar em nada,  
Porque a luz do sol vale mais que os  
pensamentos”

Alberto Caieiro – O Guardador de  
Rebanhos

A imagem de Hélio Oiticica (1937-1980) deitado na rede me veio no ano de 2003, quando me deitei numa rede em *Cosmococas – programa in progress*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, exatamente trinta anos depois do projeto - de Oiticica em parceria com Neville D’Almeida - que é de 1973. Deitado, diante das imagens de Jimi Hendrix projetadas na parede, – *CC5 HENDRIX-WAR* - foi que a trama complexa de Hélio me costurou. Foi, portanto, numa preguiça “ativa” que pude vislumbrar a poética de Oiticica. As redes no espaço, de modo a envolver o espectador que se predispunha a deixar-se levar pela experiência audiovisual ou quase-cinemas como propunha Hélio, traziam para o ambiente a evocação de referências e ícones de uma geração. As imagens de Jimi Hendrix desenhadas com cocaína e a música pesada e hipnótica contrastavam com o estado de preguiça em que me deixava levar. Hélio e Neville criaram um ambiente de experiência integral, para além da aparente inércia em que me encontrava. Até hoje percebo reverberações em meu corpo e em minha mente dessa experiência em *Cosmococas*.

É a partir dessa experiência que uma imagem específica se manifestou em mim para que o desejo dessa investigação fosse despertado: a do próprio artista deitado na rede, experimentando também ele a antropofagia a que submetia o espectador. Só

mais tarde fui encontrar em Mário Pedrosa a tradução verbal para essa imagem: “*Hélio Oiticica, esse formidável antropófago de si mesmo*”. Frase que utilizo como título desta dissertação (Hélio Oiticica: Antropófago de si mesmo) por compreender o caminho de Hélio como herdeiro das idéias antropofágicas, e que serve como uma espécie de mote para esta investigação.

O modo como Oiticica compreendia a antropofagia, o construtivismo e a antiarte estava filiado a um pensamento antropofágico, no entanto, de uma antropofagia que se dava na relação arte/vida dentro do cenário da cultura brasileira. Devorador do outro e de si mesmo.

Pensar o (anti)artista<sup>\*</sup> Hélio Oiticica é compreender um movimento adverso e múltiplo. Oiticica não se apresentava como uma continuidade obtusa; era devorador e explosivo. Contradição e coerência. Um delírio que se desorganizava e organizava numa conquista plena do caos e da ordem. Uma rede de fios soltos, como pavios prontos para acender e explodir dentro do universo cultural brasileiro e mundial.

A imagem de Oiticica deitado na rede também remete ao estado de prazer, onde o ser do devaneio e a liberdade poética têm permissão para fazer da existência do (anti)artista um sempre-estar criador. A rede compreendida aqui como invólucro do corpo, acolhedora e cúmplice deste corpo, envolvente teia que nos seduz.

Na etimologia da palavra *rede* encontramos: teia, laço, sedução. Sedução que Hélio praticava em todas as suas proposições; ele queria acolher o espectador-participador, envolvê-lo num espaço de coletividade. Também havia uma ascensão da preguiça, da vitória do “Homo Ludens” sobre o “Homo Faber”, vital para o processo

---

<sup>\*</sup> Todas as vezes que a palavra *(anti)artista* aparecer no texto estará com esta grafia, pois no caso de Hélio entendo que o “antiartista” não está separado do “artista”. Outras vezes se optará simplesmente pela palavra “artista” quando se quiser falar de Oiticica generalizando sua existência como criador.

criador de Hélio. É neste sentido que Oiticica acreditava no lazer, criava no prazer e rompia com a estética pela ética.

Estudar e investigar a obra de Hélio é uma experiência sempre arrebatadora e uma nova descoberta. Escrever sobre suas proposições é algo que exige verve e músculo. O que vale nesta experiência é estar em contato direto com a nossa subjetividade.

A idéia de antiarte em Hélio era fundir-se, e transgredir o estabelecido pela percepção. É imanência; em si, no outro, de si e do outro. E isso não significa esquecer-se. É sempre na presença que Hélio inventa.

Debruçar-se sobre suas idéias vem sendo, felizmente, não tão raro no mundo acadêmico. No entanto, como é o caso dos grandes artistas, Hélio não se esgota. As discussões que propôs para a arte brasileira e, mesmo mundial, (já que ao lado de Lygia Clark vêm ganhando cada vez mais espaço nos circuitos europeu e americano e influenciando jovens artistas) têm tomado força ao passar dos anos, para uma compreensão da arte contemporânea no mundo ocidental e, em específico, para uma reflexão sobre a cultura brasileira e a pós-modernidade.

Será imprescindível reforçar a importância de outros artistas, mais especificamente, Lygia Clark e Lygia Pape, suas interlocutoras naquele momento, para uma posição de comprometimento com a atitude do (anti)artista em relação ao sistema das artes.

Discorrer sobre este tema não foi uma escolha ao acaso. Minha trajetória que passa pela música e a literatura iniciou-se com a descoberta, aos 15 anos, do Modernismo de 22, depois da Antropofagia Osvaldiana, chegando ao Concretismo paulista na literatura, até a Tropicália do grupo baiano. Na década de 1990 fui

integrante de uma banda de rock experimental chamada Concreteness, onde essas influências iniciais se fizeram marcantes. Em 2001 fui convidado a integrar a Banda Performática, liderada pelo artista plástico e multimídia José Roberto Aguilár - grupo do qual faço parte até hoje - artista que esteve presente na exposição Opinião 65, realizada no MAM do Rio de Janeiro, emblemática para o período, na qual também participava Hélio Oiticica.

Portanto, discutir e investigar a presença de Oiticica na cultura brasileira passa por um caminho do qual me sinto próximo. Um caminho que talvez não esteja com o afastamento necessário para uma investigação acadêmica, mas que, estando ciente disso, mesmo assim me propus o desafio da provocação e, talvez, exatamente aí resida a minha contribuição; numa relevância de abordagem subjetiva, quase poética.

Para tanto pretendo investigar como se deu o processo de desestetização nas atividades criadoras de Oiticica entre as décadas de 1960 e 1970. Buscarei compreender a trajetória do artista, não de modo cronológico, mas passando por conceitos fundamentais para uma investigação de suas proposições: o ato criador, a estética Neoconcreta, a Antropofagia Osvaldiana, o comportamento marginal e a posição ética diante do universo cultural brasileiro.

A questão da antiarte em Hélio, a liberdade de suas proposições e sua aproximação com o mundo dos transgressores sociais (Cara-de-cavalo: amigo de Hélio, e um dos mais famosos bandidos cariocas na década de 60) são exemplos concretos de seu desligamento com o *establishment*. Ao assumir em suas proposições essa atitude, Hélio se posicionou como um marginal, (no sentido do transgressor de normas e regras) e rompeu com a estética pela ética. Neste ponto, Oiticica irá trazer o espectador para perto de si, (espectador-participador) e dará a ele a condição de co-

criador de seus trabalhos, questionando, deste modo, o papel do artista como o “único e grande criador”, além de abrir a discussão sobre o prazer-lazer num espaço experimental coletivo de participação e liberdade.

Algumas questões careciam de um maior aprofundamento e a partir delas é que dou início a esta investigação:

O que era o ato criador em Hélio Oiticica? Era um ato social? Em Hélio o ato criador vinha carregado de referências históricas do Construtivismo e da Antropofagia Osvaldiana, como? Como Hélio encarava a posição do artista dentro da sociedade? Como num país subdesenvolvido se deu uma arte de vanguarda? Como se deu o seu processo de marginalização dentro do mundo das artes entre as décadas de 60 e 70? Como se desenvolveu a poética da antiarte no trabalho de Oiticica diante de todas essas questões? Hélio criou uma antiarte “tropical”?

Para responder a essas questões entendi ser necessário buscar no artista, o criador; sua posição diante da arte e da vida, a relação de suas proposições com a cultura brasileira, com o seu tempo e o desenvolvimento de sua poética. Não tenho com esse trabalho o objetivo de decifrar ou decodificar a obra de Hélio em sua trajetória e extensão no tempo, mas de trazer leituras e aproximações com as idéias geradas nessas obras em sua particularidade dentro do universo cultural brasileiro, estabelecendo aproximações. Para tanto, não esmiuçarei sua obra nem farei um trabalho cronológico, o que outros pesquisadores já o fizeram com propriedade. O que proponho aqui é uma discussão e um olhar fenomenológico sobre a presença de Oiticica em nossa cultura.

Artistas como Oiticica sempre me tomaram, por sua violência, poder de invenção e risco. Na verdade, me propus a fazer este estudo por compreender em Hélio o artista

anárquico, romântico e revolucionário. Por ser, como diria Ezra Pound, um inventor. Enfim, no artista me interessa o homem e no homem, o (anti)artista.

Hélio nasceu no Rio de Janeiro em 26 de julho de 1937, foi educado pela mãe, Angela Oiticica, até os dez anos de idade, pois seu pai, o fotógrafo, pintor, professor e entomologista José Oiticica Filho, não acreditava no sistema educacional vigente.

Hélio começou sua carreira como artista em 1954, no curso de pintura de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. Frequentou, a partir daí, as reuniões do Grupo Frente, ao lado de artistas como: Aluísio Carvão, Franz Weismann, Lygia Pape, Lygia Clark, Abraham Palatnik, entre outros. Nesse momento o trabalho de Oiticica, assim como o de seus colegas, estava intimamente influenciado pela arte Construtiva dos russos, pelo Neoplasticismo de Mondrian, pelo Suprematismo de Malevitch e pelas idéias da Arte Concreta do artista suíço Max Bill com o seu trabalho *Unidade Tripartida*, apresentado e premiado na 1ª Bienal de 1951. O Grupo Frente era composto por artistas cariocas que, mais tarde, se oporia às idéias dos artistas Concretos de São Paulo, com a chamada Reação Neoconcreta, explicitada no Manifesto Neoconcreto, escrito pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, em 1959.

Hélio, nas décadas de 1960 e 1970, continuaria num processo inquieto de revisão e invenção, saltando da tela para o espaço, do espaço para o corpo, até a chegada a desestetização da arte em suas proposições.

Algumas leituras me foram imprescindíveis para o desenvolvimento dessas idéias. Em primeiro lugar, a coletânea de textos, do próprio Hélio, reunidos em *Aspiro ao Grande Labirinto*. É preciso que se diga que Oiticica foi um daqueles artistas que se debruçou sobre sua produção refletindo a todo o momento o seu processo criativo e suas idéias; foi um teórico de si mesmo.

Neste sentido, alguns críticos que pensaram as proposições de Hélio, de modos diferentes, ampliaram a minha visão sobre essas questões: Mário Pedrosa, Guy Brett, Frederico Morais, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos. A leitura dos textos destes teóricos me proporcionou uma reflexão profunda em relação às proposições criativas do (anti)artista, sua atitude e comportamento; já que todos os três foram seus interlocutores, entre as décadas de 1950, 1960 e 1970.

A leitura dos textos do poeta e amigo Waly Salomão em seu livro *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos* me foi de extrema importância. Salomão enxerga as proposições de Oiticica de dentro, com a mesma liberdade e espírito do artista. Faz a leitura do poeta e não a do teórico da arte, além de conter traços biográficos do artista.

Imprescindível para esta pesquisa foi também a leitura de *Eros e civilização* texto de Herbert Marcuse de 1955, que muito influenciou o pensamento de Hélio para o desenvolvimento dos conceitos de lazer e prazer em suas proposições e da compreensão do artista como marginal. Ao aproximar-se do texto de Marcuse na década de 1960, Oiticica digere o pensamento do teórico, o que se percebe em suas proposições como *Crelazer, Éden, Ninhos, Cama-Bólide, Barracão*, entre outras.

Não poderia deixar de citar outros nomes importantes para esta dissertação como: Maurice Merleau-Ponty, Luigi Pareyson, Oswald de Andrade, Umberto Eco, Celso Favaretto, Aracy Amaral entre outros.

A presente pesquisa é qualitativa, documental e bibliográfica. É preciso que se entenda que não é possível visitar a obra de Oiticica com o mesmo impacto que teve em seu momento histórico, portanto, aqui irei me valer de textos críticos do próprio artista e de seus intérpretes. A minha leitura e percepção, das proposições do artista se

desenvolverá de modo que a investigação se dê em sua plenitude pela fidelidade ao objeto de pesquisa, contando com minha percepção e seus fatos históricos e culturais, obtendo, desta maneira, uma interpretação e um olhar próprios, pertinentes ao seu projeto e processo de criação, extraídos dessa reflexão.

Sendo assim, utilizarei materiais como cartas do artista, artigos de jornais, catálogos de exposições, filmes, documentários e obras.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo intitulado “Ato criador e Antropofagia” aprofundarei a discussão sobre o ato criador em Hélio e a herança da Antropofagia para a geração de artistas no contexto cultural brasileiro da década de 1960 e 1970, especificamente em Oiticica.

No segundo capítulo: “Herança Construtiva” ampliarei a discussão sobre as idéias Construtivistas dentro do Neoconcretismo, sua herança para arte brasileira e os seus desdobramentos nas proposições de Hélio. Em especial a questão da participação do espectador.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Antiarte e Marginalidade” investigarei o comportamento transgressor e marginal de Hélio frente ao mundo das artes nas décadas de 1960 e 1970, sua postura política e ética, a aproximação de seu comportamento criador com o de outros artistas de sua geração e o contato com a marginalidade, para uma compreensão de sua atitude radical diante do seu contexto.

Ainda discutirei o conceito de antiarte desenvolvido por Hélio, que diferenças e semelhanças são possíveis entre a sua poética de antiarte e àquela dos Dadaístas e Neodadaístas. Seu processo de desestetização da arte, de uma não-estética, por uma ética do ato criador, da relação criador e co-criador. Investigando se Oiticica chegou a

criar uma antiarte genuinamente brasileira, sem submissão periférica e como isso se deu naquele momento.

## CAPÍTULO 1 - ATO CRIADOR E ANTROPOFAGIA

“Agora sim  
me enfio nessa pele de seda elástica  
e saio a correr mundo”

Raul Bopp, Cobra Norato

Em primeiro lugar é necessário que se diga o que aqui se entende por ato criador. Investigar o artista é buscar o seu gesto, os seus movimentos, os seus conceitos, a sua poética. O ato criador é um ato complexo, dotado de intencionalidade e realização, com suas raízes diretas no gesto/ação do artista e na sua relação com o público, seja ela prioritariamente contemplativa ou participativa. O ato criador de um artista também é formado pelas idéias e atos de outros criadores, este é o legado da história da arte. De alguma maneira o criador dialoga com as idéias do passado em contato com a realidade do seu tempo. Sendo assim, como disse o filósofo Maurice Merleau-Ponty:

Um homem não pode receber uma herança de idéias sem a transformar, pelo fato mesmo de tomar conhecimento dela, sem lhe injetar sua maneira de ser peculiar, e sempre diferente. (MERLEAU-PONTY, 1991, p.253)

Na verdade só há ato criador se houver relação; do artista com a idéia, do artista com a matéria, e da obra do artista com o público.

Um gesto individual só se transforma em ato pleno quando se estende para o outro, quando reverbera no corpo do outro e semeia. Mas somente essa relação não é capaz de abarcar a idéia profusa do ato criativo e nem concluir que o ato do artista foi compreendido do modo como este o pensou. Há uma relação que vai do corpo do artista para o seu pensamento, não de um modo cartesiano, mas como se o pensamento fosse o próprio corpo. Como disse o heterônimo de Fernando Pessoa, o

poeta Alberto Caieiro: *“Penso com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca”*. (PESSOA, 1997, p. 90). O corpo agindo, portanto, torna-se o pensamento radical e pleno do artista, que ele pensa conhecer, mas não domina, o que só se realiza em sua totalidade na relação de sua obra com o espectador.

O ato criador é a realização de uma intenção e está carregado de subjetividade. Ao mesmo tempo, o ato criador não está alienado das vivências, experiências e condição em que se encontra o artista em seu tempo e contexto. Pois se há uma vontade, esta só se realizará dentro das possibilidades em que o criador se encontra. De qualquer maneira o artista sempre é livre para optar. O ato criador é produto de uma intenção do artista, e sua realização passa por instâncias subjetivas, de sua relação com o mundo e consigo mesmo. Compreendendo que estas relações não se dão separadamente; são movimentos de um mesmo corpo, no espaço, no tempo e no ser.

Um dos mais importantes e influentes artistas do século XX, Marcel Duchamp, num ensaio intitulado “O ato criador”, comenta:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (DUCHAMP, 1975, p.73).

Duchamp nos fala de um conflito que são os embates entre angústia e prazer no próprio acontecimento criativo e que, no artista, não resultam e não devem acontecer de maneira consciente, pelo menos no plano estético. O ato criador é uma intenção, uma escolha. Deste modo, uma atitude, uma posição, um estar disponível para algo, a desembocar numa atividade criadora.

Se o ato criador é um ato de escolha e realização de uma intenção, há ainda, nesse estar disponível para algo, uma contraposição a que é colocado o artista em sua atividade, no próprio ato gerador.

De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve portanto haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente. Esses dois aspectos devem poder conciliar-se, como de resto a própria realidade das obras reclama. O que há de mais contingente, de mais novo, de mais único e irrepetível que uma obra de arte? (PAREYSON, 1989, p. 138)

Se Marcel Duchamp fala de uma subjetividade do ato criador e de que não há consciência final do embate entre intenção e realização no artista, o teórico e filósofo da arte Luigi Pareyson diz que o artista não está impune ao seu ato e que o seu êxito depende da união entre liberdade e imprevisibilidade com rigor e legalidade. Há no ato criativo, uma intenção que é invenção e uma realização que é rigor. Ambas atuam inseparavelmente. No entanto, para conhecer a idéia do ato criador em um determinado artista, é necessário conhecer a sua formação e o seu meio, seu tempo histórico e o debate cultural de seu período, tomando o cuidado para não engessar a sua obra e reconhecer que o homem, o artista, é um sujeito que escolhe, não lhe impondo desta maneira um determinismo histórico ou cultural. Vale ainda dizer que aqui discutimos a produção de Hélio Oiticica buscando compreender sua trajetória dentro da cultura brasileira, tendo em vista a arte como fenômeno. Nas palavras de Susanne Langer:

Mas a Arte não é prática; não é Filosofia, nem Ciência; não é religião, nem moralidade, nem mesmo crítica social (como muitos críticos dramáticos supõe que a comédia seja). Qual a sua contribuição à cultura, que pudesse ser de importância primordial? Ela tão somente apresenta formas – às vezes formas intangíveis – à imaginação. O seu apelo dirige-se diretamente àquela faculdade ou

função, que Lorde Bacon considerava o tropeço no caminho da razão, e que escritores iluminados como Stuart Chase jamais se cansaram de condenar como a fonte de toda insensatez e de crenças errôneas e bizarras. E ela o é, de fato; mas é também a fonte de todas as intuições e fés verdadeiras. A imaginação é provavelmente o mais antigo traço mental tipicamente humano – mais antigo do que a razão discursiva; é provavelmente a fonte comum do sonho, da razão, da religião e de toda observação geral verdadeira. É esta primitiva força humana – a imaginação – que engendra as artes e é, por seu turno, diretamente afetada por suas produções. (LANGER, 1971, p. 88)

Deste modo, quando me propus a discutir, investigar e pensar o ato criador em Hélio Oiticica, foi no conceito do ato criador que se sabe ato objetivo pela vontade consciente em criar algo, mas que está sujeito à imprevisibilidade subjetiva do próprio ato, em todas as suas implicações, que me afinei, dotado de interrogações estéticas acerca do universo cultural do artista e de seu gesto no tempo. Sabendo que a arte é, antes de qualquer coisa, no homem, no artista, uma experiência arcaica, primitiva.

Porém, antes mesmo de investigarmos o ato criador em Hélio, é preciso ter em mente que Oiticica entendia a arte como um caminho para novas percepções da vida, sabia a arte como um ato de entrega, numa estreita relação consigo e com o mundo.

Hélio pensava o artista como *“um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências”* (OITICICA, 1986, p.95). E é com essa consciência que encontramos uma atitude radical e revolucionária na subjetividade do artista; uma trajetória criativa de transgressão, pelo risco, pelo fogo, pelo perigo dentro do contexto cultural brasileiro. Nas palavras da pesquisadora e crítica de arte Aracy Amaral:

É portanto ser politizado sem ser político, sem que nisto resida uma evasão: ao contrário. As colocações estão perfeitamente definidas, porque Oiticica não desvincula o gesto do braço, nem o braço do homem, nem o homem do meio, nem qualifica teoricamente ou em estado de alheamento. Está-se dentro, e se é. (AMARAL, 1983, p.188)

Ou seja, um comportamento criador que é pela invenção, pela liberdade e experimentação e se sabe situado em seu tempo e contexto sócio-político e cultural. Como disse o historiador e crítico de arte Frederico Moraes: *“Hélio Oiticica foi o último romântico da vanguarda radical brasileira”* (MORAIS, 1995, p.53). Pela visceralidade de sua atuação no meio artístico e social e por seu comprometimento com um projeto de experimentação na arte. No entanto, sempre com a consciência de que a arte segue pelos descaminhos da razão, sem, de modo algum, tornar a sua indignação em panfletarismo.

A arte, para Oiticica, partia da vida para se encontrar com ela mesma, estava intrinsecamente unida à matéria das pessoas. O ato criador era viver, era delícia e sofrimento, intelecto e instinto, negação e afirmação, apolíneo e dionisíaco ao mesmo tempo. O poeta e amigo Waly Salomão é quem sintetiza:

Hélio, usina inaudita de energia, um homem lotado de contradições, com um lado bem cerebral e um lado que é instinto puro. Construtivista e brutalista. Carnaválico e matemático. (SALOMÃO, 2003, p. 35)

Paradoxos que levam a uma complementaridade de sentido caótico e plural, culminando numa radical vanguarda brasileira, nas décadas de 1960 e 70, sem submissão periférica: projeto de uma arte brasileira sem folclorização, motivado por uma vontade Construtiva e Antropofágica; no ato criador de Oiticica afinam-se essas duas vontades. Buscando, deste modo, realizar o sonho modernista de criar uma arte genuinamente brasileira. É o próprio Hélio quem comenta:

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral esta característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à celebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso,

que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados Movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. (OITICICA, 1986, p. 85)

É preciso compreender, como já disse, o ato criador em Hélio como invenção e liberdade. Invenção objetivada pelo sentido de Construtividade, herança dos Construtivistas do começo do século XX, das Vanguardas Russas e do Neoplasticismo de Mondrian principalmente, e por uma consciência do Projeto Antropofágico de Oswald de Andrade. Liberdade compreendida como escolha do ser que se entrega a uma atividade criadora. Compreendendo a arte como um *“exercício experimental de liberdade”* (PEDROSA, 1995, p. 283).

Foi o crítico de arte Mário Pedrosa quem muito bem definiu a figura de Oiticica dizendo: *“Hélio Oiticica, esse formidável antropófago de si mesmo, o mais brasileiro dos artistas brasileiros,”* (PEDROSA, 1995, p. 277).

As palavras de Pedrosa são precisas, pois ao compreender Hélio como “antropófago de si mesmo”, o crítico nos revela uma condição fundamental do ato criador em Oiticica. Apresenta-nos a idéia de Hélio se alimentando do seu próprio ser, “ruminando” conceitos em suas próprias reflexões acerca do desenvolvimento de sua obra, em busca de um gesto primordial. Ser “antropófago de si mesmo” é devorar a própria devoração, é se alimentar do melhor de si.

A imagem do uróboro, da serpente que morde a própria cauda e que simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma, é uma imagem pertinente para a compreensão do que venha ser o “antropófago de si mesmo”. No uróboro percebemos a idéia de movimento, continuidade e autofecundação. Um ciclo de “eterno retorno”. Nesse sentido a Antropofagia de Oiticica difere da de Oswald e propõe um caminho

que, para além do canibalismo das tribos primitivas, injeta-lhe um potencial de imanência na compreensão da Antropofagia Osvaldiana. Portanto, “o mais brasileiro dos artistas brasileiros”, no sentido da radicalidade antropofágica; devora o outro em si mesmo e a si mesmo. Revisão radical da idéia de Antropofagia. As próprias palavras de Oiticica em entrevista à Aracy Amaral elucidam a idéia do “antropófago de si mesmo”.

Quando é que você volta dos *United States*? Eu digo: Eu nunca volto! Estou sempre indo! Eu nunca fui. Aí dizem assim: Você não tem saudades?. Como é que vou ter saudades? Eu *sou* o Brasil. Eu sou a Mangueira. Eu comi a fruta inteira. Não deixei pedaços para vir buscar depois. Eu estou sempre indo, nunca estou voltando. (AMARAL, 2006, p. 124).

Havia uma compreensão lúcida de Oiticica de que estivesse nos Estados Unidos, na China ou no Brasil, ele carregava dentro de si tudo que “devorou” da cultura brasileira. Sabia-se em qualquer canto do planeta, “antropófago de si mesmo”. Isto quer dizer também que sua posição não era nacionalista. Hélio participava ativamente do debate cultural internacional, era cosmopolita, estava em constante diálogo com o que se produzia na arte dentro e fora do Brasil. Hélio acaba colocando-se, desta maneira, como um artista genuinamente brasileiro, no sentido de não ser uma figura folclorizada da nossa cultura, de não tomar partido entre o samba da Mangueira e a guitarra de Jimi Hendrix, por optar pelo que é transgressivo nessas duas manifestações e romper com a tirania entre o que é nacional ou estrangeiro, entre o estar aqui ou lá. Hélio onde estivesse levava consigo a Mangueira, Jimi Hendrix e Mondrian, por saber que a sua atitude como criador é que determinava ou não uma submissão aos padrões estabelecidos. Talvez, deste modo, tenha “solucionado” o grande dilema da identidade nacional.

Na década de 1960 o ambiente cultural brasileiro revisitou em diferentes momentos e em diversas linguagens (o cinema, a música e o teatro) o conceito da Antropofagia Osvaldiana. O Manifesto Antropófago foi redigido e publicado por Oswald de Andrade na revista de Antropofagia em 1928, após ter sido apresentado por Tarsila do Amaral com o quadro *Abaporu* (1928) (Fig. 1), com o qual ficou muito impressionado. Aracy Amaral é quem comenta a reação de Oswald diante da tela:

Ao vê-lo, Oswald impressionou-se profundamente e chamou por telefone o poeta Raul Bopp, nesse dia em São Paulo. Ambos olharam a pintura e Oswald comentou: “É o homem, plantado na terra”. Tarsila se recorda, conforme nos deu depoimento, dos dois amigos discutindo a pintura e de ouvir Raul Bopp dizer: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro?”. (AMARAL, 1998b, p.43)



Fig. 1  
Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928,  
Óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Coleção  
Eduardo Francisco Costantini, Buenos  
Aires.

No manifesto está escrito: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. (...) Contra todas as catequeses*” (ANDRADE, 1998b, p. 46). Podemos extrair daí algumas poucas idéias que estão na gênese criadora de Oiticica, assim como de outros artistas de seu tempo,

como em Glauber Rocha, por exemplo. Percebemos a idéia de devoração, apropriação, de sincretismo, de pluralidade, de “anti-ortodoxia”, avesso a todos os dogmatismos. Apenas para começar a discussão que é muito ampla e complexa.

O debate sobre o que seria uma estética brasileira tendo como base essa vontade antropofágica, esteve presente de maneira intensa na produção cultural dos anos 60 e 70. Seja pela discussão de um caráter genuinamente brasileiro em nossa arte ou pela devoração estética de padrões estrangeiros, as idéias foram discutidas intensamente e deixaram marcas em nossa cultura. Vale lembrar-se de *Terra em Transe*, de 1967 e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) ambos de Glauber Rocha, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1968), de Roberto Santos, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra e o Cinema Novo de maneira geral. No teatro, a montagem dirigida por José Celso Martinez Correia com o Teatro Oficina, para o *Rei da vela*, de Oswald de Andrade e o Grupo Opinião. Na música, a formação do grupo baiano da *Tropicália* – nome extraído da obra homônima de Oiticica de 1967 – tendo como mentores Caetano Veloso e Gilberto Gil; que também mantinham sua filiação estética nas idéias do grupo dos Antropófagos.

Celso Favaretto comenta essa relação dizendo que:

A teoria e a prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas. Frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema do encontro cultural chegara – oscilando entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural -, a idéia de devoração foi reapresentada como forma de relativização dessas posições. O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, ao nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em

curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos) apropriaram-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista. (FAVARETTO, 1979, p.34)

No comentário de Favaretto evidencia-se que a revisão da Antropofagia feita pela geração de 1960, dentro do debate cultural acirrado da época, vinha como uma espécie de “relativização” das posições nacionalistas e de importação cultural. Além de outras questões como a assimilação do arcaico com o moderno e de uma “matriz” Dadaísta e uma prática Construtivista no tratamento artístico. Essas questões, falando mais especificamente nas artes visuais, tomaram diferentes caminhos. Pode-se ressaltar os nomes de Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, entre outros, que vinham naquele momento compor um grupo de artistas com poéticas diversas (Realismo Mágico, Neo-figuração, Popcreto, etc) que Hélio, ao compor um quadro geral da cultura brasileira naquele momento, incluindo aí o Cinema Novo, o Grupo Opinião e a Poesia Participante de Ferreira Gullar, chamou de *A nova objetividade brasileira*, ou seja, uma pluralidade de manifestações artísticas que se somavam num corpo integrado de uma arte de invenção e radicalidade, de uma tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. Hélio comenta no texto “*Esquema geral da nova objetividade*” (1966-7) o modo como essa geração absorveu as idéias da Antropofagia de Oswald:

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira (OITICICA, 1986, p. 85)



Fig. 2  
Hélio Oiticica. *Tropicália*, 1967, Penetrável. Materiais diversos.

Diante da idéia de uma Superantropofagia pode-se dizer, objetivamente, que ela se deu, no caso da obra de Oiticica, em suas capas *Parangolés* (1964) e no penetrável *Tropicália* (1967), por exemplo. Em *Tropicália* (Fig. 2) um ambiente favelizado com motivos “brasileiros” é criado; plantas tropicais, tecidos de *chita*, papagaios, pedra de brita, areia, um aparelho de TV, etc. Hélio cria uma “imagem brasileira”, no entanto como explica o crítico de arte Guy Brett:

Em resumo, *Tropicália* (um labirinto espiral ao estilo de uma “chácara” do Rio) arrancou a imagem do pop de sua associação norte-americana com a cultura de consumo, situando-a em meio às aspirações e às diversidades da metrópole brasileira. A obra exerceu enorme influência no Brasil por essa razão, mas Hélio quase imediatamente criticou essa recepção. Achava que a fixação na imagem visual impedia as pessoas de perceber a experiência corporal de penetrar no ambiente, o que, para ele, era o mais importante. (BRETT, 2005, p. 48)

A experiência em *Tropicália* não deveria se restringir há uma percepção apenas visual, era imprescindível a experiência corporal, de que a assimilação daquelas

imagens e objetos se desse pelos poros, que fosse devorada pelo espectador com todo o seu corpo. Apesar de Oiticica trabalhar com estereótipos de uma imagem de um Brasil para exportação, e que por esse mesmo motivo suscitou leituras superficiais do seu trabalho, a sua proposta ia para além disso.

Ainda em relação a uma imagem brasileira em seu trabalho, ao ser questionado pelo poeta Walmir Ayala, que lhe perguntava se ele acreditava numa arte nacional brasileira, Hélio responde:

Bem, se uma obra, algo, é feito no Brasil, será necessariamente brasileiro; há um processo que vem vindo, nas vanguardas, desde Oswald de Andrade, que possui suas características e possibilita hoje dizer-se que uma síntese como a Tropicália representa a “imagem brasileira”; mas essa síntese pode ser transformada e superada, e deve, e não ser endeusada como a “imagem” única e possível de ser tida como modelo. Este é um dos pontos importantes da própria “síntese”, senão a coisa acaba virando nacionalismo fascista, morou? (OITICICA, 1970, p. 164)

Hélio não queria que se pasteurizasse a idéia de uma “imagem brasileira” a ponto de ela se transformar em mais um “ismo” dentro de nossa história cultural e ser automaticamente absorvida pelo mercado, perdendo, deste modo, seu caráter antropofágico inicial, o que veio a acontecer. Em conversa com o poeta Haroldo de Campos, em 1971, Hélio diz o seguinte:

Você [Haroldo] sempre dizia que tropicália não era tropicalismo. Acho que, na realidade, o que acabou sendo foi mais o tropicalismo do que a tropicália. Agora, de repente, eu senti uma necessidade de usar a palavra tropicália outra vez, porque acho que ela está revestida de uma pureza estranha: ela não está revestida dessa coisa dissolvente que aconteceu. A idéia de tropicalismo já estaria não só a priori carregada disso, como agora está uma coisa insuportável de ouvir. (UM BATE-PAPO DE VANGUARDA, 2003, p. E 3)

E Haroldo comenta:

O tropicalismo é uma etiqueta que não tem nada a ver com a idéia de tropicália, que é uma espécie de neoantropofagia, neocanibalismo osvaldiano, uma devoração crítica do museu brasileiro. Isso que é a

tropicália, visto em termos ativos, e não passivos. (UM BATE-PAPO DE VANGUARDA, 2003, p. E 3)

A crítica de Hélio e Haroldo para o que se convencionou chamar de tropicalismo se justifica pelo fato de que a concepção inicial de Tropicália se perdeu em algo que não podemos dizer se configurou num movimento. E mesmo que tivesse de fato acontecido, talvez para sua compreensão fosse melhor não acomodá-lo num “ismo”, o que seria instituir por completo o pensamento.

Pensar a Tropicália como uma espécie de Neoantropofagia, como queria Haroldo de Campos é muito mais interessante e produtivo para a história da cultura brasileira. A idéia de uma nova Antropofagia, de uma revisão das idéias passa por uma noção de que o diálogo com o passado foi estabelecido e daí surgiu uma nova leitura, uma nova compreensão do pensamento cultural brasileiro a partir do que inicialmente foi debatido e pensado pelos primeiros Antropófagos. Mas naquele momento, o que se pensou como uma imagem brasileira foi assimilado de maneira pasteurizada e superficial por alguns artistas, Hélio se manifesta em texto escrito em 4 de março de 1968:

Por isso creio que a *Tropicália*, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade, quis eu com a *Tropicália* criar o *mito da miscigenação* – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disto que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio. (OITICICA, 1986, p. 108)

Hélio conclui que só através da Antropofagia haverá a possibilidade da assimilação da cultura européia ou americana sem o esvaziamento da nossa cultura, que é “negra, branca, índia, tudo ao mesmo tempo”. E continua o seu desabafo:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem a isso. (OITICICA, 1986, p.108-09)

A crítica de Oiticica à assimilação rasteira de Tropicália (e aqui Oiticica se refere à Tropicália de maneira geral, como o grupo baiano, por exemplo) ainda é um pesadelo dentro de nossa cultura. Quando não produzimos subprodutos da cultura européia e americana, fazemos uma estética de araras e bananeiras para exportação, características que carregamos desde a chegada dos portugueses. Poucos são os artistas que conseguem o seu “significado próprio”. Muitas vezes pelo imediatismo consumista e certo do produto, outras vezes por uma submissão periférica de baixo estima. Talvez porque a vivência existencial fique subjugada pelo caráter “folclorizado” da nossa cultura. Ainda em relação à assimilação da *Pop Art* e a idéia de uma imagem brasileira em *Tropicália*, Carlos Zílio comenta que

Isto tem uma grande importância na medida em que há uma quebra na relação constante entre o modelo externo e a produção de arte no Brasil. As semelhanças dizem respeito à existência de, num certo grau, haver questões comuns às sociedades norte-americana e brasileira. Ao nível da imagem, isto se refletiria na repercussão dos *mass media* em ambas as sociedades e no diálogo que tanto a *Pop* quanto *Tropicália* manteriam com o Dadaísmo. Na arte brasileira, isto significa o aparecimento de uma obra que se constitui basicamente de uma experiência interna ao sistema de arte local. No entanto, entre a *Pop* e

*Tropicália*, apesar das suas diferenças, há um invisível fio que tece a trama da linguagem plástica, além de fronteiras geográficas. História das formas, sentimento do presente, contemporaneidade. (ZÍLIO, 1982, p. 31)

Tanto a *Pop Art* quanto a *Tropicália* geraram imagens “não-folclorizadas” de suas sociedades. Através da lição dos Dadaístas aprenderam o reconhecimento da imagem particular no universal, da subversão das formas e de suas poéticas de antiarte com uma poderosa interpretação do seu tempo presente. Em Oiticica essa compreensão pôde ser percebida desde os *Parangolés*.

Em entrevista que concedeu em 1977 à Aracy Amaral, Hélio disse: “É por isso que o *Parangolé* é o anti-folklore. Anti-folklore não, aliás, ela torna possível que o folklore nunca seja o folklore. Folklore é uma coisa ainda ligada à terra”. (AMARAL, 2006, p.117)



Fig. 3 e 4  
Hélio Oiticica. *Parangolé P4 Capa 1*, 1964, Caetano Veloso veste *Parangolé*.  
Materiais diversos.

Nos *Parangolés* (Fig. 3, 4, 5 e 6) que são espécies de capas, mantos, roupas, estandartes para se vestir e com eles dançar, é possível também reconhecer características Antropofágicas. Adentrar uma pele, vestir e sair por aí dançando, é uma atividade que tem parentesco, em nossa literatura, com o poema *Cobra Norato* (escrito em 1928 e publicado em 1931), emblema do Modernismo brasileiro e Poema Antropofágico por excelência, do poeta Raul Bopp:

A noite chega mansinho  
 Estrelas conversam em voz baixa  
 Brinco então de amarrar uma fita no pescoço  
 e estrangulo a Cobra. Agora sim  
 me enfio nessa pele de sede elástica  
 e saio a correr mundo (BOPP, 1998, p. 3)

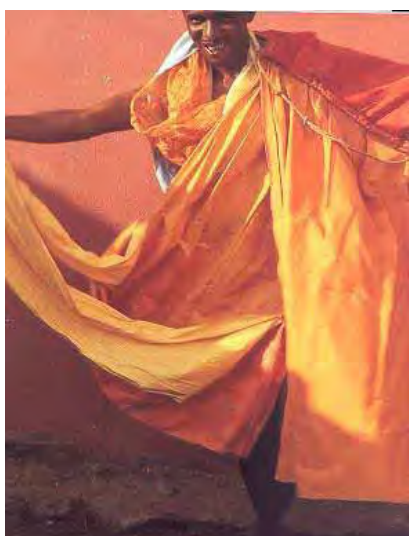


Fig. 5  
 Hélio Oiticica. *Parangolé P4 Capa 1*, 1964,  
 Nildo da Mangureira veste *Parangolé*.  
 Materiais diversos.



Fig. 6  
 Hélio Oiticica. *Parangolé*, 1964.  
 Materiais diversos.

É possível relacionar a imagem poética de Bopp, estrangulando e se apropriando da pele da cobra para correr o mundo e vivenciá-lo com o ato de vestir um *Parangolé* e sair por aí e dançar. O participante se apossa de outra pele e, podemos dizer que

“estrangula” o espaço bidimensional da pintura, que corre o mundo com uma nova “pele” no corpo. Penetra-se a pele/tecido do *Parangolé*, invade-se o espaço grudado ao próprio corpo, experimenta-se a cor no tempo, no movimento, no espaço. Como na lenda de Cobra Norato, onde o sujeito estrangula a cobra e se veste com sua pele para não ser a cobra, mas para ser dentro dela, algo novo. O mesmo acontece com quem veste o *Parangolé* que experimenta em si mesmo, em seu corpo, a cor, o tempo, o espaço, como um desdobrar Antropofágico das idéias dos Construtivistas, só que agora a participação do espectador é fundamental. Pele que deve ser vestida para que a obra tenha vida. Ou, nas palavras do filósofo e crítico de arte Antonio Cícero:

Mais importante: o *Parangolé* não pode ser exposto como uma pintura convencional. Ele deve ser não apenas visto mas tocado: e não apenas tocado mas vestido. O corpo compõe com o *Parangolé* que veste uma unidade sempre nova. (CÍCERO, 1995, p. 186-7)

Portanto, com o *Parangolé* se percebe, seja na devoração/estrangulação da pintura convencional ou na nova unidade que sempre é percebida, através dos diferentes corpos que assumem o corpo/pele *Parangolé*, a mais profunda filiação a Antropofagia Osvaldiana ou a pele/capa da Cobra Norato de Raul Bopp.

O ato de vestir uma capa ou manto tem uma carga simbólica em diversas tradições espirituais. Por exemplo, um monge cristão no momento de proferir seus votos e se afastar do mundo se cobre com um manto ou capa. Um gesto que caracteriza simbolicamente a sua retirada do mundo a caminho de si mesmo, aproximando-se de Deus. Renúncia das tentações do mundo material. O ato de vestir um manto nesse sentido é uma escolha pela sabedoria, é adotar uma compostura, uma função, de que a capa é símbolo. O manto/capa *Parangolé* se insere nessa tradição, a de ser elemento ritual e simbólico. Um acontecimento quase mítico ao compor a

experiência daquele que veste a capa e dança numa fusão manto/corpo/cor/tempo/espço. O espectador é a obra. Vestir a capa *Parangolé* é um acontecimento de que o sujeito é agente ativo, necessário para que a “pele” ganhe vida e sentido. Numa relação de profunda intimidade com o participante.

Na letra da música “Parangolé” que escreveu para a Banda Performática, em 1982, o artista multimídia José Roberto Aguilar diz:

Portanto eu digo:  
 Parangolé, meu irmão!  
 Parangolé  
 que te veste lá por dentro  
 dá um brilho  
 dá um lustro  
 à alma elegante  
 e ao corpo exigente  
 (...)  
 Nós estamos mais leves com o teu gás, mais sábios, mais ousados,  
 mais bonitos com o teu gás, CALL ME HELIUM, e quer saber de uma  
 coisa: já experimentamos até o experimental! (AGUILAR E BANDA  
 PERFORMÁTICA, 1982)

Aguilar proclama o *Parangolé* como experiência de imanência, de ousadia e sabedoria, de beleza e autoconhecimento. Ao mesmo tempo em que proclama o caráter experimental da proposição *Parangolé*.

Só contar com essas duas proposições - *Parangolé* e *Tropicália* - para compreender a vontade Antropofágica no trabalho de Oiticica, seria apenas reduzir a totalidade de sua obra, que se apresenta acima de tudo, num comportamento que era realizador de proposições de invenção e radicalidade, e de um intenso diálogo com as experiências artísticas do mundo ocidental, num gesto que era da relação de si, para si e para/com o outro; do individual para o social.

Faz-se necessário compreender que a trajetória de Oiticica como uma espécie de ícone dessa geração, começou por sua participação no grupo Frente em 1955;

gênese formativa do artista. Ao mesmo tempo é importante não enclausurar a sua obra num determinado período e geração. A obra de Oiticica é muito mais ampla em sua discussão.

A investigação do ato criador em Hélio passa inevitavelmente por suas experiências pessoais e questionamentos estéticos; o sentido de Construtividade, a Antropofagia e o conceito de antiarte. E, também, por uma espécie de “história do homem como criador”, de uma volta ao homem primitivo. Oiticica refaz o caminho do criador ancestral. Se a sua busca como criador não fosse esta, talvez não teríamos em Hélio um criador tão autêntico e atormentado de inquietude e invenção.

Com a descoberta do lazer no ato criador, mais especificamente com o *Crelazer* (1967), proposição onde o espectador tirava os sapatos para pisar na areia; um chamamento para o devaneio e a experiência lúdica de volta aos nossos instintos básicos, onde havia alguns *Bóldes* para serem explorados com as mãos, cabines individuais, compartimentos-caixas, medindo dois metros por um – *Ninhos - Parangolés* para se vestir e dançar. Hélio revela a sua idéia do ato criador como “volta às origens”. Em texto escrito em 1968, diz:

A abordagem do lazer, nela mesma, é aberta, pois é o lazer algo geral, uma idéia fundada num “estado do comportamento” e que, por dentro implica uma tomada de posição em relação a problemas humanos mais profundos, míticos, dos quais se alimenta a arte (sempre se alimentou) e com os quais se identifica cada vez mais, como se a tal “volta às origens” se concretizasse num crescendo, na vontade de *ser real* como um bloco de pedra, de não aceitar a repressão como condição de progresso, de ser e estar vivo. (OITICICA, 1986, p.121).

A compreensão do ato criador como uma postura do artista perante os problemas mais profundos do ser humano e do seu contato com o outro, é em Hélio a

busca de uma compreensão do ser; de si mesmo e do outro. Uma compreensão da liberdade para-si e para-o-outro em contato com sua poética inventiva.

O pintor norte-americano Barnett Newman, em 1947, escreveu um texto que traz uma compreensão da arte como um ato mítico, ancestral e de liberdade do ser, semelhante à idéia de Oiticica.

Sem dúvida o primeiro homem era um artista. (...) O objetivo da primeira fala do homem foi dirigir-se ao desconhecido. Seu comportamento teve origem em sua natureza artística. Assim como a primeira fala do homem foi poética antes de se tornar utilitária, o homem construiu primeiro um ídolo de barro antes de imaginar um machado. A mão do homem fez correr o galho seco pelo barro para traçar uma linha antes de aprender a jogar esse galho como lança. (...) O ato artístico é a marca pessoal do homem. (NEWMAN, 1993, p. 559-60)

Se em Oiticica a possibilidade de chegar a liberdade do ato criador se dá numa abordagem do lazer, num espaço não-repressivo e na busca de uma natureza mítica do ser, num homem ancestral. Em Newman, há uma espécie de constatação de que essa mesma busca reside na capacidade poética do primeiro homem de ser um criador. Tanto no texto de Hélio quanto no de Barnett, há uma evidência de que esse homem/artista seja para compreender sua liberdade ou para dirigir-se ao desconhecido, precisou transgredir, mergulhar em sua natureza, numa “vontade de ser real como um bloco de pedra”, como diz Oiticica.

Por isso, há vontade em Hélio por uma “volta às origens” na arte, por uma estética não-repressiva, por uma espécie de redescoberta do ato criador. A posição de se colocar à margem é um grito contra o *establishment* no mundo das artes e no comportamento de alguns artistas.

Na leitura que fez de *Eros e civilização* de Herbert Marcuse, Hélio encontrou identificação e abertura, o que influenciou profundamente o seu pensamento e a sua

produção na segunda metade da década de 1960. A idéia do artista como esse sujeito transgressor e marginal também estão no texto de Marcuse. Em carta de 1968, para a amiga, interlocutora e artista Lygia Clark, Hélio comenta:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou “agem marginalmente” pois não possuem “classe” social definida, mas são o que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica (FIGUEIREDO, 1998, p. 74,75)

O encontro de Oiticica com a idéia do artista como sujeito transgressor, que ele compreende com Marcuse, já estava infiltrada nos seus projetos e proposições desde os *Parangolés*, que são de 1964. O salto da cor para o espaço do corpo instalou decididamente uma experiência de participação e co-criação do espectador na arte brasileira. Hélio apresentou uma postura social e ética; do criador que se lança em direção ao outro. Abrindo o caminho dionisíaco de suas proposições, de força lúdica e ética.

O ato criador em Hélio é um ato poético de liberdade. É preciso, no entanto, compreender como a questão da liberdade existe nas poéticas e proposições de Oiticica.

Deste modo, em Oiticica há uma intenção e uma realização que são escolhas e opções. Uma opção pelo estado de invenção e pelo experimental que é uma intenção de liberdade criadora. Existe a liberdade e a invenção, somos incondicionalmente livres e experimentais, o que nos diferencia e nos relega em cárceres são nossas intenções e

escolhas. Nas palavras do filósofo Maurice Merleau-Ponty em seu livro *Fenomenologia da Percepção*:

Portanto, finalmente não há nada que possa limitar a liberdade, senão aquilo que ela mesma determinou como limite por suas iniciativas, e o sujeito só tem o exterior que ela se dá. (...) A própria noção de liberdade exige que nossa decisão se entranhe no porvir, que algo tenha sido *feito* por ela, que o instante seguinte se beneficie do precedente e, sem ser necessitado, seja pelo menos solicitado por este. Se a liberdade é liberdade de fazer, é preciso que aquilo que ela faz não seja desfeito em seguida por uma liberdade nova. Portanto, é preciso que cada instante não seja um mundo fechado, é preciso que um instante possa envolver os seguintes, é preciso que, uma vez tomada a decisão e iniciada a ação, eu disponha de um saber adquirido, eu me beneficie de meu élan, eu esteja inclinado a continuar, é preciso que existe uma propensão do espírito. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 584 e 586)

É preciso saber a liberdade experimental da criação como intenção a caminho de uma realização no ato maior da liberdade do artista, que é o ato criador. Ponty fala de uma continuidade e de uma abertura na compreensão da liberdade, de um saber adquirido que se envolve ao passo seguinte. Ao pensar na trajetória criativa de Oiticica, o que fica evidente é o fato de que os seus projetos são proposições abertas dotadas de coerência contínua, de um “saber” artístico que se soma a outro saber numa poética de ação criativa aberta, num processo Antropofágico e Construtivo.

A devoração antropofágica é ampliada e o devorador não se restringe à figura do gênio criador; “canibaliza-se” o coletivo. A vontade Construtiva é socializada em espaços de prazer e lazer, experiências de imanência da obra. A invenção é o mundo possível de realização de uma sociedade não-reprimida. A posição marginal, um caminho para a liberdade dos modelos repressivos impostos na arte e na vida.

Em sua época se fez necessário uma tomada de posição ética frente ao mundo das artes, era imprescindível uma ética para além da estética. Uma não-estética diante do contexto social, político e cultural.

É possível compreendermos na obra de Oiticica o ato criador como uma manifestação a favor daquilo que é liberdade no ser, que se encontra na ação de um fazer criador inventivo, que se sabe livre para “experimentar o experimental”.

Uma raiz experimental de Oiticica está na devoração operada em sua herança Construtiva, nos desdobramentos do Construtivismo em sua poética. Tema que será desenvolvido no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2 – HERANÇA CONSTRUTIVA

“Há uma lembrança para o corpo,  
A tua: é a de um abraço de rede,  
esse abraço de corpo inteiro  
de qualquer rede do Nordeste,  
da rede que tua Andaluzia,  
que é tão da sesta, não conhece,  
e mais que abraço, é o abraçar  
de tudo que pode estar nele;  
é abraço sem fora e sem dentro,  
é como vestir outra pele  
que ele possui e que o possui,  
uma rede nas veias, febre.”

João Cabral de Melo Neto, A rede ou  
o que Sevilha não conhece

O Neoconcretismo recebe a herança construtiva das vanguardas do início do século XX para nela injetar uma adaptação ao projeto cultural brasileiro no final da década de 1950, em contrapartida a “rigidez” do Concretismo paulista. No livro *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*, Francisco Alambert e Polyana Canhête, ressaltam que se em 1959, Hélio Oiticica estava saltando da tela para o espaço com seus *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, num desenvolvimento de sua poética Construtiva. Esse processo se dava, também, em outras áreas do conhecimento para a busca de um novo projeto que fosse gerado para a compreensão de um desenvolvimento adaptado ao Brasil. Lembram, ainda, que:

“Substituir” importações e modelos estéticos pela criação própria não era um tema estranho, por exemplo, a certas teorias econômicas do período. Os economistas ligados à Teoria da Dependência pensavam um caminho parecido para os saltos de desenvolvimento, aparentemente possíveis então, que a vida econômica da América Latina podia dar no contexto do surto desenvolvimentista. No mesmo ano em que Hélio Oiticica fazia sua transição do quadro fixo para o espaço-tempo, a arte na vida, Celso Furtado publicava seu influente (não apenas no Brasil) estudo sobre a dependência econômica, o sentido do nosso “atraso” e os impasses de nosso (sub) desenvolvimento, *Formação econômica do Brasil*. Se Oiticica preparava a passagem das experiências concretistas para chegar aos *parangolés*, saindo da tela e da galeria para a vida (e a rua), economistas (de

esquerda ou apenas desenvolvimentistas) também queriam a superação da dependência em nome da autonomia nacional criadora. (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004, p. 79-80)

Vale ressaltar que desde a abertura da primeira Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951, com a apresentação e premiação da obra *Unidade Tripartida*, do suíço Max Bill, que desencadeou o evento da abstração geométrica no Brasil com o surgimento dos grupos Ruptura (1952) e Frente (1954), respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, somado ao “surto desenvolvimentista” do período com o nacionalismo industrialista do segundo período de Getúlio Vargas, o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek é que a experiência de Hélio Oiticica se inicia e se desenvolve. É justamente em 1954 que Hélio começa a estudar pintura com Ivan Serpa, no MAM-RJ.

A autonomia criadora pela qual Oiticica almejava no final da década de 1950 passava pela aproximação ou inclusão do espectador nas suas proposições. Também pela característica inerente ao seu trabalho, que era a de um afrouxamento em relação aos ideais estéticos do Concretismo Paulista e dos questionamentos sobre o destino da pintura.

É preciso deixar claro que aqui não pretendo fazer nenhum tipo de julgamento de valor ou tomar partido a respeito das obras produzidas pelos artistas do Concretismo paulista em relação aos cariocas. Apenas estabelecer uma diferença entre o caráter de uma e de outra produção. Frederico Morais em seu livro *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, diz:

Utopias à parte, a arte construtiva não seria a manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de sociedades em fase inicial de arranque econômico. Aliás, me parece sintomático, no caso brasileiro, que São Paulo – representando no Brasil, um estágio industrial mais avançado – vinculou-se de preferência ao concretismo

suíço-alemão-holandês [Max Bill, Escola de Ulm], enquanto o Rio, menos industrializado, porém mais lúcido e criativo – mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo [Malevicht, Tatlin, Gabo]. (MORAIS, 1979, p. 89).

Essas vinculações estanques estético-ideológicas a que se refere o crítico de arte Frederico Morais, hoje se apresentam não tão estanques assim, funcionando apenas como efeito didático. Assim como, dizer que o Rio de Janeiro era mais “lúcido e criativo” em relação aos Concretos de São Paulo é, no mínimo, uma visão equivocada, já que essa briga pela assimilação da herança Construtiva só se faz enriquecedora com vencedores de ambos os lados. São modos diferentes e peculiares de se receber um bem cultural e transformá-lo. Sem a presença de um o outro não se constituiria e vice-versa. O que vale é o debate e não o pódio ou o partidarismo. Embora alguns teóricos, como o crítico de arte Ronaldo Brito, tenham tomado partido em comparação as duas “tendências”, mantendo-se fixo ao debate acalorado da época.

Como seqüência do movimento concreto, e mais amplamente como seqüência de penetração das estéticas construtivas, o neoconcretismo movia-se com facilidade em seu campo de ação. Formado por artistas de classe média alta às vezes, desligado de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório: havia um passado construtivo local que lhes permitia uma segurança suficiente para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de ruptura da época. Ele é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a Escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. *Grosso modo*: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local. (BRITO, 1999, p. 55)

As diferenças entre os dois grupos - Concretos e Neoconcretos - apontadas por Ronaldo Brito: dogmatismo/ruptura, implantação/choques da adaptação local, é uma possível e pertinente interpretação de como se deu a relação entre os dois movimentos no período e de como eles são compreendidos hoje. No entanto, é preciso ter cuidado

para não cair na tentação de enaltecer um grupo em detrimento do outro. É preciso compreendê-los em suas diferenças. Neste sentido a idéia de dogmatismo/ruptura talvez precise ser repensada. Como, por exemplo, para objetividade/subjetividade. E, mesmo assim, objetividade e subjetividade são conceitos que poderão passear entre os dois grupos, de modo a se confirmar mais em um do que em outro.

Assim sendo, no próprio Manifesto Neoconcreto evidenciam-se essas diferenças e estabelece-se a importância dessas idéias para a trajetória experimental da obra de Hélio Oiticica. O manifesto Neoconcreto foi redigido por Ferreira Gullar em março de 1959 e assinado pelos artistas: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. No Manifesto, Gullar escreve:

Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. (...)  
O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. (GULLAR, 2002, p.10-11)

Ao propor uma reinterpretação do Neoplasticismo, do Construtivismo e afins os Neoconcretos expandem o campo de liberdade da arte e do espectador, num processo de integração da arte na vida, retomando a expressão em suas relações existenciais, emocionais e afetivas em contrapartida a uma objetividade científica. Proposta que tanto era uma revisão das idéias dos primeiros artistas Construtivos, assim como um projeto de adaptação do Construtivismo às necessidades específicas do grupo dos Neoconcretos.

Deste modo, no manifesto do Movimento Neoconcreto, as idéias ali descritas influenciaram todo o pensamento e obra de Hélio. Assim como, primeiro vieram às obras e depois as idéias de Ferreira Gullar; o poeta só pode colocar em texto aquilo que já se percebia nas obras dos artistas cariocas. Ou seja, a partir do Manifesto os conceitos existentes nas obras e fora delas, no papel, na interpretação do crítico, se retroalimentaram.



Fig. 7  
Hélio Oiticica. *Relevo espacial*,  
1959. Acrílico sobre madeira.  
Acervo Projeto Hélio Oiticica Rio  
de Janeiro.

As obras de Oiticica deste período como os *Bilaterais* (1959) e os *Relevos espaciais* (1959-60) (Fig. 7), por exemplo, mantêm coerência com o projeto Neoconcreto. Obras que rompem com a bidimensionalidade e revelam suas primeiras experiências com as estruturas-cor no espaço e no tempo. Apesar de ainda estar discutindo o elemento essencial do vocabulário da pintura como a cor e o domínio do espaço ainda ser tímido, já é possível perceber o desejo de aproximação com o espectador que é chamado a perceber aqueles “recortes” de cor suspensos no espaço, nos *Bilaterais*. Com os *Relevos Espaciais*, há uma insinuação entre as dobras das

placas de madeira, de uma possível invasão do espectador nas fendas dotadas de cor; orifícios de participação contemplativa do espaço. No entanto, Celso Favaretto comenta que

Os efeitos variados de luminosidade decorrem da posição do objeto no espaço, da direção e da intensidade da iluminação. A participação do espectador depende do lugar da observação. (...) O dinamismo espacial não provém da intervenção do espectador, mas da relação luz/espaço interior/ espaço exterior, de cheio e vazio. Embora os *Relevos* sejam compostos como “dobraduras”, que propõe a ação de desdobrar para liberar o espaço interno (o envolvido), a participação não é, ainda, plena devido à estaticidade das estruturas. (FAVARETTO, 2000, p. 61)

Os *Relevos Espaciais* de Oiticica apontam para o desdobramento da experiência do espectador que se dará ainda pela visualidade, nos embates entre cor-luz, estrutura e espacialidade. O advento do corpo em seu envolvimento integral ainda estará por vir.



Fig. 8  
Hélio Oiticica. *Núcleo NC6*, 1960/63.  
Pintura sobre madeira recortada.

Hélio definitivamente irá abrir à experiência de participação em suas obras com os *Núcleos* (1960-63) (Fig. 8) que são estruturas de madeira penduradas e pintadas com cores quentes: vermelho, amarelo e laranja. São espaços labirínticos onde o espectador penetra e é envolvido por cores de todos os lados. A investigação da experiência participativa terá seqüência em profundidade com os desenvolvimentos dos *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés* e *proposições Ambientais*. É possível dizer que Hélio

desenvolveu uma teoria sobre a participação do espectador. Oiticica atingiu a radicalidade de suas propostas de participação, com os *Parangolés*, em 1964.

A gênese das idéias sobre participação está no Neoconcretismo. O que os artistas Neoconcretos buscavam, naquele período, era especificamente a libertação de formas rigorosas (revisão do Construtivismo) de se fazer e de se pensar arte no Brasil, além de fazer a crítica aos Concretos. Ainda é Celso Favaretto quem comenta que:

O neoconcretismo, ao abolir um projeto a priori, determinante da prática, e ressaltando a experimentação, contribuiu para que os artistas que o adotaram se liberassem para um sentido de pesquisa muito mais amplo que o dos concretos. Um dos seus feitos principais foi, sem dúvida, colocar como fundamental para o novo campo de ação que se abria a questão da participação do espectador, implícita nos desenvolvimentos construtivos. O novo espaço expressivo, ao privilegiar a experiência, no momento mesmo da intervenção, rompeu o exclusivismo do programa concretista, abrindo no Brasil direções variadas de pesquisas contemporâneas. (FAVARETTO, 2000, p. 44)

A formação Neoconcreta estaria para sempre nas proposições de Hélio, pois o seu caráter experimental se encontra, como já foi dito, na gênese de sua formação artística. Os desdobramentos das idéias Neoconcretas em Oiticica encontram parentesco, naquele momento, somente em Lygia Clark e Lygia Pape; interlocutoras de Hélio por uma arte de invenção e radicalidade.

O crítico de arte Guy Brett explica que

Toda a obra inicial de Lygia Clark, do fim dos anos 1950 a meados dos anos 1960, pode ser descrita como um processo de tornar orgânico o espaço geométrico. As obras de Lygia e Hélio partem dos exemplos de Piet Mondrian, Kasimir Malevich e Josef Albers. O entendimento que tinham desses artistas, todavia, ultrapassava o aspecto formal: não se tratava de substituir “formas” geométricas por um outro conjunto de formas ilustrando o orgânico ou o visceral. Foram na verdade, a completa rejeição da ilustração e da ilusão empreendidas por Mondrian, bem como seu trabalho com o espaço real do plano da pintura que atraíram Lygia, e foi nesse espaço físico e conceitual que ela desejou redescobrir o orgânico. (BRETT, 2005, p. 129)

Portanto, há em Lygia e Hélio uma compreensão radical das propostas dos artistas Construtivos, um aprofundamento de suas poéticas. E ainda, no contexto cultural e histórico, é preciso ressaltar que

As obras iniciais de Lygia e Hélio, feitas de acordo com um modelo construtivista, surgiram em uma época de intensa atividade arquitetônica no Brasil. Brasília, a nova capital, estava sendo construída, e a arquitetura modernista brasileira alcançaria fama mundial. Em outros países latino-americanos com economias em expansão, como a Venezuela, havia também íntima relação entre o experimento nas artes visuais e o planejamento e a decoração de vastos projetos de construções urbanas. Contra esse pano de fundo, as obras de Lygia e Hélio se tornaram uma forma extremamente reveladora de “anti-arquitetura”, pois eles rejeitaram a tendência que direcionaria a arte construtivista para a tecnologia e a nova construção. Suas alusões e metáforas arquitetônicas se mesclavam com seu pensamento artístico, que rejeitava o fetichismo do objeto de arte, o mundo dos museus e galerias, e o mito heróico do artista singular. (BRETT, 2005, p. 139)

Toda a discussão Construtiva sobre o espaço e mesmo a rejeição ao fetichismo do objeto de arte, o mundo dos museus e galerias e o mito do artista como o único e grande criador, levou tanto Hélio quanto Lygia a uma compreensão do espaço como lugar de experimentação; rejeição da arte Construtiva que se encaminhava para a tecnologia e a nova construção. Espaço que podemos chamar de experimental, dado o caráter lúdico, de invenção e participação a que se vê envolvido o espectador. Uma noção de obra aberta. Experiência de coletividade e de co-criação, de proposições abertas. O que nos importa ressaltar aqui é como as proposições do criador se relacionam com o espectador e no que o comportamento do espectador, em relação à obra de arte, se modifica. Nas palavras de Umberto Eco, em seu estudo *Obra Aberta*:

O “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferalidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (ECO, 1971, p. 160).

As “descobertas cada vez mais imprevisíveis” de que fala Eco, do espectador em relação com a obra, em suas múltiplas possibilidades de leitura, o que não quer dizer que vale tudo, mas que a obra convida o espectador a não ter uma única percepção é uma compreensão que esteve no debate da época e que permitiu os diversos desenvolvimentos das proposições de Oiticica.

Pensar que o espaço experimental de Hélio é, por excelência, o lugar possível para uma experiência não-repressiva, uma rede de relações inesgotáveis, é começar a compreender o artista (como queria Hélio) como o propositor de atividades criadoras para uma construção de uma obra cada vez mais aberta em possibilidades de apreensão.

Em específico, nos trabalhos de Hélio Oiticica esta noção de abertura da obra de arte é levada, em última análise, a participação ativa do espectador, que acaba por tornar-se co-criador.

Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às da palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (...) Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. (OITICICA, 1986, p. 91)

Para Oiticica, uma obra aberta é aquela que solicita do espectador um movimento para a sua “interpretação”, e neste sentido cada espectador fará/terá uma leitura/participação, única da/na obra. As idéias e proposições de Oiticica vão ao encontro do pensamento de Umberto Eco. Se Eco apresenta a obra aberta como uma proliferalidade infinita de significados, em descobertas imprevisíveis, Hélio abre os

significados da participação direta do espectador com a obra transformando-o em co-criador.

O problema da participação do espectador nos trabalhos de Oiticica também tem suas raízes nas discussões sobre o espaço nas obras dos artistas Construtivistas do começo do século XX, como está explícito no Manifesto Neoconcreto.



Fig. 9  
Piet Mondrian. *Composição*, 1929.  
Óleo sobre tela. Museu Guggenheim,  
Nova York

Para tanto, será necessário retomar uma breve investigação; iniciemos pela quebra da moldura, da ruptura com bidimensionalidade. Já vimos que os artistas Neoconcretos fizeram uma revisão das propostas dos artistas Construtivos do começo do século XX. Mais especificamente: Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Pevsner, Naum Gabo, Vladimir Tatlin, entre outros. Vale lembrar que é com Mondrian (Fig. 9) que a representação do mundo se reduz a linhas, planos e cores puras, mas que, no entanto, ainda há em Mondrian o exercício de abstração das formas da natureza, que é com a arte Concreta que se chega à objetividade física da matéria e que passando por diversas experiências chegaram, os artistas, a necessidade de compreender o quadro como objeto em si e que já não lhes satisfaziam o corpo suspenso na parede. Outras

experiências vieram como os contra-relevos de Tatlin e Rodchenko, que existiam como formas híbridas entre a pintura e a escultura. Também vale ressaltar Malevitch com as *Arquiteturas Suprematistas*, entre outras experiências que são a gênese da questão da ruptura com a bidimensionalidade e o salto para o espaço. A historiadora da arte Maria de Fátima Morethy Couto lembra que

Os escritos de Oiticica datados do início dos anos 1960, assim como o trabalho por ele desenvolvido no período, comprovam não apenas sua familiaridade com a obra e os textos de Kandinsky, Mondrian, Malevitch e outros artistas da vanguarda russa, tão caros na época a Gullar, como sua intenção de “levar adiante o caminho iniciado pelos grandes mestres do princípio do século”. (COUTO, 2004, p.109).

A proximidade de Oiticica com as obras e teorias dos artistas da vanguarda Construtiva influenciou de maneira decisiva as suas obras e proposições não só neste período assim como nos anos que se seguiram. As discussões sobre espaço, tempo, cor e estrutura são levadas adiante e tomam novos caminhos.

Em 1961, quando da discussão da quebra da moldura, do fim do quadro e do salto para o espaço, Hélio fala sobre artistas que o “acompanhariam” durante toda a sua trajetória, e cita especificamente Piet Mondrian:

Há um ano e dois meses, praticamente, achei as palavras de Mondrian que profetizavam a missão do artista não-objetivo. Dizia ele que o artista não-objetivo, que quisesse uma arte verdadeiramente não-naturalista, deveria levar seu intento até as últimas conseqüências; dizia também que a solução não seria o mural nem a arte aplicada, mas algo expressivo, que seria como “a beleza da vida”, algo que não podia definir, pois ainda não existia. (OITICICA, 1986, p. 27)

De certa maneira, Hélio foi às últimas conseqüências do Projeto Construtivo de Mondrian e buscou na arte uma estreita relação com a vida. Na verdade, uma não-separação entre vida e arte. Hélio compreendeu a radicalização das propostas de Mondrian e de outros artistas Construtivos e com elas dialogou durante toda a sua trajetória artística.

Para Meyer Schapiro:

Não se pode ler os escritos de Mondrian sem que se fique consciente do seu desejo de integrar em um espírito utópico a sua teoria da arte com o todo da vida social e com a promessa de uma emancipação mais ampla por meio do avanço da modernidade. (SCHAPIRO, 2001, p. 47)

A idéia de utopia de uma arte intimamente ligada ao todo social e a construção da modernidade sempre esteve presente nas pinturas de cores primárias, verticais e horizontais, aparentemente rígidas de Mondrian, e que revelavam em sua intimidade uma abertura para o espiritual. O elemento utópico da pintura de Mondrian também influenciou outros artistas da geração de Oiticica.

Lygia Clark teve Mondrian como um mestre de inspiração para suas proposições e obras, e referência para suas reflexões estéticas. Em maio de 1959 escreve o texto “Carta a Mondrian” e diz: *“Mondrian: você acreditou no homem. Você fez mais: num sonho utópico, estupendo, pensou em eras vindas em que a própria vida “construída” seria uma realidade plástica”*. (CLARK, 1998, p. 114).

A arte encarada como utopia na relação arte/vida tanto em Hélio como em Lygia aproxima as idéias de Mondrian de suas proposições.

Essa rápida passagem pelo problema da quebra da moldura foi só para lembrar a filiação da qual Hélio descende e de onde vêm algumas de suas inquietações estéticas. Não nos cabia aqui uma investigação profunda sobre o tema e sim pesquisar o assunto do ponto em que os artistas Neoconcretos, mais especificamente, Hélio Oiticica, dotado desse repertório, salta da parede, abandona a pintura e inicia as suas proposições no espaço. Mas é importante esclarecer que o início do sentido de participação do espectador na arte brasileira se dá com os *Bichos* (1959) (Fig. 10) de Lygia Clark. Ferreira Gullar explica:

É que, com eles, [Bichos] a relação entre o espectador e a obra se modifica. O espectador – que já então não é apenas o espectador imóvel – é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. (GULLAR, 1985, p. 253).



Fig. 5  
Lygia Clark. *Bicho de Bolso*,  
1966, Alumínio. Galeria Bergamin

A participação do espectador é exigida pela obra, formulada na proposição do artista. Deste modo, a obra já não existe em distanciamento, vive e existe em contato direto com o espectador e este realiza o ato final do acontecimento, que são os *Bichos* de Lygia. O espectador é convocado a experimentar o corpo da obra numa relação de intimidade. A pesquisadora Daniela Pinotti Maluf explica que:

Num primeiro momento, diante de um *Bicho*, nos perguntamos: o que desejo fazer? Logo depois passamos para outra pergunta: o que ele pode fazer? E de repente tudo se transforma e a questão que nos surge é: o que “nós” (eu e o *Bicho*) podemos fazer? A ação passa a ser coletiva, o diálogo se estabelece, e é neste sentido que as palavras de Lygia sobre o fato de que só os *Bichos* sabem o que eles são capazes de fazer se concretizam, já que esta relação não tem como ser delimitada. Porque por mais que o objeto *Bicho* possa ser finito enquanto estrutura, ele se mantém infinito enquanto relação com o objeto. Quantas posições cada um de nós pode ter com cada um dos *Bichos*? Com certeza a resposta a esta questão é infinita, uma vez que se relaciona não apenas com a possibilidade concreta da obra, mas também com os desejos e atuações de seus “co-realizadores”. (MALUF, 2007, p. 48)

O caráter infinito da proposição *Bicho*, esse evento de ludicidade, transforma o espectador, antes passivo, agora em agente de suas ações em contato com a obra. A

comunicação se dá no contato direto com o fenômeno e as possibilidades múltiplas agora também são estabelecidas pelo modo como esse espectador irá se relacionar com a proposição da artista. Guy Brett lembra que

O que realmente diferencia os artistas brasileiros mais originais, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, é o interesse deles pela pessoa humana em sentido completo. Lygia Clark tem falado de “ser consciente de novo sobre os gestos e atitudes da vida cotidiana”. A necessidade de realizar isto e comunicá-lo, levou-a a uma idéia extraordinária de “escultura”. Suas “obras” são apenas instrumentos, que, em contato direto com uma pessoa, tornam-se um meio de focar as suas sensações de sentir-se vivo, enquanto as vivencia. (BRETT, 1986, s/p)

Ao colocar o espectador no “foco”, Lygia e Hélio, querem lhe dar a condição de co-criadores. E além, desejam que a experiência seja intensa, direta, imanente e não apenas contemplativa. O espaço torna-se vivo e já não é neutro. As ações vivenciadas pedem ao participante uma consciência coletiva em seu ato. Essa relação obra/espectador evidencia-se em Hélio, de maneira radical, nos *Parangolés*. No entanto, há uma trajetória da compreensão do espaço para a chegada definitiva no espectador que é muito bem captada pelo crítico de arte Frederico Morais:

Hélio Oiticica, cuja obra evoluiu em níveis simultâneos e diversos. Nos núcleos e nos penetráveis, todo um mundo lúdico, de surpresas, de expectativas revertidas ou realizadas. É a mão que abre e fecha caixas, descobre gavetas, compartimentos vazios ou com pigmentos de cor, o olhar ávido acompanhando a mão. Nos labirintos é o próprio corpo, que ombreando-se à cor, banhando-se em cor, caminha e se perde, entre placas intensamente coloridas, como se fossem quadrados e retângulos retirados de um quadro de Mondrian, e dissolvidos, desintegrados no espaço e/ou na vida (tal como ele, aliás, desejou, ao falar de uma cromoplástica, do desaparecimento da arte na vida, do que, aliás, não difere, na essência, a ambientação parangolé de Oiticica). Uma geometria lúdica, que proporciona ao espectador/caminhante a mais sã alegria, que faz com que retorne à infância, a um certo estado de magia, a uma vida mais instintiva e primária. Oiticica é um selvagem da cor. E um anárquico: seus labirintos têm aquela desorganização das coisas orgânicas, como os caminhos que se formam nas florestas ou jardins, ou a maneira como as favelas vão surgindo com sã utilização dos espaços. Mas é com seu “parangolé” que Oiticica rompe definitivamente a distância inibidora entre a obra e o espectador. Este, agora, *usa* a obra de arte, quase se poderia dizer que ele é a obra. Pois

é no movimento que o parangolé existe. (...) E o corpo que veste aqueles panos ou capas, como se fosse a dobradiça do “bicho” [de Lygia Clark] ou núcleo estrutural dessa obra viva. (MORAIS, 1975, p. 15)

Portanto, há nos trabalhos de Hélio uma relação formal, seja através da sua pesquisa sobre a cor ou da estrutura labiríntica do espaço, que desemboca numa aproximação com o espectador. Um acolhimento do sujeito no espaço e no tempo, trazendo deste modo a arte para a vida e vice-versa.

Ao romper a relação estática entre obra e espectador, Hélio anarquiza a experiência com a obra e a socializa. Canibaliza o espectador em seu projeto por uma arte experimental e de invenção. Liberta o espectador descondicionando o seu fruir transcendental para a imanência da participação. Se transcender é ir além da experiência possível, numa experiência quase espiritual diante de uma obra de arte, a imanência é a experiência que acontece inseparável do objeto, faz-se com ele, nele.

Uma prática artística de imanência. Como disse Haroldo de Campos:

havia um elemento gozoso também nessa prática artística, pelo espectador, que seria no caso um copartícipe do próprio fazer, do próprio elaborar aparentemente inconclusos, cuja perfeição, ou seja, cujo desenrolar supunha a presença do outro, o desejo do outro: supunha alteridade, supunha a participação do manipulador como prazeroso desfrutador dessas invenções, dessa *féerie* plástica que a imaginação do Hélio era capaz a cada vez, de configurar de modos caleidoscopicamente diferentes. (CAMPOS, 1992, p. 217)

Experiência de si para o mundo. Ato criador que se alarga e atinge o espectador, colocando-o num espaço onde o sujeito criador se funde, confunde e funda a atividade participativa como processo criador de coletividade. Pode-se dizer que Hélio quis com suas proposições, dotadas de vontade construtiva atingir uma harmonia com o espectador. É como se o “Poema dialético” do poeta mineiro Murilo Mendes, tomasse forma numa proposição de Oiticica como os *Ninhos*, *Éden* ou *Crelazer*. O poeta diz:

*“Tudo marcha para a arquitetura perfeita: / A aurora é coletiva.”* (MENDES, 1979, p. 104). Os versos de Murilo Mendes me servem para exemplificar o desejo de Oiticica de que as suas proposições fossem coletivas, de que todos participassem ativamente, de que a “arquitetura perfeita” se fizesse pela compreensão da coletividade, na comunhão entre espaço e imanência. Carlos Zílio comentando sobre a função da coletividade no trabalho de Oiticica explica que

A estratégia do seu trabalho visava à diluição da arte na vida, pela sensibilização do social. Isto se daria pela promoção de atividades artísticas coletivas em que o artista desapareceria como criador privilegiado, tornando-se um simples organizador de eventos. A perspectiva implícita é a revolução social através da transformação do indivíduo, que se libertaria na atividade criativa. Estamos diante de uma posição política típica das vanguardas modernas e bem próxima da dos construtivistas soviéticos. Esse ativismo correspondia também ao ambiente “militante” que predominava na cultura brasileira na década de 1960. (ZÍLIO, 1982, p. 50).

A idéia da diluição da arte na vida pela sensibilização no coletivo social era antes de qualquer coisa um esforço das proposições de Hélio para que a vivência do espectador fosse uma atividade libertadora, para que a resposta do indivíduo ao participar da criação coletiva fosse uma experiência transformadora, de modo a fazer deste indivíduo mais um participante da revolução coletiva, pela compreensão de seu lugar no mundo como potência, de sua entrega à participação.

Isso também fica claro na relação que Hélio mantinha com a vida, em suas atitudes como criador. O que havia na sua figura no meio da arte brasileira, era uma presença doce e agressiva, capaz de experimentar a arte com a mesma dedicação de um sujeito que se entrega ao ócio de uma rede de dormir ou a de um malandro que deixa o mundo “lá fora” quando se entrega à mesa de bilhar e a birita e que, justamente por essa entrega, vive plenamente o mundo que supostamente deixou. Hélio se lançava à vida e a arte de modo integral. Quero dizer, experimentava as coisas por inteiro e

mesmo no limite delas, radicalização presente em sua obra e em sua vida. Apenas, antes de qualquer coisa, quero evidenciar que este comportamento não deve transformá-lo nem em Super-homem nem em “mito da loucura” nacional. Apenas é uma peculiaridade do seu comportamento. Vale lembrar o episódio em 1965, no MAM-RJ, quando Oiticica levou com ele alguns integrantes da escola de samba da Mangueira (passistas vestidos com *Parangolés* e a bateria) para dentro do museu, causando um grande mal-estar no público que foi para a abertura da coletiva Opinião 65, sendo, logo em seguida, expulsos do museu. Numa atitude subversiva que já revelava o seu embate com os museus, com extrema consciência dos seus atos. Como comentou o poeta e crítico Haroldo de Campos:

Ele atravessava todas as curtições; o corpo era levado aos limites da experiência vital; ele tinha então o caos e a ordem coexistindo, conseguia, de certa maneira, como diria o músico e compositor Pierre Boulez, “organizar o delírio”. (CAMPOS, 1992, p.218).

A coexistência do caos e da ordem, em Hélio, se evidenciam, tanto no fato de Oiticica ter sido um artista extremamente rigoroso em suas criações, anotando, registrando e refletindo cada movimento do seu processo, do sentido construtivo de suas proposições sob influência de artistas/teóricos de si mesmos como Piet Mondrian e Kasemir Malevitch, assim como no movimento anárquico e revolucionário de suas proposições diante desse mesmo rigor. O que pode ser percebido nas suas pinturas antes da década de 1960.

Na série de guaches sobre cartão *Metaesquemas* (1957-8) (Fig. 11), por exemplo, Hélio absorve num labirinto “Construtivo” os caminhos meândricos pelos quais enveredaria anos mais tarde; o salto para o espaço e o encontro com o espectador. O labirinto já se faz presente nos *Metaesquemas*, assim como a vontade das formas

geométricas em ocupar outro espaço; parecem apertadas e inquietas naquele “ambiente”. Como se os retângulos e quadrados estivessem para cair, ou mesmo, saltar do plano bidimensional para o espaço tridimensional.



Fig. 11  
Hélio Oiticica. *Metaesquema II*, 1958.  
Guache sobre cartão. 55 x 63,9 cm  
Acervo Projeto Hélio Oiticica Rio de Janeiro.

Só resta a partir daí a inevitável quebra da moldura e, por conseqüência, o encontro do criador com o espectador.

Há um elemento catalisador de suas proposições e invenções que é o prazer. Elemento tão erótico quanto criador. O prazer aqui é entendido dentro da experiência artística como espaço de gozo e participação, de experiência não-repressiva da obra de arte. E o artista como sujeito que existe e sabe se situar a margem das opressões sociais, para ser o revelador de repressões e propositor de situações não-repressivas.

Esta idéia da arte como fonte de prazer e ludicidade percorreu a sua obra desde os *Bólides* (1963-5) (Fig. 12); invadir com as mãos um objeto desconhecido, conhecê-lo a matéria da cor, tocá-lo, senti-lo, ser um só com ele, vivenciá-lo, tê-lo para além da contemplação passiva, ter ódio ou paixão, mas jamais ignorá-lo, pois qual um amante,

nos encanta e nos seduz, tamanho é o seu poder de atração. Passando pelos *Parangolés* – o desenvolvimento da cor no espaço - até as suas proposições como: *Tropicália, Éden e Ninhos*, entre outras, do final da década de 1960, por exemplo, onde o espectador participa, vivencia, toca, sente, cheira, convive e experimenta um determinado ambiente, onde pode desenvolver sua coletividade mantendo sua particularidade. Muitos desses espaços coletivos de prazer/lazer eram compostos por cabines onde o sujeito poderia estar sozinho. Uma das questões era a possibilidade de ser coletivo no particular e particular no coletivo.



Fig. 12  
Hélio Oiticica. *Bólido Vidro 6*, 1965.  
Técnica mista. 33 x 43 x 37 cm  
Acervo Projeto Hélio Oiticica Rio de Janeiro.

Outra questão a respeito do espaço em Hélio é pensá-lo como casa, abrigo, recinto, para uma experiência de lazer. Oiticica explica que

Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo (...)) Os “estados de repouso” seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a “dispersão do repouso”, que seria transformado em “alimento” criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao lazer fazer não interessado. (OITICICA, 1986, p.120)

Hélio propõe um espaço que se experimente em sua totalidade, que seja compartilhado, a realidade vivida pelo o que as coisas são, aquilo que se pode perceber pegando, cheirando, sentindo. O que Oiticica chama de a “dispersão do repouso”, poderia também ser interpretado como o pressuposto taoísta da ação pela não-ação. Hélio quer o estado arcaico das nossas experiências primeiras, do ambiente que desperta no outro a fantasia, o sonho, o desinteresse dos significados imediatos e confortantes do cotidiano para aquilo que por si só já é estar e ser. Experiência direta, sem intermediários, ativa em seu aparente lazer. A proposição do *Crelazer* que dá origem ao *Éden*, as *Camas-Bólides*, são experiências de participação suprasensoriais, super abertas, espaços, camas, casas, onde o que se propõe ao espectador é a consciência do estado de lazer, uma concentração do lazer, como diria Hélio. Enfim, são núcleos de lazer.



Fig. 13  
Hélio Oiticica. *Cosmococa CC5 HENDRIX-WAR*, 1973.  
Materiais diversos.

Em *Cosmococa* de 1973, mais especificamente em *CC5 HENDRIX-WAR* (Fig. 13 e 14), Oiticica insere a rede de dormir no espaço coletivo de participação e devaneio. Dentro da cultura brasileira a rede de dormir é um ícone, um elemento histórico. Foi Pero Vaz de Caminha quem primeiro chamou a hamaca sul-americana dos índios

Tupiniquins de rede. E ainda o folclorista e antropólogo Câmara Cascudo, no prefácio que escreveu para o seu estudo *“Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica”*, diz:

O leito obriga-nos a tomar seu costume, ajeitando-nos nele, procurando o repouso numa sucessão de posições. A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma do nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, coleante, acompanhando, tépida e brandamente, todos os caprichos da nossa fadiga e as novidades imprevisas do nosso sossego. Desloca-se, incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço. Entre ela e a cama há a distância da solidariedade à resignação. (CASCUDO, 2003, p.15)



Fig. 14  
Hélio Oiticica. *Cosmococa CC5  
HENDRIX-WAR*, 1973.  
Materiais diversos.

O espaço em *CC5 HENDRIX-WAR*, criado em parceria com Neville D’Almeida está repleto de redes e imagens projetadas nas paredes do *guitar hero* Jimi Hendrix. A música psicodélica e hipnotizante de Hendrix faz a trilha para que o espectador se aconchegue nas redes. As fotos do guitarrista estão desenhadas com cocaína. Linhas que percorrem os caminhos meândricos do rosto do ícone da cultura pop. Uma questão que surge em *CC5* é a contraposição provocada pela idéia de Hélio usar cocaína – droga que promove um estado eufórico - como pigmento para o desenho e deixar o espectador deitado em redes num estado de preguiça, até mesmo de passividade em

sua participação. Talvez aí resida um tipo de participação que é a da ação pela não-ação. Do estado de ócio, preguiça. O leito/rede é útero, abrigo acolhedor para os nossos corpos, como se esse estado inerte (em que a rede nos coloca) fosse período de maturação, de uma gestação, um desabrochar. A rede torna-se objeto de participação, de imanência, mergulho, imersão, quase uma pele, um casulo a nos envolver e nos transformar.

E mais uma vez retomamos em Oiticica sua proximidade com as idéias Antropofágicas. Podemos pensar no Macunaíma, de Mário de Andrade, em seu elogio da preguiça e do ócio, mas é Oswald de Andrade em seu Ensaio “A crise da filosofia messiânica” quem lembra que “*A palavra ócio em grego é sxolé, donde se deriva escola*”. (ANDRADE, 1978, p. 82) E continua dizendo que:

É a partilha do ócio que todo homem nascido de mulher tem direito. (...) No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim de seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico. (ANDRADE, 1978, p. 83)

Os paralelos entre o pensamento de Oswald e de Oiticica são inevitáveis, tanto no que diz respeito há uma presença cativante no cenário cultural brasileiro em seus períodos respectivos, assim como na radicalidade de suas produções artísticas, no diálogo antropofágico estabelecido com as vanguardas artísticas européias e na compreensão do destino do homem como invenção. Para tanto, ambos refletiram, escreveram, inventaram de modo a pensar a liberdade do homem pela possibilidade de que o imperativo lúdico da existência, vivenciado em todas as suas possibilidades libertaria a humanidade da razão e do fazer mecânicos para um lazer/prazer criativos.

Os caminhos do lazer e do prazer nas proposições de Oiticica estão também relacionados ao seu conceito de antiarte, pelo modo como o artista apresenta as suas atividades criadoras e de como este se manifesta em relação ao meio em que atua e os seus sistemas. O que será o foco do próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3 – ANTIARTE E MARGINALIDADE

“Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”.

Guimarães Rosa, A terceira margem do rio.

Quando Hélio Oiticica opta por uma arte de invenção e de vanguarda, ele já está ocupando uma posição à margem. Produzir arte experimental é estar à margem, esta é uma condição para todo e qualquer artista radical. É não se tornar acadêmico, não praticar maneirismos ou seguir cânones, é ficar à margem do estabelecido.

Umberto Eco ao discorrer sobre o caráter experimental na obra de arte contemporânea diz que:

o artista contemporâneo, no momento em que começa uma obra, põe em dúvida todas as noções que lhe foram ministradas acerca da maneira de fazer arte, e planeja a sua forma de atuação como se o mundo começasse com ele ou, pelo menos, como se todos os que o precederam fossem mistificadores que é preciso denunciar e pôr em causa. Neste sentido, o termo “experimental” – usado analogicamente – permite-nos distinguir o artista contemporâneo do de outras épocas (ECO, 1986, p.229)

Portanto, segundo Eco, o artista contemporâneo questiona a tradição da arte, e ao dialogar com o passado, toma uma atitude de rompimento, não dando a obra, no processo histórico, uma continuidade obtusa. Com essa atitude perante a criação, o artista “experimental” conduz a sua posição à margem. Rompe com o estabelecido e cria novas possibilidades de atuação. É preciso dizer que no caso de Oiticica o diálogo com o passado se dá não para romper e nem para ser continuidade, a noção seria de revisão radical.

Mas o que é necessariamente estar à margem no que diz respeito a um projeto artístico? Esta é uma questão complexa que aqui abordarei com foco em meu objeto de

pesquisa. De qualquer maneira, é possível pensar algumas linhas gerais do problema de se “estar à margem”.

Estar à margem é assumir um papel que não é o do “sistema” das artes, é caminhar de modo alternativo aos espaços oficiais da arte como museus e galerias ou, pelo menos, buscar uma subversão desses espaços. Estar à margem é ter, enfim, uma atitude contra toda e qualquer norma, regra estabelecida na arte, contra todo e qualquer tipo de tirania do universo artístico. Antes é uma opção pelo perigo, por uma poética de invenção. Necessário é não confundir invenção com inovação.

Oiticica caminhava para além da idéia do novo. O novo, quando surgia, era produto de um processo de experimentação, e não o novo pelo novo. O seu delírio não era o do choque, e sim o delírio da relação do caos com a ordem e da arte com a vida. Era o delírio da invenção. Neste sentido era um artista de vanguarda. Frederico Morais explica que

O artista de vanguarda não atua a posteriori, no sentido de confirmar tendências, mas a priori, forçando caminhos, criando novos repertórios, ativando a linguagem. Vanguarda é laboratório. (MORAIS, 1975, p. 70).

Hélio se encaixa na idéia do que seja um artista de vanguarda para Frederico Morais. Oiticica abriu novos caminhos para a arte brasileira, revigorou a linguagem plástica e foi, por excelência, um inventor. Explorando relações de afastamento com os espaços “tradicionais” de apresentação do objeto artístico.

Talvez seja preciso esclarecer que o comportamento adotado por Hélio não o afastava de modo algum de artistas que tinham uma boa relação com o universo das galerias e dos museus. O que acontecia, além de seu próprio posicionamento diante dessa questão, era que a estrutura de seus trabalhos, pela característica peculiar de

suas proposições, não se afinava com estes espaços, não encontrava neles o seu melhor lugar para acontecer.

A posição marginal de Hélio, com a emblemática frase estandarte: “Seja Marginal, seja Herói”, é de fundamental importância para compreender a sua posição ética em contrapartida a uma estética de concessão ao sistema das artes. Nas palavras do poeta e amigo Waly Salomão:

Assim, SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI é auto-referente e fala da resistência heróica (ou “bandida”, conforme o vértice que se veja) do artista frente ao mundinho cooptador dos marchands, curadores, galerias e museus. Mantenha a mesma pose por muito tempo e ela torna-se postura, mantenha a mesma postura por muito tempo e ela torna-se posteridade. (SALOMÃO, 2003, p.73).

Salomão expõe com muita clareza a resistência de Oiticica diante do mundo das artes, e revela o fato de Hélio não abrir mão de suas experimentações pelo *status quo* do cenário artístico, assumindo desta maneira, uma posição singular.

Sabemos que a arte se movimenta e existe daquilo que é institucional também, mas há que se compreender, descobrir e experimentar que participar de uma atividade criadora é anterior aos “sistemas” da arte. Hélio sabia disso e não foi à fraqueza de um “sistema” da arte, nas décadas de 1960 e 1970, (no sentido de sua falta de organização e estrutura) que deu a Oiticica a condição para uma aproximação com o mundo fora desse “sistema”. Foi sim, um desejo, uma vontade, uma coragem ética e estética que deram a ele essa condição de inventor.

Oiticica dizia que o museu era o mundo e que o estado de invenção era para ser experimentado no cotidiano, era preciso apropriar-se do cotidiano, descobrir, experimentar e inventar. O que interessava ao Hélio era uma compreensão do seu lugar e sabia-se fora do sistema.

Dos anos 20 aos 70, a galeria tem uma história tão diversa quanto a arte que ela expõe. (...) O pedestal desmoronou, deixando o espectador mergulhado num espaço de parede a parede. Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos. A colagem despreendeu-se do quadro e se acomodou no chão com a naturalidade de um pedinte. (...) Todos os empecilhos foram removidos, exceto a “arte”. (...) Gradativamente a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu estático. O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. (O'DOHERTY, 2002, p. 101-2)

O artista e escritor Brian O'Doherty em seu livro *No interior do cubo branco*, comenta que o espaço da galeria tornou-se “arte potencial”, que ela “impregnou-se de consciência”. Que há, portanto, um novo modo de tratar o cubo branco, um espaço que se dinamiza e se inquieta, abrindo novas possibilidades para a obra de arte. O que, de certa maneira, contrapõe o pensamento de Hélio em relação a sua crença na impossibilidade de experiências criadoras nesses espaços.

Na verdade, é preciso ter em mente que as proposições poéticas de Oiticica tinham a característica de ir direto ao mundo, de dialogar com as ruas, experiências que estavam inseridas em sua realidade cotidiana. Ou seja, não há aqui uma negação de que o espaço expositivo tenha se transformado nas décadas de 1960 e 70, mas apenas uma constatação de que a trajetória particular de Hélio não vai ao encontro das possibilidades do espaço institucional.

Guy Brett relata a experiência que teve, em 1973, com uma das proposições de Oiticica, que acontecia dentro do apartamento do artista, em Nova Iorque:

O Babylonists era uma estrutura de dois ou três andares (não me lembro bem) que preenchia todo o espaço de seu pequeno apartamento. Havia pequenas cabines com cortina, colchão, etc. Hélio ocupava uma delas. Havia também uma cozinha e um banheiro separados. Nunca soube muito bem quantas pessoas viviam ali, pois a toda hora tinha alguém entrando ou saindo. (BRETT, 2005, p. 20-22)

Portanto, Hélio compreendia sua arte intimamente conectada a sua existência cotidiana. Transformara o seu apartamento num mundo de invenções e possibilidades criadoras, num espaço coletivo de lazer, prazer e participação. O *Babylonests* (1971) (Fig. 15) era uma proposição que estava em processo diariamente. Acontecendo com a dinâmica da vida.



Fig. 15  
Hélio Oiticica. *Babylonests*,  
1971. Materiais diversos.  
Nova York

Não interessava ao Hélio a institucionalização de seu trabalho, não queria “ganhar a vida” com as suas obras. É ainda, o crítico inglês, Guy Brett quem comenta:

Quando estive em Nova Iorque, Hélio trabalhava à noite como telefonista internacional (nunca se preocupou em fazer dinheiro com sua arte, e não queria um agente, pois dava os seus trabalhos – precisava, portanto, de empregos para se manter vivo). Ele voltava do trabalho às sete da manhã, dormia um pouco e então procurava sua máquina de escrever. (BRETT, 2005, p. 22)

Assim sendo, Hélio não participava do sistema de galerias e museus, também porque sua relação com o que produzia não passava pelo mercado das artes, como disse Guy Brett, Oiticica nunca quis ter um agente, dava os seus trabalhos, mantinha-se com empregos alternativos. Que relação seria possível para uma galeria com um artista que doa os seus trabalhos? Ou melhor, que relação seria possível para um artista

experimental conviver na dinâmica estagnante de uma galeria? E aqui me refiro, não ao espaço do cubo branco, mais sim, da galeria como a instituição que vende e “cuida” das obras dos artistas. Ou seja, Hélio mantinha uma posição à margem desse sistema, por isso não precisava dele.

Vale ressaltar ainda que essa relação não afinada com os espaços institucionais em Oiticica continuou a sofrer embates mesmo anos depois da sua morte em 1980. Na XXIV Bienal de São Paulo, o descaso para com as suas propostas foi explicitado pelo historiador e crítico de arte Francisco Alambert e pela pesquisadora e artista plástica Polyana Canhête:

De Hélio Oiticica, artista fundamental para o tema da Bienal e para a arte brasileira contemporânea, foi feita uma exibição extraordinária em variedade: bólides, parangolés, relevos neoconcretos, fotografias de operação contrabólide, o essencial de sua obra estava na Bienal. Entretanto, como se notou na época, as preocupações didáticas do evento passaram longe da homenagem. Os parangolés, por exemplo, que devem ser vestidos pelo “espectador-participante”, careciam de identificação e de sugestão ou autorização para que fossem usados e realmente adquirissem “vida”. (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004, p. 210)

Esse tipo de descaso para com as proposições criadoras de Oiticica se repete aos montes por aí em mostras retrospectivas sobre o artista. O mesmo se dá com a sua contemporânea Lygia Clark, salvo raríssimas exceções.

Talvez isso venha a nos confirmar apenas que a radicalidade das invenções de Hélio e de Lygia ainda estão a provocar desconforto, pois o espaço institucional mantém a mesma mentalidade repressora de anos atrás, buscando constantemente a sacralização do objeto artístico.

Diante dessa constatação, compreendemos que a posição de Hélio Oiticica no cenário cultural brasileiro e mundial entre as décadas de 1960 e 1970 era uma posição à margem do *establishment* do mundo das artes, que a sua produção experimental não

cabia e, talvez, ainda não caiba nos espaços tradicionais da arte. E que, portanto, as proposições de Oiticica estavam, e de certa maneira ainda estão, à margem do meio das artes, pelo menos convivendo de maneira não tão pacífica. Mas em relação a essa consciência de se “estar à margem” no artista experimental, há ainda uma nova questão.

É o próprio Hélio quem nos apresenta uma leitura desse “estar à margem”, e nos coloca diante dessa uma nova reflexão.

Eu acho que as coisas feitas no Brasil já têm um caráter a priori *underground*, no sentido de que o *underground* americano quer se contrapor à cultura profissionalizada. Por exemplo, o *underground* foi uma coisa que nasceu para demolir Hollywood. Quer dizer, Hollywood era de tal maneira profissionalizada e condicionada ao gosto do consumo, que, de repente, foi preciso aparecer o *underground* para outra vez as pessoas poderem fazer as coisas. Mas no Brasil não tem sentido você dizer “*underground* brasileiro” porque, em relação à cultura de consumo americana, européia, principalmente, a coisa já é automaticamente *underground*. (UM BATE-PAPO DE VANGUARDA, 2003, p. E 3)

Oiticica conclui que já nascemos com a “vocação para sermos marginais”, pois somos automaticamente *underground* em relação a esses centros. É necessário que se diga aqui que Oiticica se refere ao seu tempo e momento histórico. Até que ponto poderia se dizer que um pintor como Pedro Américo já nasceu *underground*? Poderíamos dizer submisso? Ou mesmo, subproduto da chamada grande cultura? Ou *underground* porque no subsolo da cultura européia? Digo isso apenas para estabelecer uma clara compreensão do questionamento de Hélio. Estamos, nas palavras de Oiticica, no “*sub/sub solo/ sub terra/ sub mundo/ o sub desenvolvido embaixo da terra como rato/ a sub América/ sub terrâneo desconhecido.*” (OITICICA, 1986, p. 127).

Hélio revela uma consciência de que estamos no “sub/solo”, de que pertencemos ao “reino abissal”, de que estamos em relação aos grandes centros, esquecidos e sem nenhum poder de influência. E essa consciência naquele momento fez com que Hélio assumisse o seu postulado marginal e buscasse o seu lugar dentro da cultura brasileira e internacional.

No conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, o personagem do Pai, que manda construir uma canoa e depois fica vivendo dentro da canoa entre as margens do rio, para dela não saltar nunca mais, encontra ali, no espaço entre as margens o seu lugar no mundo, a sua posição a terceira margem é o seu “estar à margem”, o seu subterrâneo desconhecido, porém autêntico. A sua loucura são. Talvez, com esta metáfora, possa se objetivar uma idéia do que seja essa posição à margem em Hélio Oiticica de que estamos falando, como ela se deu efetivamente, quais foram sua escolha e coragem, semelhante ao personagem do conto de Guimarães. Hélio manteve durante toda a sua vida uma posição que é somente sua. Esteve sujeito às intempéries do tempo, a céu aberto, exposto ao sol, e estava disposto a pagar esse preço em nome de sua autonomia criadora. O que lhe garantiu um lugar que era seu, nem lá, nem cá, diante do olhar indignado de muitos.

Oiticica frente à arte produzida no Brasil na década de 1960, pergunta:

Como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. (OITICICA, 1986, p. 97)

Hélio indica que com proposições “abertas” se busque o encontro com o espectador, para que se possa comunicar algo, sem que, necessariamente, esse espectador seja um iniciado em arte, membro de um número reduzido de privilegiados, mas sim contra esse pequeno grupo, uma arte que quer o encontro com o coletivo, algo próximo e não distante do espectador, algo aberto a participação de todos, encontrando aí, talvez, a justificativa para o aparecimento de uma arte de vanguarda em um país subdesenvolvido como o nosso.

A consciência da experimentação, da posição do artista brasileiro à margem, a nossa própria condição *underground*, dava a liberdade para que Oiticica não atuasse com submissão periférica em relação aos grandes centros produtores de arte, mais especificamente, Europa e Estados Unidos, mas ao contrário, que produzisse uma arte num diálogo próximo e, ao mesmo tempo, independente em relação a estes centros.

O crítico de arte Guy Brett fala sobre o impacto da apresentação do seu trabalho em Londres em 1969:

“Experimento Whitechapel”, ou “Experiência Whitechapel” (ele não usava a palavra exposição), foi um dos mais audaciosos eventos de artes visuais dos anos 1960 e 1970 em Londres. Hélio concebeu o espaço como um ‘ambiente’ completamente integrado, em vez de uma mostra de objetos discretos, tendo sido, acredito, a segunda vez em que se tentou levar a cabo uma empreitada nesses moldes em Whitechapel. A experiência de Hélio também foi audaciosa em razão de sua proposta de “participação do espectador”, aspecto que foi recebido com bastante ceticismo, ou mesmo desprezo, por inúmeros críticos. (BRETT, 2005, p. 42)

A apresentação de seu trabalho na galeria Whitechapel, que foi uma das poucas a acontecer em espaços institucionais, revelava que o pensamento de Hélio estava na vanguarda dos acontecimentos artísticos no mundo, causando impacto. Hélio queria que os objetos individuais expostos fossem percebidos em seu conjunto, compondo o ambiente como um todo. Efeito que não conseguiu fazer reverberar em uma parcela da

crítica. Haja visto o desprezo de que fala Guy Brett, por inúmeros críticos, em relação a essa mostra. Outra particularidade em relação a essa experiência é que Oiticica só aceitou fazê-la quando todo o seu projeto foi aceito. Como disse Guy Brett, Hélio queria não uma mostra de objetos separados e sim compor o ambiente como um todo orgânico integrado para a participação do espectador. Esse posicionamento firme de Hélio, de não afrouxar suas idéias, era uma característica sua que é possível perceber como comportamento político no meio das artes.

É preciso que se compreenda que estar à margem, ter uma posição diante do mundo da arte em Hélio, antes de qualquer coisa, é uma compreensão de uma atitude antes ética que estética. Sua tomada de posição diante dos problemas sociais e políticos se dá aí; na produção de uma antiarte não-repressiva.

Questionado pelo poeta Walmir Ayala, se a arte pode ou deve ter uma função política, Oiticica responde: *“Sempre tem e deve ter, mas não ter isso como um alvo especial, mas sim como elemento; se a atividade é não-repressiva será política automaticamente”*.(OITICICA, 1970, p. 166)

Hélio não sobrepõe a função política à proposição de uma atividade não-repressiva, que considera o ponto fundamental para uma posição de comprometimento com os problemas sociais e políticos. De que vale uma arte panfletária que não leve o espectador a um descondicionamento do seu comportamento social, e do seu comportamento diante de uma obra de arte, que não gere uma reflexão integral quanto a sua maneira de ser no mundo, que não o faça ir ao encontro de si mesmo e do coletivo? Numa atividade criadora didática e politicamente panfletária há muito de repressão. Por isso é necessário que se compreenda em Hélio a busca de proposições não-repressivas, atividades que procurassem despertar no indivíduo o seu espírito de

liberdade e coletividade. Esse modo possibilitava uma profunda consciência no sujeito/participante, para além de um panfletarismo político e imediatista.

Mas para Hélio o que vem a ser uma atividade criadora não-repressiva? Primeiro é preciso pensar que a sua compreensão da arte em relação a uma atividade criadora não-repressiva passa por uma percepção que antes se dava de maneira estática e transcendental do ponto de vista do espectador para, num segundo momento, uma participação efetiva deste, por uma imanência na relação obra/espectador. Ou seja, o espectador participa de uma atividade, convive, toca, cheira, sente, vivencia, se relaciona em liberdade e não de maneira dura e rígida diante de um objeto aurático.

Esse impulso lúdico a que é convidado o espectador, entre outras coisas, nas proposições de Oiticica tem parentesco com o pensamento de Herbert Marcuse, leitura de profundo impacto na vida de Hélio:

O que se procura é a solução de um problema “político”: a libertação do homem das condições existenciais inumanas. Schiller afirma que, a fim de solucionar o problema político, “tem de se passar através da estética, visto ser a beleza o caminho que conduz à liberdade”. O impulso lúdico é o veículo dessa libertação. O impulso não tem por alvo jogar “com” alguma coisa; antes, é o jogo da própria vida – para além de carências e compulsões externas – a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade. (MARCUSE, 1968, p. 167)

Se a libertação do homem passa pela via da estética e se o impulso lúdico é o caminho que leva a essa liberdade, Hélio estava em acordo com as idéias de Marcuse e nelas encontrava subsídio para um aprofundamento de suas proposições. De que era preciso proporcionar atividades que envolvessem o espectador em estados de lazer e prazer. Guy Brett comenta que:

Hélio não significava o lazer como nós o conhecemos nas modernas sociedades industriais, “que apenas diverte e sublima, e acaba sempre em infelicidade e frustração”, e nem a noção de trabalho, de

construção, que cria este lazer alienado como seu complementar, mas sim outra maneira de estar no mundo. (BRETT, 1992, p. 231)

Desta maneira, Hélio quer dar ao espectador a condição de experimentar, de também poder ser ele um inventor, quer socializar o ato criador, quer descondicionar o espectador para que ele esteja num espaço de prazer e lazer, um espaço de liberdade.

O lazer compreendido em Hélio é a não-alienação, é um estado de comportamento aberto à criação e a fruição do prazer que se dá no contato e participação com a obra. Guy Brett ressalta que o conflito gerado pelas modernas sociedades industriais entre trabalho e a noção de lazer é compreendido por Oiticica como um direito que o corpo tem à preguiça, ao devaneio. O estado de lazer que Hélio proclama em suas proposições não é o lazer alienado, é o lazer como experiência criadora e existencial.

Hélio entende a arte como o território da não-repressão.

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um “criador”. Que é ou quem poderia ser um criador? Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser “o criador” ? Talvez, por que não? (OITICICA, 1986, p.113).

Hélio evoca o estado de lazer e prazer, fala da preguiça como parte integrante desse processo. A possibilidade do ócio se faz necessário para a constituição do devaneio, uma evocação dos estados da preguiça. Oiticica anarquiza o conceito de quem poderia ser um criador ao dizer que a atividade de um criador pode ser o próprio ato de se entregar ao ócio.

A resposta a esta questão está numa antiestética e na vida, na relação do sujeito com o mundo. Num modo de compreender a arte que é pela abordagem direta, fenomenológica, radicalização dos conceitos Neoconcretos. Exatamente na

experiência-vivência da obra ou proposição. Numa criação que se faz no lazer e no prazer vivenciado pelo espectador. Guy Brett, lembra que:

É difícil superestimar sua crença no re-criativo e no experimental, que *informavam/animavam* seu pensamento e todos os seus relacionamentos de vida e trabalho. Hélio estava sempre se afastando do ambiente da “arte” em direção à “vida” quase como se estivesse roubando conceitos artísticos em prol desta vida, conceitos que a enfocariam sem fixar ou monumentalizá-la, permanecendo frágeis e precários em suas formas enquanto objetos físicos. (BRETT, 1992, p.222).

O assalto criador de Oiticica se nutria dessa devoração; indo à direção da vida e roubando-lhe o “fósforo do ser”.

O caráter experimental do ato criador em Hélio nos retira de um estado de conformismo estético, nos faz, ao participar de uma proposição, espécies de cúmplices de sua contravenção artística, aproximando dessa maneira o artista, e mesmo, o espectador, da figura do marginal, do transgressor. Problematizando e transgredindo regras de ser e estar no mundo. Oiticica vê o artista como um marginal; aquele a quem foi negado um lugar.

a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite”, nem mesmo na elite artística marginal mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos *habitués* de arte); não, o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva – seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser. (OITICICA, 1986, p. 74).

Hélio fala de uma falta de lugar social para a existência do artista, de sua marginalização dentro da sociedade. No entanto, percebe que o seu lugar não é o

mesmo daqueles artistas marginais que são a elite artística marginal, o seu lugar, como já dissemos é “a terceira margem”, uma posição que é uma escolha “livre e total”.

A posição em desequilíbrio de Oiticica, o seu projeto de risco, lhe garantiu uma obra de uma coerência invejável. Ao se lançar para o “ato total de vida”, Hélio não precisou lutar, entregou-se ao “ato total de ser”, deitou-se na rede de dormir, espreguiçou-se, realizou suas proposições no desequilíbrio do “Homo Faber”, lembrou-se de que era “Homo Ludens”, e reinventou o criador em si mesmo. Ou seja, o próprio fazer no prazer e no lazer, emaranhados. De nenhum modo abandonando a arte, mas não se prestando servidor de tamanha armadilha.

Um verdadeiro criador, um inventor, assume riscos e prefere o perigo, está em desatino com o já solucionado. É aquele que se deixe acolher pela trama da experimentação, que não é o artista estabelecido, que mantém a chama da primeira criação, que cria no prazer e no lazer em contato direto com a vida.

A invenção, a experimentação e a transgressão são elementos fundamentais para se compreender o comportamento e a posição de Oiticica diante da arte, e que não são diferentes da sua atitude diante da vida; uma posição radical, uma existência de radicalidade. Como comenta o crítico de arte Frederico Morais:

radicalidade que o levou a considerar a arte como revolta contra toda forma de opressão, fosse intelectual, estética, metafísica e principalmente social, revolta semelhante à do bandido que rouba e mata, mas também a do revolucionário político, marginalidade que aproxima a arte do crime, enfim, de todas as manifestações viscerais (MORAIS, 1995, p.53-4).

A idéia de radicalidade e revolta em Hélio existiam contra a tirania de uma regra, a tirania de uma norma para embotar o pensamento. Ao transgredir normas e regras na arte e mesmo na vida, Oiticica aproximou-se de uma atitude marginal. No sentido do

transgressor de normas e regras, de uma violência no ato criador. Mas acima de tudo, de uma ética sólida e real com sua antiarte, seus conceitos e sua posição diante do mundo das artes.

O inconformismo estético de Hélio, característico de toda sua trajetória criativa é determinante no seu ato criador. Seja no morro da Mangueira ou na cidade de Nova Iorque, Oiticica sempre carregou esse inconformismo. Amigo da malandragem carioca, Hélio fez amizade com um dos bandidos cariocas mais procurados pela polícia na década de 1960.



Fig. 16  
Hélio Oiticica. *Bólido-caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo*, 1966.  
Técnica mista. 40 x 30,5 x 68.5 cm.  
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM -RJ.

Com o *Bólido-caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) (Fig.16), bandido carioca morto pela polícia, Oiticica chega ao extremo desse inconformismo e diz o seguinte:

Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa mas algo

necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. (...) Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão. (OITICICA, 1986, s/p)

A atitude de Hélio é clara, sua consciência ética, o leva a construir o *Bólide* em homenagem a Cara de Cavalo, onde se pode ler: “Aqui está, e ficará! Contemplai o seu silêncio heróico”. O silêncio do bandido morto na imagem, cravejado de balas, de braços estendidos, é o silêncio de um gesto calado pela opressão, um gesto da tirania contra a revolta. E é nesse sentido que Hélio se aproxima da imagem do anti-herói morto e diz que “*Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram*” (OITICICA, 1986, p. 82).

Por outro lado, podemos contestar essa posição de Oiticica em relação ao seu envolvimento com o mundo da marginalidade carioca naqueles anos, sendo que ele mesmo era um bem-nascido e aquilo tudo poderia parecer um romantismo de fachada, uma brincadeira de um artista burguês. No entanto, o poeta Wally Salomão lembra:

Não era um romantismo decorativo dizer SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI; tinha um tremendo potencial ofensivo no Brasil sob ditadura militar. Ácido corrosivo. O uso deste estandarte bem depois em 1968 num show da Sucata por Caetano e Gil ofendeu severamente o ufanismo nacionalista de direita e aparecia como uma das causas da prisão da dupla tropicalista no final do mesmo ano após a edição do AI-5. Romantismo paralelo ao romantismo de Che Guevara que, por sinal, aparece numa capa PARANGOLÉ, GUEVALUTA, homenagem a José Celso Martinez Correia. (SALOMÃO, 2003, p. 53)

Assim sendo, Salomão deixa claro que o “potencial ofensivo” da atitude de Oiticica não era desvario de um artista alienado e, sim, de um artista com

posicionamentos claros em relação ao contexto histórico, social e político do seu país. O poeta ainda ressalta o “romantismo” de Hélio como paralelo ao do guerrilheiro Che Guevara. Mas, em relação a esse “romantismo” a um outro paralelo com Oiticica bem mais próximo que podemos traçar que é com cineasta Glauber Rocha, que também mantinha uma poética de experimentação e invenção em seus filmes e um comportamento semelhante ao de Hélio no mundo das artes.

A comparação entre os dois não é inusitada e foi muito bem desenvolvida no texto “O grande labirinto” pela pesquisadora Catherine David.

Se um deles é um personagem marginal e subterrâneo (“Eu sou o underground da América Latina). às vezes provocador [Hélio], e o outro é uma figura pública freqüentemente contestada, um agitador que foi a voz da “intelligentsia” brasileira e terceiro-mundista nas tribunas internacionais da época [Glauber], ambos terão sido os inspirados “sismógrafos” da fenomenologia brasileira, os decifradores sutis de uma cultura sempre à procura de modelos. Efetivamente, os dois defenderam e encarnaram, até o esgotamento, (para usar um termo adequado) – um projeto global de emancipação em condições adversas. (DAVID, 1992, p. 250)

Assim sendo, tanto Oiticica quanto Glauber optaram por um descondicionamento da cultura brasileira, transformando-se, ambos, em instrumentos captadores das condições da adversidade nacional. Figuras controversas e agitadoras que fizeram, cada um a seu modo, uma revolução dentro da arte brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Eram como “antenas da sua raça e de seu tempo”. Artistas que mantinham um assombroso paralelismo em suas vidas e destinos. Ambos tiveram uma vida curta; Oiticica nasceu em 1937 e faleceu em 1980, Glauber nasceu em 1939 e faleceu em 1981. Anos vividos com densidade e intensidade. Ambos optaram por uma arte de risco e violência.

Aqui é possível aproximar a compreensão da marginalidade em Oiticica (o seu posicionamento a favor de Cara de Cavalo) com uma estética da violência em Glauber

Rocha, que comenta que após o Golpe militar de 31 de março de 1964, no mês de Abril, mais especificamente, uma tese de um “cinema digestivo” ganha peso no Brasil e ameaça o Cinema Novo, que era um cinema indigesto, por excelência, provocador, de compromisso com a verdade. Glauber comenta que:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1996, p. 128)

No comentário de Glauber, que concluiu contra a produção de um cinema digestivo, que a violência é uma nobre manifestação cultural contra a fome, é possível encontrar paralelismo com a frase de Oiticica: *“Não sou pela paz; acho-a inútil e fria – como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!”* (OITICICA, 1986, p. 82).

Ou seja, tanto Hélio quanto Glauber acreditavam na legitimidade marginal. E sabiam que tanto no plano social quanto no das linguagens artísticas, naquele momento, o gesto da violência, seja contra a tirania da ditadura ou da miséria, seja contra o conformismo estético, se fazia necessário.

Depois desse brevíssimo paralelo entre Glauber e Hélio, é preciso ainda responder algumas questões a respeito da atuação de Hélio Oiticica e sua presença marcante na cultura brasileira.

Hélio Oiticica encarnou em sua vida e em suas proposições, no ato criador, o papel do transgressor e do artista experimental? Hélio, assim como outros artistas que produziam entre as décadas de 1960 e 70, vivia num ambiente e tempo histórico

propício a um tipo de comportamento transgressor, onde as questões éticas e estéticas estavam num debate acalorado. O que de certa maneira já respondemos. Mas nem todos fizeram a mesma opção, tiveram a mesma intenção. Hélio escolheu e optou.

A trajetória de Oiticica é acima de qualquer coisa uma opção pela invenção e experimentação. Coexistem em Hélio o comportamento heróico e marginal de um Lampion ou Antonio Conselheiro, sua figura aproxima-se a do anti-herói dentro da cultura brasileira. Sua posição ética vai para além dos sistemas da arte, sua coerência é para com a experimentação-transgressão-invenção, neste sentido se aproxima dos grandes inventores do século XX, como Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Joseph Beyus, entre outros, e tem garantido o seu lugar ao lado destes artistas, no que diz respeito a uma opção por uma experiência criadora de inventividade.

Guy Brett explica que:

Ele já tinha começado a desenvolver uma estética anti-Belas Artes, anti-burguesa que se deleitava com a poesia imprevisível das ruas, dos terrenos baldios (...). Ali podiam ser encontrados *Bóldes*, sinais nucléicos despercebidos que, a maneira de Duchamp, ele podia simplesmente se apropriar e designar para que surgisse uma qualidade cósmica (a lata de gasolina, o carrinho de mão do pedreiro, o porta-ovos de arame). Mas foi a experiência de viver na Favela da Mangueira que pôs estas intuições estéticas em contato com questões políticas, culturais e éticas a um nível que gerou um verdadeiro choque de valores. (BRETT, 1992, p.228).

Se Hélio aproxima-se de antiartistas como Duchamp em sua poética, foi o impacto causado pela experiência em Mangueira, seu encontro com a dança, como passista da escola de samba, que fez desabrochar uma insuportável evidência, de que participava de um clã corrupto e de modelos falidos da “criação” humana. O arrebate a que foi provocado reverberou em Hélio um lúcido estado de “loucura”.

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o

passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas” sociais, para uma compreensão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como por encanto – devo dizer, aliás, que o processo já se vinha formando antes sem que eu o soubesse. O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. (OITICICA, 1986, p. 73-4)

A identificação imediata que Oiticica teve com a escola de samba da Mangueira, com a experiência em ser passista, com a amizade que fez com os marginais da favela, com a catarse do samba, com a redescoberta do corpo e a própria condição social de opressão de seus companheiros do morro, deu-lhe uma ética para sua vida e sua arte. Identificação que reverberou no seu modo de pensar e fazer arte.

Esse momento de transição no pensamento estético de Hélio é captado por Mário Pedrosa:

Ele quer tudo belo, impecavelmente puro e intratavelmente precioso, como um Matisse no esplendor de sua arte de “luxo, calma e voluptuosidade”. (...) Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo, para o samba da Mangueira e adjacências onde a “barra” é constantemente “pesada”, seu impenitente inconformismo estético. (PEDROSA, 1998, p. 356)

Se antes, Hélio mantinha uma visão estetizante da arte, com suas construções espaciais de rigor e beleza, com sua iniciação no Morro da Mangueira muitas questões caem por terra e Oiticica é invadido por outras idéias, tanto de ordem estética como social, sua convivência em Mangueira abriu um caminho profundo para uma compreensão do seu conceito de antiarte. Guy Brett comenta a indignação de Oiticica diante da dinâmica do morro:

Como era que aqueles que criavam o samba, uma cultura vivida, um mito vivido em que todos participavam como indivíduos o ano inteiro, “a maior improvisação pública do mundo” estavam no mais baixo da escala social, correndo continuamente risco de vida? Como era que a arquitetura da favela, uma improvisação fantástica de espaços de convivência que comunicam deleite em vez de respeitabilidade, era o produto de uma luta diária pela sobrevivência? Como era que jovens cheios de vitalidade se tornavam vítimas sacrificiais de uma ordem mundana? Junte-se a estes paradoxos mais um: que o samba, permitindo que o sambista se torne um com a música, com os outros, com o universo, transcende barreiras intelectuais, assim como as de classe e poder. (BRETT, 1992, p. 228)

Esses paradoxos de que fala Brett, pôs em cheque toda a realidade experimentada por Oiticica. Inclusive a leitura que Hélio faz da arquitetura da favela e do samba influenciaram profundamente sua anti-estética não-repressiva. É só pensar na dança do samba com os *Parangolés*, no desenvolvimento da cor no espaço, ou na imagem brasileira de *Tropicália*, ou mesmo no espaço comunitário de *Babylonests*.

As soluções encontradas na arquitetura das favelas, com seus caminhos labirínticos e penetráveis dotados de uma compreensão afetiva do espaço dão a Hélio uma nova compreensão do que se entende como arte. Paola Berenstein Jacques comenta que

O desenvolvimento das idéias de Hélio Oiticica após a descoberta das favelas – e, conseqüentemente, da criação dos *Parangolés* – leva o artista a realizar um trabalho cada vez mais conceitual, em que a idéia de obra de arte vai desaparecendo gradualmente em proveito da idéia mais ampla de experimentação artística. Oiticica cria conceitos, multiplica-os e os torna complexos relacionando-os entre si, até criar um vocabulário próprio: antiarte, apropriações, supra-sensorial, crelazer etc. Mas ele não se considera por isso um artista conceitual. (JACQUES, 2001, p. 108)

Ao aproximar-se da favela, Oiticica caminha para o que será sua maneira de entender a idéia de antiarte, apropria-se dos penetráveis labirínticos da arquitetura desordenada das favelas (*Tropicália*, *Penetráveis*), mas de profunda coerência e percepção do espaço. Antiestética que acolhe a coletividade, de caráter social e

imane, para além do objeto; uma compreensão do espírito da comunidade das favelas, que exige uma compreensão que antes é sentida pelo corpo; sensorial e ambiental. Por isso, é importante não compará-lo com artistas conceituais da mesma geração. O conceitual em Oiticica é apenas um meio e não o fim para a sua realização criadora, que era o encontro com o espectador em sua participação ativa com a proposição. Uma idéia que se abria para experiências e não se fechava em si mesma.

Celso Favaretto comenta:

Assim, a antiarte transforma a concepção de artista: não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um “motivador para a criação”. Com isso, superam-se as “posições metafísicas, intelectualista e esteticista”, que supõem a “elevação” do espectador a uma “metarrealidade”, a uma “idéia” e a um “padrão estético”. Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o do sistema da arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. (FAVARETTO, 2000, p. 124).

Portanto, a antiarte, esta nova concepção do artista, que tem como princípio a participação do espectador, a dessacralização do objeto artístico, a superação das posições transcendentais, intelectuais e esteticistas da arte, essa compreensão da desestetização do pensar e do fazer artístico, dotado de subjetividade e significação social, foi o caminho a que culminou as proposições de Oiticica.

Sua compreensão da posição do artista na sociedade não passa por um compromisso político militante, dada a aproximação (não efetiva) de Oiticica com ideais anarquistas (seu avô era anarquista), de uma irreverência que não é percebida como “consciência” no contexto histórico, em contrapartida a posicionamentos mais engajados como o de Ferreira Gullar, por exemplo, que abandonou na primeira metade da década de 1960 os experimentalismos em sua poesia para uma poesia que fosse participante, politizada.

As proposições de Hélio eram de caráter existencial. Confrontava o indivíduo em sua passividade consigo mesmo. Portanto, aparentemente Hélio era um artista sem envolvimento social, apenas aparentemente não atuava politicamente. Por isso, também, numa terceira margem; nem engajado politicamente, nem esteta formalista. No entanto, comprometido com a arte e com o ser humano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo no início desta pesquisa me vi diante de um dilema, que era o meu próprio objeto de investigação. Questionava-me pela escolha deste objeto, pelo fato de serem não tão raras no meio acadêmico as dissertações e teses ao seu respeito. E por muitos críticos e teóricos, não só brasileiros, terem esmiuçado relações, interpretações e reflexões acerca de sua obra de modo a concluir que, talvez, tudo já estivesse dito.

No entanto, pude perceber que ainda há muito que pesquisar e refletir acerca de qualquer objeto que mereça atenção. Se o fiz para além do que já foi dito em outras pesquisas, se minha investigação contribuiu ou não para um aprofundamento das questões, deixou de ser uma preocupação para mim, pois as escolhas sempre são particulares. E é na particularidade, na observação subjetiva que a pesquisa pôde se dar. Se houve contribuição para o meio acadêmico é por esse viés. Nesse sentido, tomar distanciamento do objeto de pesquisa me foi uma tarefa, confesso, muito complicada. É quase impossível não vestir a pele/parangolé do inventor. O seu poder de sedução é altíssimo. Creio que, de alguma maneira, essa relação se estabeleceu de modo equilibrado com alguns estágios de entrega imanente e outros de contemplação, mas distante nunca.

Aproximação e distanciamento compuseram a balança necessária para o desenvolvimento desta dissertação. E creio que ao falar em Hélio Oiticica muitos autores que me deram suporte fizeram o mesmo.

Ao longo desta pesquisa foi discutida a presença de Hélio Oiticica no ambiente cultural brasileiro entre as décadas de 1950, 1960 e 1970, com predominância das duas últimas. Sua presença em nossa cultura pode ser interpretada hoje como a

personificação da passagem do moderno para o pós-moderno. Se hoje Oiticica representa ser, para a história da arte brasileira, um dos “avatares” do nosso pós-modernismo, ao lado de Lygia Clark, vale dizer que isso se deu com um diálogo intenso de revisão e de profundo respeito com a tradição da arte moderna, das vanguardas européias.

A idéia de superação dos Construtivismos, da Antropofagia, da antiarte na obra de Oiticica deve ser pensada como assimilação fenomenológica e não como ruptura com o passado dessas vanguardas. Hélio ao assimilar de maneira Antropofágica as estéticas modernas e a si mesmo, promoveu talvez a operação mais importante de seu legado para a nossa cultura, que foi o de não folclorizar a nossa arte, ao mesmo tempo em que a apresenta com características peculiares que poderiam e podem ser compreendidas em qualquer canto do planeta sem, no entanto, estar carregado de uma “imagem Walt Disney” - via Zé Carioca - do que seja arte brasileira.

Esta imagem estereotipada de nossa cultura ainda é vendida para o mundo e não são poucos os artistas que investem na banalidade de uma imagem brasileira que só se justifica pela mercadoria ordinária. Os herdeiros de Oiticica por outro lado não são poucos, mas são uma minoria. Não cabe aqui nomeá-los.

Pensar em Oiticica como um símbolo da contracultura tupiniquim e mitificá-lo é uma sedução a que quase somos obrigados a ceder. Pois a idéia de anti-herói cai muito bem em uma cultura que se fez com a presença de muitos anti-heróis: Antonio Conselheiro, Lampião, Macunaíma, Augusto Matraga, entre outros. Hélio Oiticica talvez se inscreva como genuíno herdeiro dessa sina. Somos um país de grandes anti-heróis.

Muitas das discussões propostas por Oiticica para uma compreensão do lugar da arte brasileira e sua identidade, o lugar do artista no sistema das artes ou a sua

contribuição e influência para a produção dos anos seguintes e a dos dias de hoje, podem ainda ser muito mais exploradas.

Deste modo, chegamos a uma questão importante e fundamental para a compreensão da obra de Hélio. Se a sua posição, atitude e ética no meio da arte brasileira são firmes em prol de uma consciência do artista brasileiro em relação a sua posição no mundo e o seu comportamento criador é por uma arte de experimentação e invenção, situando-se à margem dos sistemas da arte e reivindicando um lugar que o aproxima da figura dos transgressores, seja na arte ou na vida, é preciso compreender que todo esse processo de marginalização está intimamente associado ao desenvolvimento de uma antiarte com características singulares, que dialogam com o dadaísmo e o neodadaísmo, mas, no entanto, mantêm características próprias. Dotadas de uma particularidade que só pode encontrar pares na cultura brasileira.

Talvez seja necessária uma pesquisa aprofundada do impacto da presença de Hélio Oiticica para a geração de novos artistas e para a nossa cultura de maneira geral. No entanto, ao tentar finalizar essa pesquisa percebi que o meu interesse se voltou para uma questão que foi apenas tocada de leve nesta dissertação, sobre se há uma tradição experimental na arte brasileira, se estamos “condenados” a essa experimentação, a persegui-la, como vocação, ou se essa vocação para a vanguarda não é um sintoma de nossa submissão periférica? Como isso vem acontecendo dentro do universo cultural brasileiro seja nas artes plásticas ou na literatura, já que me parece que a música tenha, de alguma forma, resolvido esse dilema pelo caráter popular que lhe é inerente, o que não ocorreu nos outros dois casos. Talvez também no cinema.

Desta maneira, creio mais uma vez ter que me voltar ao Hélio e sua geração de artistas e críticos que ampliaram esse debate, e que hoje parece ter sido deixado de

lado em prol de uma idéia de globalização. Que, sem duvida, deve e pode gerar ainda muitas reflexões acerca do nosso lugar no mundo como produtores de cultura.

Creio que Hélio Oiticica é um ponto de partida e de chegada. “Antropófago de si mesmo” que era. Uma experiência que vejo como síntese para compreensão do que vem a ser a cultura brasileira.

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS:

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini do. **Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo-Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999.
- AMARAL, A. Aracy (org.) **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Arte para que?: a preocupação social na arte Brasileira – 1930-1970 – subsídio para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Arte construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **Tarsila do Amaral**. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998b.
- \_\_\_\_\_. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**. São Paulo: Editora 34, 2006.

- \_\_\_\_\_. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.** São Paulo: Editora 34, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias – manifestos, teses de concursos e ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Pau-Brasil.** São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto Antropófago.** In: AMARAL, Aracy. **Tarsila do Amaral.** São Paulo: Fundação Finambrás, 1998b.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AYALA, Walmir (org.) **A criação plástica em questão.** Petrópolis: Vozes, 1970.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.** Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.
- BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** Trad. Cecília Prada e Vera Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política (obras escolhidas).** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOPP, Raul. **Cobra Norato.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. Trad. Betina Bischof e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O exercício experimental da liberdade**. In: **HÉLIO OITICICA**: Fundação Tàpies, Barcelona, de 1º de outubro a 13 de dezembro de 1992.
- \_\_\_\_\_. **Londres, 1969**. In: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, s/p.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Col. Espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Asa delta para o êxtase**. In: **HÉLIO OITICICA**: Fundação Tàpies, Barcelona, de 1º de outubro a 13 de dezembro de 1992.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica**. São Paulo: Global, 2003.
- CÍCERO, Antonio. **O mundo desde o fim**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- COELHO NETO, José Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

- CHIPP, Herschel Browing (org.) **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1989.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma Vanguarda Nacional**. Campinas: UNICAMP, 2004.
- DAVID, Catherine. **O grande labirinto**. In: **HÉLIO OITICICA**: Fundação Tàpies, Barcelona, de 1º de outubro a 13 de dezembro de 1992.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: Transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais e Comunicação visual, 1998.
- DUARTE, Luisa (org.) **Paulo Sérgio Duarte: A trilha da trama e outros textos sobre arte**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. Trad. Cecília Prada e Vera Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. **A definição da arte**. Trad. José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- GULLAR, Ferreira. (org.) **Arte Brasileira Hoje: situações e perspectivas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

- \_\_\_\_\_. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. **O grupo frente e a reação neoconcreta**. In: AMARAL, A. Aracy (org.) **Arte construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. São Paulo: Nobel, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto Neoconcreto**. In: BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Col. Espaços da arte brasileira São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: UFPR, 1998.
- LABAKI, Amir (Org.). **O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LANGER, Susanne K. **Ensaio filosóficos**. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1971.
- LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália: arte e cultura “na idade da pedra”**. Rio de Janeiro: Aeroplano / São Paulo: Takano, 2002.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

- \_\_\_\_\_. **A ideologia da sociedade industrial.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MELO NETO, João Cabral de. **Entre o sertão e Sevilha.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- MENDES, Murilo. **O menino experimental: antologia.** São Paulo: Summus, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O homem e a adversidade.** In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto.** São Paulo: EDUSP, 1992.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas, a crise da hora atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Artes plásticas na América latina: do transe ao transitório.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte.** Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Crônicas de amor à arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- NEWMAN, Barnett. O primeiro homem era um artista. In: CHIPP, Herschel Browing. **Teorias da arte moderna.** Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes. (Col. A), 1993.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. Entrevista. In: AYALA, Waldir (org.) **A criação plástica em questão.** Petrópolis: Vozes, 1970.

- \_\_\_\_\_. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAPE, Lygia. **Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Política das artes: Textos Escolhidos I**. Otília Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II**. Otília Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV**. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2000.
- PESSOA, Fernando. **Poesias**. Seleção de Sueli Tomazini Cassal. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RICKEY, George. **Construtivismo – origens e evolução**. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

RICHTER, Hans George. **Dadá: arte e antiarte**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. In: PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus, 1996.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: A dimensão humana da pintura abstrata**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZÍLIO, Carlos. **Da Antropofagia à Tropicália**. In: **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Artes Plásticas e Literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

#### **CATÁLOGOS:**

AGUILAR, Nelson. *A arte fora dos limites*. In: **XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. (org.) **Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo – Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1998.

FIGUEIREDO, Luciano. (curador) **Hélio Oiticica / Lygia Clark – salas especiais: 22ª Bienal Internacional de São Paulo: mostras organizadas a partir da 22ª Bienal**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. (apres.) **Lygia Clark e Hélio Oiticica – Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas**. Paço Imperial Rio de Janeiro, 1986, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea –USP, 1987, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

JIMÉNEZ, Ariel e RAMÍREZ, Mari Carmen (Textos). **Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneros**. São Paulo: MAM, 2002.

HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano [curadores] **XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/ entre outros/**. São Paulo: A fundação, 1998.

PECCININI, Daisy Valle Machado (org.) **Objeto na arte – Brasil anos' 60**. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1978.

PEDROSO, Franklin e VASQUEZ, Pedro Karp. **Trinta anos de 68**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

RASMUSSEN, Waldo, et. al. (org) **Latin American artists of the twenty century**. Nova York: The Museum of Modern Art. 1993.

ROELS JR, Reynaldo e SALZSTEIN, Sônia.(org.) **O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ/–** São Paulo: Marca D'Água, 1998.

VVAA. **Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection.** Harvard University Art Museums. New Haven: Cambridge; Yale University Press, 2001.

VVAA. **Lucio Fontana - Brasil: a ótica do invisível.** Milão: Charta, 2001

VVAA. **6ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

VVAA. **HÉLIO OITICICA:** Fundação Tàpies, Barcelona, de 1º de outubro a 13 de dezembro de 1992.

#### **DISSERTAÇÕES DE MESTRADO:**

ALVES, Cauê. **O pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica.** São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004.

BAZZANELLA, Andre. **O jogo de espelhos: uma estética cotidiana e o caso exemplar de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

CABO, Paula Cristina Terra. **Helio Oiticica - Da Estética Para a Ética.** Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1991.

CRUZ, Nina Velasco E. **O dentro é o fora: as trajetórias de Lygia Clark e Hélio Oiticica e as transformações na obra de arte contemporânea.** Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

FINKLER, Gredes Rejane. **Apologia à vida e à arte no discurso poético-pictórico: confluência de diálogos entre Ferreira Gullar e Hélio Oiticica sobre o corpo, o mundo e a linguagem.** Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, 1999.

MACEDO, Cid Ney Avila. **Visualidade E Discurso: Oitica A Mestria Da Enunciação**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.

MALUF, Daniela Pinotti. **Lygia Clark e Merleau-Ponty: Paralelos**. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

PAIVA, Carmen Silva Maia De. **Lygia Clark e Helio Oitica: A Arte Como Arquitetura Da Liberdade**. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1995.

SILVA, Renato Rodrigues Da. **Helio Oitica**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.

TEIXEIRA, Isabela Carneiro. **A Experiência Estética Ampliada Em Lygia Clark E Helio Oitica: Uma Proposta Pedagógica em Arte e Educação**. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

VIEIRA, Regina Melim Cunha. **A Experiência Ambiental De Helio Oitica**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995.

#### **FILMOGRAFIA:**

ROCHA, Glauber. **Terra em transe**, 1967.

#### **DISCOGRAFIA:**

Aguilar e Banda Performática, Camerati, 1982.

Caetano Veloso, Polygram, 1967.

Tropicália ou Panis et Circenses, Philips, 1968.

#### **PERIÓDICO:**

Um bate-papo de vanguarda. Folha de São Paulo, São Paulo, p. E1 – E3. 24 ago.2003.