

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS**

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Oiticica: limites de uma experiência limite

Sara Cristiane Jara Grubert

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo – Área de Concentração – Teoria e história da arquitetura e do urbanismo.

**Orientador: Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos
São Carlos 2006**

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

G885o Grubert, Sara Cristiane Jara
Oitica : limites de uma experiência limite / Sara
Cristiane Jara Grubert. -- São Carlos, 2006.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São
Carlos-Universidade de São Paulo, 2005.

Área: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo.
Orientador: Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos.

1. Oitica. 2. Arte. 3. Marginalidade.
4. Modernidade. 5. Bólido. 6. Vanguarda. I. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Sara Cristiane Jara Grubert
Oitica: limites de uma experiência limite

Dissertação apresentada Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

DEDICATÓRIA

Ao Hélio.
Aos meus pais, Heitor e Elódia.
À Edith e Maria Cândida.
Às sementes, Marcelle, Rafael, Lucas, Beatriz e Dudu.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos, pela dedicação.

À Fapesp, pela bolsa e apoio concedidos, sem os quais a pesquisa não poderia ser realizada.

Aos membros da banca de qualificação Prof. Dr. Miguel Buzzar , Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias, pelas contribuições riquíssimas.

Ao arquiteto César Oiticica, diretor do Projeto Hélio Oiticica, pelos materiais inestimáveis cedidos.

Ao Prof. Dr. Celso Favaretto, pelas suas intervenções durante minha apresentação de meu artigo intitulado “Hélio Oiticica e a passagem pelo não-objeto, o objeto e o evento: a vanguarda na periferia”, na Segunda Jornada de Arquitetura e Urbanismo, na Escola de Engenharia de São Carlos, em maio de 2004.

Ao departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, por acolher minha pesquisa.

Às amigas Luciana e Vanessa Rosa, pela acolhida em São Carlos. À Vanessa pela constante interlocução entre nossas pesquisas.

À Profa.Dra. Marisa Bittar e ao Prof. Dr. Amarílio Ferreira Jr., pelo apoio na minha caminhada acadêmica.

EPÍGRAFE

<<teu amor eu guardo aqui>> (Hélio Oiticica)

RESUMO

GRUBERT, S.C.J. *Oiticica: limites de uma experiência limite*. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

Este trabalho trata da trajetória artística de Hélio Oiticica, que se empenhou em entender e reformular o perfil do artista, seu lugar e papel na sociedade. Foi esse processo metódico e constante de experimentação e reflexão que o levou a expandir os limites dos suportes artísticos tradicionais, especialmente a partir de meados da década de 60. É realçada a importância da formação de Hélio Oiticica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para sua atuação posterior, aberta ao diálogo com um contexto mais amplo de debates e reflexões, que extrapolaram o limite artístico e possibilitaram a criação de espaços de debate públicos a partir de sua proposição artística. A partir dos “*Bólides*” (1963), Oiticica foi levado a buscar novas alternativas, reestruturando e até ressemantizando suas propostas anteriores. Evidencia-se, ainda, uma crise do projeto amplo de modernização, que atingiu também as instituições culturais. No bojo dessa crise ganharam força os eventos coletivos de protesto, a proposta de formulação de uma vanguarda, a invenção da Tropicália, sua institucionalização no Tropicalismo e o “desmanche” da cena cultural promovida pelo AI-5, durante a ditadura militar. É traçado, ainda, um paralelo entre as idéias de “marginalidade” e de “*underground*”. Na trajetória de Hélio Oiticica, ambos aparecem como forma de oposição à ordem instituída, propondo o livre pensar e o descondicionamento do sujeito, conceitos que se desenvolveram em seu período novaiorquino. Em Nova York, Oiticica chegava à formulação de que o Brasil seria automaticamente *underground*; nesse ponto ele concluiu que estaríamos condenados a um paradoxo entre um mercado de arte pouco profissionalizado e a liberdade total de criação. Constatava, então, o limite de sua trajetória artística que rompeu as barreiras entre a arte e a vida, com o propósito de resgatar sua potencialidade crítica.

Palavras-chave: Oiticica; Arte; Marginalidade; Modernidade; Bólido; Parangolé.

ABSTRACT

GRUBERT, S.C.J. *Oiticica: limits of a limit experiment*. 2006. Dissertation (Master Degree). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

This paper is about the artistic path of Hélio Oiticica, who strove to understand and reformulate the artist's profile, his place and role in society. It was this constant and methodical process of reflection and experimentation that led him to expand the limits of traditional artistic bases, especially from the mid-sixties. It is enhanced the importance of Oiticica's formation at Museum of Modern Art of Rio de Janeiro towards his later performance, open to the dialogue with a wider context of debates and reflection which extrapolated the artistic limit and enabled, from his artistic proposition, spaces for public debate to be created. From "*Bólides*" (1963), Oiticica was led to search for new alternatives, restructuring and even re-semanticizing his previous propositions. A crisis in the wide project of modernization, which also reached the cultural institutions, was evident. At the core of this crisis, several events gained force: the collective protests, the proposal of reformulation of a vanguard, the invention of Tropicália, its institutionalization in Tropicalismo, and the "dissolution" of the cultural scene promoted by AI-5 during the military dictatorship. A parallel is also drawn between the ideas of "marginality" and "*underground*". In Hélio Oiticica's path, both appear as a form of opposition to the established order, proposing the free thought and the subject's de-conditioning, concepts developed in the period he spent in New York. Once there, Oiticica arrived at the formulation that Brazil would be automatically "*underground*"; concluding that we would be condemned to a paradox between an under-professionalized art market and a total freedom of creation. It was proved, then, the limit of his artistic path that broke the barrier between art and life, with the purpose of rescuing his critical potentiality.

Key words: Oiticica, Art, Marginality, Modernity, *Bólide*, *Parangolé*.

SUMÁRIO

1 - Introdução: Hélio Oiticica: trajetória e experimentação, o desenvolvimento da pesquisa	pag. 11
2 - Capítulo 01: Projeto Moderno, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a formação de Hélio Oiticica	pag. 31
3 - Capítulo 02: Superação da experiência neoconcreta: Bólides e Parangolés	pag. 55
4 - Capítulo 03: Nova Iorque – marginalidade e <i>underground</i>	pag. 99
5) - Conclusão	pag. 127
6) - Referências Bibliográficas	pag. 131

Introdução

Hélio Oiticica: trajetória e experimentação, o desenvolvimento da pesquisa.

Desde o primeiro contato, a produção de Hélio Oiticica despertou nosso interesse. Um olhar mais atento para o “*Grande Núcleo*” bastou para revelar sua singularidade em relação ao trabalho de outros artistas neo-concretos como Franz Weissmann, Amílcar de Castro ou Aluísio Carvão. As placas de cor suspensas que formam o “*Grande Núcleo*” compartilham o mesmo espaço do observador.

O interesse por esse último aspecto, precisamente, foi o que norteou a redação do plano de pesquisa aceito pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Em nosso plano inicial, propusemo-nos a analisar a trajetória de Hélio Oiticica tendo como foco a última fase de sua produção (1978-1980), motivados pelo fato de que ela ainda estava pouco presente nas pesquisas acadêmicas, uma vez que os estudos realizados sobre sua produção concentravam-se mais nos anos 60 e 70. Outro motivo para esse recorte foi o interesse despertado pelas “manifestações urbano-poéticas” levadas a cabo naquela época: eventos de caráter coletivo e que aconteciam no espaço urbano. Esse recorte parecia apropriado para um programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo.

Durante o trabalho inicial de levantamento de material bibliográfico e iconográfico referente a nosso objeto de estudo, além dos escritos do próprio Hélio, coletamos textos de época, catálogos de exposições, críticas, cartas e convites; procuramos, também, localizar teses e dissertações existentes sobre a produção dele. Para analisar esse material, mapeamos primeiramente o conjunto da produção do artista, o que nos possibilitou conhecer em certo detalhe a trajetória de Hélio Oiticica, bem como a bibliografia básica correspondente. Esta última caracteriza-se por sua extensão e diversidade, abrangendo tanto a reflexão realizada dentro da universidade e em áreas diversas como artes plásticas, cinema, filosofia, quanto

uma outra produzida pela crítica e por seus contemporâneos. Impressiona a sua continuidade ao longo de mais de quatro décadas.

A partir desse conjunto de atividades, passamos a ter certa proximidade com as obras de Oiticica: realizamos uma primeira sistematização cronológica de sua produção, examinando o processo de superação dos suportes artísticos convencionais que marcou o início de sua trajetória profissional.

Toda sua produção foi acompanhada por uma persistente atitude crítica que deu origem a uma intensa e minuciosa teorização de sua prática. Fica claro que estamos tratando nesta dissertação de um dos mais importantes artistas brasileiros, que deixou sua marca em um período de intensas transformações como as décadas de 60 e 70: a reflexão incessante e a persistência da atitude experimental em sua pesquisa prática nos fizeram crer estar diante de um artista que se colocava objetivos e questões que claramente extrapolavam o simples fazer artístico. Percebemos, então, a importância de seu posicionamento perante procedimentos, suportes e instituições vigentes no circuito das artes no Brasil de sua época.

Nesse sentido, a análise da “Teoria do não-objeto” (1960)¹ foi importante para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que nela Ferreira Gullar refletiu o sentido e o alcance da ruptura efetuada pela produção dos artistas neoconcretos. Esse texto, inspirado por “*Bichos*” de Lygia Clark, trabalho inaugural de um ciclo coletivo de experimentação do qual Hélio Oiticica destacar-se-ia por suas contribuições, analisa, fundamenta e legitima as experimentações neoconcretas com os suportes tradicionais e categorias convencionais de arte até sua superação.

Apesar do esforço em marcar uma posição radical dentro do conjunto de pesquisas levado a cabo pelas correntes construtivas no Brasil, os criadores de “não-objetos” não abandonaram a atitude contemplativa da obra de arte. A definitiva superação desta, que

¹ Publicado em Amaral, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte*.

ocorreu simultaneamente ao desmanche voluntário do grupo neoconcreto, aconteceu quando esses artistas incorporaram em seu trabalho alguma forma de “participação” do espectador (especialmente Hélio Oiticica e Lygia Clark).

Após essa ruptura radical com as práticas e suportes convencionais, a produção desses artistas converteu-se em uma série de experimentações inovadoras, muitas das quais objetivavam a fusão entre a criação estética e o cotidiano. Ao propor práticas transformadoras do meio artístico, estendendo ou ultrapassando seus limites, a produção de Oiticica entrou em diálogo com outras esferas de saber, circuitos culturais e públicos, gerando novas questões, muitas das quais apontando para a reformulação dos horizontes de possibilidades da vida na cidade contemporânea.

Dessa forma, notamos que Hélio Oiticica empenhava-se em entender e, ao mesmo tempo, reformular o perfil do artista no mundo moderno, seu lugar e papel na sociedade. Foi esse processo metódico e constante de experimentação e reflexão que o levou a expandir os limites aceitáveis do que poderia servir como suporte artístico.

Foi a partir do início dos anos 60 que a obra de Oiticica estabeleceu uma relação direta com o elemento urbano. Sua reflexão sobre o papel do artista foi seminal para a redefinição da relação entre sua produção e a cidade (naquele momento em transformação).

Para um entendimento mais aprofundado dessa relação entre a produção estética de Oiticica e a cidade, foi fundamental a análise de textos de Mário Pedrosa e de Frederico de Moraes. Os textos de *Mário Pedrosa*, especialmente aqueles publicados em *Política das artes: textos selecionados de Mário Pedrosa* (EDUSP, 1995), serviram para desvendarmos o significado do apoio prestado por Pedrosa à arte construtiva, encarada como parte de um amplo projeto de modernização. Pedrosa pregava, mostrando ser possível, a convergência de esforços entre arte e arquitetura, união que conferiria a ambas uma dimensão social mais ampla e emancipadora.

Interessou-nos também o modo como Frederico de Moraes em “*Como será você, geração 90?*”, de 1979², interpretou a vanguarda dos anos 60: uma “revolta essencialmente urbana” que objetivava alcançar, por meio de suas proposições, a participação ou mesmo a intervenção na definição dos horizontes da vida na cidade.

Notamos, então, que a análise da relação entre arte e cidade presente na produção do artista não deveria se restringir à etapa entre 1978 e 1980. A relação arte/cidade, que, no primeiro momento, localizávamos em apenas algumas produções, pareceu-nos permear sua produção desde os anos 50. Afinal, a entrada da arte concreta no país acontecera de forma articulada a um projeto amplo de modernização, que mobilizaria a contribuição de várias esferas do saber. Assim, o concretismo, a criação de cursos de *design*, o surgimento dos museus de arte moderna e o projeto da cidade moderna estavam intimamente articulados.

Paralelamente às atividades de levantamento e sistematização de informações sobre nosso objeto de pesquisa, cursamos algumas disciplinas de pós-graduação. A produção de Hélio Oiticica, ao se consolidar em meio à confluência de diversos saberes, demanda leituras transdisciplinares. Para penetrar nesse universo multifacetado, cursamos disciplinas de diferentes áreas: Sociologia (*Teorias e concepções da modernidade*), Artes Plásticas (*Década de 60: impasses da forma na arte contemporânea*), Arquitetura e Urbanismo (*Produção e apropriação metropolitana; Urbanismo e planejamento no Brasil pós 1940; O espaço das cidades II: as vanguardas e a metrópole; Arquitetura moderna Brasileira e o caso da arquitetura paulista: modernismo e engajamento político-social*), Metodologia (*Tópicos Especiais 3 – pesquisa em teoria e história da arquitetura*) e Cinema (*Poetas, artistas, anarco-superoitistas: a variedade experimental no surto do super-8 brasileiro*).

² Moraes, Frederico. *Artes plásticas na América latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979

Nessas disciplinas encontramos discussões que enriqueceram nosso entendimento, especialmente sobre a relação entre arte e cidade. A partir desse contato, reformulamos nossos objetivos, refinando conceituações sobre nosso objeto de estudo.

Apresentamos as discussões que resultaram mais relevantes para a nossa pesquisa:

A noção de dissenso de Jacques Rancière, tratada na disciplina *Teorias e Concepções da Modernidade* da Professora Cibele Rizek, na Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, auxiliou-nos a pensar a dimensão crítica da arte de Hélio Oiticica. Na monografia para essa disciplina analisamos a “*Inauguração do Parangolé*”, verdadeiro *happening* que teve lugar em 1965, quando Oiticica levou ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro passistas da Mangueira empunhando “*Parangolés*”, os quais, é claro, foram impedidos de entrar no museu. Consideramos esse gesto do artista como uma espécie de fagulha para provocar desconfortos e debates.

A noção de dissenso foi aprofundada, com outra nuance, na disciplina *Década de 60, impasses da forma na arte contemporânea*, ministrada por Sônia Salztein na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Através de suas aulas, percebemos o quanto temas polêmicos do cotidiano eram centrais na produção artística de Hélio Oiticica, especialmente a partir de meados da década de 60. Na monografia tratamos da presença da “marginalidade” na produção de Hélio Oiticica através da análise do “*Bólido-Caixa 18*”- *Homenagem a Cara-de-Cavalo* de 1966. O homenageado, na verdade Manoel Moreira, morador da favela do Esqueleto, iniciou sua trágica carreira com o jogo do bicho, pequenos furtos e venda de maconha na Central do Brasil. Mais tarde, agenciou prostitutas. Foi morto, aos 23 anos, com mais de cem tiros em seu esconderijo perto de Búzios, em 1964. A homenagem de Oiticica, ao colocar como vítima o então considerado inimigo público número 1, antecipou a discussão (hoje bem mais complexa) sobre a criminalidade nos morros cariocas ao encarar frontalmente a nascente política de extermínio nas favelas cariocas.

Essas análises nos levaram a refletir de forma mais contundente sobre o posicionamento crítico que a arte pode representar para a cidade, como produção social presente e necessária para o seu pulsar.

Nossa reflexão sobre formação dos espaços urbanos e sua relação com a diversidade social teve continuidade na disciplina *Produção e apropriação metropolitana*, de Paulo César Xavier na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Na monografia tratamos do desenvolvimento de São Paulo entre 1930 e 70, enfocando as políticas urbanas, a desigualdade social, a fetichização da vida urbana, o êxodo rural e inchaço das grandes cidades e o conseqüente aumento da população “marginal” comumente associada ao crime. Na monografia escrita para *Urbanismo e Planejamento no Brasil pós 1940*, disciplina de Sarah Feldmann, na EESC - USP, nossa reflexão enfocou a formação urbana peculiar do Rio de Janeiro, especialmente as favelas, e os conflitos que esta engendra. Este tema, como vimos, estava meridianamente presente em propostas de Oiticica dos anos 60.

A disciplina *Tópicos Especiais 3 – pesquisa em teoria e história da arquitetura*, dos professores Sarah Feldman e Carlos Roberto Monteiro de Andrade, na EESC-USP, permitiu-nos entender melhor certas questões metodológicas. Como monografia, escolhemos analisar a abordagem empreendida em *“Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”* (Casa da Palavra, 2001), por Paola Berenstein Jacques. Nesse livro, a leitura de alguns exemplos da produção de Hélio Oiticica fundamenta a tese de que diversas manifestações culturais da favela merecem respeito a partir da sua singularidade. Essa abordagem nos levou a encarar com maior determinação a natureza interdisciplinar de nosso objeto. O livro de Paola demonstra claramente o alcance da produção de Hélio Oiticica para alimentar a reflexão urbanística, uma vez que constitui um caminho para uma relação inusitada entre a cultura e as práticas cotidianas da população das favelas, e mesmo do próprio alcance da reflexão sobre a interação da arte com outros conhecimentos.

Para Oiticica a produção estética não deveria se limitar a apenas representar a vida. Portanto, para nossa análise, seria central o entendimento do papel que o artista poderia exercer na cidade contemporânea. A disciplina *O espaço das cidades II: as vanguardas e a metrópole*, do professor Carlos Martins, na EESC-USP, serviu para abrir horizontes a respeito dessa relação entre artista e cidade, ao focar justamente a relação a partir da experiência do modernismo. Escolhemos como tema da monografia um artista moderno, o pintor holandês Piet Mondrian, que idealizou uma nova plástica para a cidade. Esse estudo foi útil para compreendermos como, diferentemente de Mondrian, Oiticica viveu em uma cidade contemporânea e periférica. Sua trajetória revela o momento de superação da arte moderna, quando outra relação foi estabelecida com a cidade. Oiticica não sonhou reconstruir em sua totalidade a cidade no futuro: preferiu atuar na sua realidade presente e fragmentária.

A partir da redação desse texto, passamos a olhar com mais cuidado o sentido da formação “moderna” de Hélio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Oiticica não só frequentou o curso ministrado por Ivan Serpa a partir de 1953, mas também fez parte do grupo de artistas cariocas que superou as premissas modernas rumo ao que chamamos de arte contemporânea.

Pareceu-nos essencial aprofundar o entendimento sobre os objetivos e o limite do projeto moderno desenvolvido no Brasil, especialmente na década de 50, período de tantas mudanças. E, mais especificamente, entender dentro desse contexto o diálogo que então era proposto entre arte e cidade. Na disciplina *Arquitetura Moderna Brasileira e o caso da Arquitetura Paulista: Modernismo e Engajamento Político-Social* do professor Miguel Buzzar, na EESC-USP, abordamos a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a configuração do ambiente cultural da década de 50 e seu papel na formação de vários artistas: com esse objetivo, analisamos a atuação do Grupo Frente e do Neoconcretismo, formados em torno do curso de Ivan Serpa. Constatamos, nessa etapa, uma importante formulação de

valores críticos para a arte brasileira a partir da atuação de artistas plásticos em outras áreas do saber. A emergência das vertentes construtivas no Brasil elevou para outro patamar a discussão sobre arte e transformação social, uma vez que a primeira poderia colaborar para mudanças na vida cotidiana, através de atividades ligadas ao processo de modernização do país.

Se, nos anos 50, confiava-se nesse projeto de modernização, nos anos 60 viveu-se a sua crise. Constatou-se a fragmentação urbana e a manutenção perversa da desigualdade econômica e cultural, em meio ao progresso econômico. Era a crise da utopia moderna: não havia meios de cumprir a promessa de modernizar o país. No período ditatorial, o repertório criado pela vanguarda teve que ser redimensionado, ficando clara a necessidade de atuar sobre outros cenários culturais, mesclando, ainda mais, arte e crítica social. Os artistas descobriram o aspecto fragmentário do espaço urbano, a diversidade e a coexistência entre o arcaico e o moderno, passando a atuar em seu espaço valorizando a coletividade e a diferença. Foi nesse contexto que Hélio Oiticica viveu seu aprendizado do samba no morro da Mangueira.

Ficou evidente para nós como essa produção incorporava, como parte essencial, o momento cultural, político e social de sua realização. Acreditamos que a invenção de suportes inusitados decorreu dessa vontade de intervenção. Desse modo, podemos supor que, a partir da década de 50, boa parte das produções artísticas estava intimamente conectada ao desenvolvimento do país: mesmo enquanto crítica contundente, essa arte prezava, acima de tudo, sua dimensão pública.

As monografias escritas até este momento estavam ainda voltadas para a produção de Oiticica nos anos 60 no Brasil. Nosso primeiro contato com a “produção novaiorquina” de Oiticica ocorreu na disciplina *Poetas, artistas, anarco-superoitistas: a variedade experimental no surto do super-8 brasileiro*, do Prof. Dr. Rubens Machado Jr., na Escola de Comunicações e Artes -USP. Com o endurecimento da repressão, artistas e intelectuais

brasileiros deixaram o país a partir de 1970, muitos deles exilados. Naquele ano, Hélio Oiticica deixou o país, rumando para Nova Iorque com uma bolsa da Fundação Guggenheim. Em Nova Iorque, o artista reagiu vivamente à mudança de ambiente. Incorporou novas tecnologias (o filme de super-8), aproximou-se do *rock and roll*, fascinou-se por Manhattan e buscou interagir com a produção local. Na monografia apresentada, analisamos o super-8 do artista, “*Agrippina é Roma Manhattan*”, realizado em 1972. Nesse filme, Oiticica alude a uma liberdade possível apenas para os anônimos e clandestinos. Essa liberdade revela-se tanto na construção dos personagens - uma mulher (talvez uma prostituta), um travesti e um homem latino (comumente associados ao crime, à marginalidade) - como na maneira como usufruem as ruas de Manhattan. Em última análise, pode-se dizer que o filme explora a coexistência ambígua entre a lógica mercantil da cidade contemporânea e a fruição descomprometida. As personagens realizam atividades avessas ao trabalho exatamente no centro financeiro do mundo: Oiticica propõe outra relação entre o sujeito e a cidade.

De formas diferentes, os diversos aspectos da produção de Hélio Oiticica analisados no conjunto das monografias produzidas para as disciplinas apontaram certas continuidades em sua trajetória. Nesta etapa da pesquisa, reafirmou-se a importância do elemento urbano, de uma forma ou de outra sempre presente na produção de Oiticica. Por outro lado, nossas análises apontavam para a dimensão de sua produção como atividade criadora de espaços de dissenso.

Redefinindo a pesquisa: A trajetória de Hélio Oiticica e a criação de espaços de dissenso.

O desenvolvimento de nossa pesquisa apontava para uma necessária articulação entre a transgressão característica da produção de Oiticica e sua participação na vida urbana. Percebemos, após acumular leituras e reflexões, que o centro de nossa análise deveria estar na dimensão pública presente em suas proposições.

Para enriquecer o entendimento da obra de Oiticica pelo viés da criação de espaços de debate, precisávamos de uma conceituação que fundamentasse essa nova abordagem. Até esse momento, tendíamos a usar os termos “arte urbana” e “arte pública” como sinônimos. Vera Pallamin, em seu livro *“Arte Urbana – São Paulo Região Central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente”*³, utiliza o termo “arte urbana” para designar obras expostas em jardins e praças (como as esculturas da Praça da Sé, as obras da Cidade Universitária, da Fundação Armando Álvares Penteado ou do Ibirapuera). A autora discute o papel e o potencial crítico da arte em locais coletivos, analisando a relação entre práticas artísticas e transformações dos espaços urbanos, para definir mais exatamente o que constitui uma arte como “pública”.

A dimensão “pública” da arte esteve no centro dos esforços da vanguarda brasileira da década de 60, na medida em que Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape questionaram os limites das formas convencionais, seja explorando novos circuitos para a manifestação estética, seja procurando uma recepção “ativa”. Seus esforços iam no sentido de criar alternativas a um sistema de arte que tornava a possibilidade de crítica quase nula, luxo ao qual não se dispunham, em época de tantas mudanças sociais. A defesa de uma “arte pública” por essa vanguarda representaria a tentativa de restabelecer a possibilidade de democracia a partir da manifestação estética dentro de um horizonte de emancipação da sociedade.

Faltava, ainda assim, algo que alinhavasse a transgressão, participação na vida urbana e a criação de instâncias de debate. Encontramos uma referência útil nas idéias desenvolvidas por Rosalyn Deutsche ao discutir a prática artística na cidade americana contemporânea. Em seu livro *“Evictions”* (MIT Press, 1996), a autora levanta a noção de “espaço público” para problematizar práticas contemporâneas de artes, urbanismo e cidade, centrando sua discussão na importância de atitudes dissensuais, na criação de situações onde aflora a crítica. A criação

³ Pallamin, Vera. *Arte Urbana – São Paulo Região Central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo, Anna Blume, 2000.

de “espaços públicos”, para a autora, acontece quando se admite a existência do conflito e aceita-se o enfrentamento aberto de opiniões. A autêntica democracia acontece quando a voz dos excluídos se faz ouvir.

Seu enfoque se provou particularmente interessante ao possibilitar a análise das manifestações de Oiticica enquanto criadoras de espaços de dissenso, independentemente de estarem situadas fisicamente em logradouros públicos ou não, e ainda, independentemente de terem caráter permanente ou efêmero. Ou seja, a idéia de uma “arte pública” pode ser ainda mais produtiva quando aplicada a proposições estéticas que criam um espaço social, onde seja possível não apenas a expressão e o confronto entre diferentes posições, mas que sirvam para dar voz àqueles que não a têm.

Pareceu-nos, então, procedente pensar as proposições de Oiticica a partir dessas questões, sobretudo enquanto possibilitadora de espaços de compartilhamento de sensibilidades e idéias não predominantes, cumprindo, assim, uma função democratizadora (sem esquecer que Rosalyn Deutsche trata do ambiente americano em sua análise publicada nos anos 90).

Há paralelos que podemos apontar entre a produção de Oiticica e as reflexões de Deutsche. Na vanguarda brasileira dos anos 60, havia um forte desejo de atuação social; por essa razão, sua produção pautava-se por temáticas “públicas”, que se imaginava ao alcance “público”. Para Deutsche, é no deslocamento em busca por espaços de atuação não capturados, que pode ocorrer a criação de espaços públicos. Em nosso entendimento, esse deslocamento tático que emerge em vários momentos da trajetória de Oiticica explica a aludida “fragmentação” de sua produção a partir dos “*Bólides*” (1963-)⁴. Uma vez que a atividade da vanguarda vinha sendo esvaziada por discursos homogeneizadores na década de 70, Oiticica falava do perigo das evoluções artísticas pautadas apenas pelo discurso da

⁴ Sempre que constar datação da seguinte forma “Proposição (ano-)”, deve-se entender que há continuidade na produção da proposição referida. Oiticica produziu vários *Bólides* a partir de 1963.

autonomia estética, que acabavam por evitar o relacionamento contundente com outras instâncias da vida:

(...) a crítica de arte parece estar toda calcada em 'evoluções lineares', século 19: nem mesmo a consciência de que existem evoluções simultâneas não lineares parece ter abalado os firmes princípios críticos desses militantes da arte – revolução: deveria começar pela tomada de consciência diante das 'imposições culturais' de produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à 'soma de obras' como processo urgente (...). (Oiticica. Anotações para serem traduzidas para o inglês: para uma próxima publicação. New York, setembro de 1971)

A citação sintetiza pensamentos desenvolvidos por Oiticica desde os anos 60, quando recorreu a circuitos alternativos (experiência compartilhada com outros artistas daquele período) com o intuito de redimensionar o alcance da proposição artístico-estética.

Como uma segunda base para nossa pesquisa, ao lado das proposições de Deutsche, interessou-nos a reflexão de Jacques Rancière, apresentada em “O Dissenso”, com o qual tomamos contato na disciplina Teorias e Concepções da Modernidade. Para Rancière, a produção de conflitos é o aspecto fundamental e necessário para que haja “política” (Deutsche fundamenta sua reflexão no autor francês). Para ilustrar sua posição, o autor cita um trecho do livro I da Política, no qual Aristóteles estabelece o signo da destinação naturalmente política do homem:

(...) de todos os animais, o homem é o único que tem a capacidade do logos, da palavra. A voz (phone) é comum ao homem e a outros animais que, como ele, exprimem por meio dela prazer ou sofrimento. Mas somente o homem tem a palavra, que permite manifestar o útil e o prejudicial, e, em consequência disso, o justo e o injusto. Tudo parece portanto claro: quando se está diante de um animal que discursa, sabe-se que é um animal humano, portanto político. (Rancière in Novaes, 1996, p. 373)

A palavra (logos), antes de ser palavra, passa pela consciência e pela “razão”, e pode, em tempos modernos, ser expressa de outras maneiras ameaçadoras ou não para o poder em vigência (a “palavra” pode ser expressa além da oralidade). Segundo Rancière, a ameaça é então contida pelos “processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades” ou “polícia” (5), no seu sentido de vigilância. A “polícia”, segundo coloca Rancière, é um grupo já consolidado, detentor do poder, que regulamenta e decide as direções

da sociedade ampla, utilizando-se de mecanismos niveladores, convencendo a massa de que suas decisões são as mais adequadas (por meio da televisão, rádio, discursos da política administrativa), impondo padrões e ordens homogeneizadoras.

Para que haja a verdadeira política, ou seja, participação e atuação dos diversos sujeitos sociais, é preciso que haja espaços de heterogeneidade, fundadores do “dissenso”.

Também corroborou nossa hipótese o já citado texto de Frederico de Moraes, “Como será você, geração 90?”⁵, no qual considera a revolta contra os mecanismos de institucionalização a característica marcante da vanguarda brasileira dos anos 60. Na citação abaixo, três expressões parecem fazer referência ao trabalho de Oiticica: galeria de “anti-heróis” faz lembrar Cara-de-Cavalo, “aterro” alude ao Aterro do Flamengo, onde Oiticica iniciou suas manifestações urbanas, e “bandeiras” lembra seus Parangolés:

[Anos 60]

Supermercado de conceitos (...) Revolta essencialmente urbana (...)

Galeria de anti-heróis tropicais (...)

A guerrilha artística: o artista na rua, no jornal, na praça, no aterro, desfraldando bandeiras, desnudando-se no vernissage, provocando, irritando, incomodando, agredindo, mais arteiro que artista, mais ativista que inventor; a arte como meeting, passeata, geração tranca-ruas, abaixo a censura, o arrocho salarial e a ditadura; arte anônima, sem autoria, desarrumando e tencionando o cotidiano; a crítica como criação, recusando sua origem teológica e sua vocação autoritária, a crítica libertadora ao invés de opressora; o museu como plano-piloto da futura cidade lúdica, a cidade como vasto salão de exposições, a rua como extensão do ateliê, todos somos artistas, críticos, curadores, professores, espectadores, passeantes, manifestantes, protestantes.

(...) Oiticica em guerra permanente (...). (Moraes, 1995, p. 13)

Há elementos no trecho que correlacionam arte e espaço urbano (“revolta essencialmente urbana; a cidade como vasto salão de exposições, a rua como extensão do ateliê”); colocam o artista como criador de dissenso, agindo taticamente, para ludibriar a ordem estabelecida (“a guerrilha artística; geração tranca-ruas; desarrumando e tencionando o cotidiano”); indicam a possibilidade de intervenção crítica coletiva, não necessariamente de especialistas como “artistas, críticos, curadores” (“todos somos espectadores, passeantes,

⁵ Moraes, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995, pp. 13-18.

manifestantes, protestantes”); e, por fim, alçam a crítica à verdadeira antítese de qualquer forma de autoritarismo (“a crítica como criação, recusando sua origem teológica e sua vocação autoritária, a crítica libertadora ao invés de opressora”).

Frederico de Moraes coloca o artista como um provocador, um criador de situações inusitadas onde aflora o debate.

Finalmente, devemos lembrar como o desejo de criar espaços de dissenso emerge em dois termos caros ao próprio Oiticica: marginalidade e *underground*, nos anos 60 e 70, no Brasil e nos Estados Unidos, respectivamente. Ambos remetem à consciente e persistente atitude do artista de incorporar temáticas pouco usuais no meio artístico, de criar alternativas ao institucionalizado. O interesse do artista pela marginalidade e pelo *underground* relaciona-se ao seu paulatino distanciamento do circuito das artes plásticas.

Nos anos 60, imagens da “marginalidade” apareceram nas já citadas homenagens a Cara-de-Cavalo, nas bandeiras com frases como “Seja Marginal seja herói”, e, de certa forma, estavam implícitas na “*Apresentação dos Parangolés*” em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos anos 70, Hélio Oiticica passou a utilizar o termo *underground* para definir sua procura por circuitos alternativos de produção e difusão, materializada na relação que estabeleceu com a cena underground de Nova Iorque (por exemplo, pelos filmes de Andy Warhol e Jack Smith).

A repressão ao debate crítico no Brasil do final da década de 60 constituiu causa direta para sua experimentação de outros circuitos, paralelos aos estabelecidos e já neutralizados. Assim, a nascente produção em super-8 foi vista pelo artista não apenas como um novo suporte nas artes plásticas, mas como uma nova oportunidade para a reunião e o debate.

Como foi dito, desde os “*Bólides*”, sua produção passou a ser permeada pelos contextos em que se desenvolveu: neste caso, uma leitura linear de sua trajetória poderia significar seu empobrecimento. Abandonou-se a idéia de narrar linearmente no tempo a

trajetória de Oiticica, em favor do aprofundamento de alguns momentos/tópicos de sua trajetória, sempre privilegiando o seu viés crítico. Dessa maneira, sua produção aparentemente fragmentária encontra um sentido - a criação de novos públicos, procurando deflagrar a consciência do individual e do coletivo, do sujeito como ator social.

Como conseqüência da constatação da especificidade do percurso de Hélio Oiticica, emergiu nossa hipótese de trabalho: entender a riqueza e a complexidade da trajetória aparentemente fragmentada de Hélio Oiticica, como decorrente de uma estratégia de criação artística voltada para a criação de circuitos alternativos, visando à criação de novos públicos e canais de difusão de suas proposições. Pretendemos analisar a produção de Hélio Oiticica como provocadora de dissenso, e conseqüentemente, de espaços “públicos” de debate. Nesse ponto acreditamos estar a atualidade de Hélio Oiticica.

Ao estudar o texto de Sônia Salzstein, “*Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica*”⁶, encontramos elementos que reforçavam nosso novo direcionamento de análise. Nele, Salzstein alerta sobre o risco de desprezar o significado original das proposições do artista. Tratar-se-ia, em seu entendimento, de lutar contra leituras que domesticam o sentido de sua produção, adaptando-a ao padrão da história da arte tradicional.

Procuramos, em nossa análise, enfatizar a persistência de fundo e não apenas a superfície das pesquisas estéticas de Oiticica. Procuramos enriquecer a compreensão de sua especificidade ao demonstrar que a constante transformação do suporte em sua obra está diretamente ligada aos seus objetivos emancipadores.

Ao propor a análise por esse viés, não pretendemos definir “fases” em sua produção, mas sim explorar diversos fios paralelos que constituem o seu tecido complexo e rico.

Assim, como estrutura da dissertação, definimos os seguintes itens: 1) Introdução: Hélio Oiticica: trajetória e experimentação, o desenvolvimento da pesquisa; 2) Capítulo 01:

⁶ Salzstein, Sônia. “*Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica*”. In *Novos Estudos Cebrap*, n° 41, março de 1995, pp. 150-160.

Projeto Moderno, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a formação de Hélio Oiticica; 3) Capítulo 02: Superação da experiência neoconcreta: “*Bólides*” e “*Parangolés*”; 4) Capítulo 03: Nova Iorque – marginalidade e *underground*; 5) Conclusão.

Resumo dos capítulos

Capítulo 01: Projeto Moderno, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a formação de Hélio Oiticica

Neste capítulo, pretendemos estudar a formação de Hélio Oiticica junto ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entendido como espaço privilegiado do experimentalismo de vanguarda.

Exporemos a proposta inovadora dos MAM's em relação aos museus convencionais, apresentando a distinção entre estes últimos e o projeto dos museus modernos. Dentro da perspectiva de criação de espaços públicos, ganha relevo o debate criado em torno do projeto de modernização cultural (institucionalizado nos MAM's). Analisaremos a criação do museu de arte moderna como um conjunto de atividades que visavam não apenas expor ou mesmo fomentar a criação artística moderna, mas também propiciar a formação de um novo público e de canais de difusão. Pretendia-se com isto, em nosso entendimento, instaurar espaços de difusão cultural e de debate.

Não se trata de apresentar a história do MAM-RJ, mas de ressaltar a riqueza das polêmicas propiciadas com a criação da instituição. Mais do que um debate puramente artístico, a criação do MAM-RJ instaurou um debate político cultural, cuja diversidade de posições e atuações de diferentes sujeitos (artistas, a elite que financiou a criação dos MAM's, as administrações do MAM-RJ, os críticos e o poder público) foram fundamentais para a criação de um espaço de debates no cenário carioca.

Em especial, trataremos do curso livre de pintura, ministrado por Ivan Serpa no MAM-RJ, do qual Hélio Oiticica foi aluno. O curso ganha relevo ainda por ter saído dele a maioria dos artistas que formaram o grupo Frente, que em meados da década de 50 deu origem ao grupo neoconcretista. O grupo acabou travando intenso debate com os concretos, debate que enriqueceu as discussões em torno da arte concreta no Brasil. A experiência neoconcreta, entre outras coisas, ao propor o experimentalismo artístico (o “fim da pintura” e a passagem para o espaço ambiente) levantou questões inusitadas sobre a relação entre o público e a obra.

Este capítulo deve realçar a importância da formação de Hélio Oiticica no MAM para sua atuação posterior, aberta ao diálogo com um contexto mais amplo de debates e reflexões, que extrapolaram o limite artístico.

Concluiremos este capítulo tratando da dissolução do grupo Neoconcreto (1959-1961: a última exposição do grupo aconteceu no MAM-SP em 1961), decorrente da interlocução da produção de seus membros com outras instâncias da vida, a fim de resgatar a potencialidade crítica da proposição artística.

Capítulo 02: Superação da experiência neoconcreta: “*Bólides*” e “*Parangolés*”

Neste capítulo, retomamos a possibilidade de criação de espaços de debate públicos a partir da proposição artística na produção de Oiticica, que a partir dos “*Bólides*”(1963-) se dirigiu pela experimentação dos limites aceitos para determinados circuitos, cada vez mais ávidos em capturar as novidades, o que o levou a buscar novas alternativas, reestruturando e até ressemantizando suas propostas anteriores.

Para isto, primeiramente trataremos da crise do projeto de modernização iniciado na década de 50. Neste contexto, ficou claro o alcance da modernização (inclusive das instituições culturais), longe de abranger a proporção utópica que pretendia.

A partir de meados da década de 60, e especialmente após o AI-5 de 1968, o regime ditatorial passou a censurar também as artes plásticas e as instituições culturais, até mesmo criando algumas delas. O circuito artístico e cultural formado na década de 50 reagiu, buscando criar outros circuitos alternativos. Nesse debate ganharam força os eventos coletivos de protesto, a proposta de formulação de uma vanguarda por Hélio Oiticica, a invenção da Tropicália, sua institucionalização no Tropicalismo e o “desmanche” da cena cultural constituída.

Analisamos as proposições “*Bólides*”, em especial “*Bólido saco Olfático*” (1969), “*Bólido Saco Teu amor eu guardo aqui*” (1967), “*Bólido cama 1*” (1968), “*Bólido Caixa 18*” (1965-66), “*Parangolé capa 1*” (1964), a “*Apresentação do Parangolé*” (1965), o evento “*Apocalipopótese*” (1968) e a “*Tropicália*” (1967).

Capítulo 03: Nova Iorque – marginalidade e *underground*.

Neste capítulo, retomamos nosso olhar sobre a trajetória de Hélio Oiticica pelo viés da criação de intervenções críticas a partir da proposição artística, examinando algumas produções do artista, agora situada em um novo contexto: Nova Iorque. Pretendemos ainda traçar um paralelo entre a idéia de “marginalidade” e o “underground” na trajetória de Hélio Oiticica. Ambos aparecem como oposição à ordem instituída, propondo o livre pensar e o descondicionamento do sujeito.

Algumas proposições de Hélio Oiticica em Nova Iorque apresentam especial interesse para nossa análise: os locais de moradia que ocupou em Nova Iorque, transformados em

locais de difusão não só de proposições artísticas, mas também de mudanças profundas nos costumes e práticas do cotidiano. Neles, o artista realizou “*Ninhos*” (penetráveis), transformando-os em locais de fruição do lazer, e não da funcionalidade, aspecto que torna estas propostas carregadas de força crítica diante de uma sociedade em que o trabalho rege todas as outras instâncias da vida. Este questionamento reflete-se também na criação de uma personagem permanente, expressada em seu modo de vestir e de deixar os cabelos longos. Deste modo Oiticica radicalizou no “cotidiano” a possibilidade de novos comportamentos (a criação de uma personagem reapareceu no Brasil, na performance “*Delirium Ambulatorium*”).

Oiticica entrou em contato com o underground americano através de Jack Smith e Andy Warhol, especialmente. Do primeiro, assistia ao filme “*Flaming Creatures*” (1963). Nele, apareceu pela primeira vez uma personagem travesti, que se repetiu em filmes de Andy Warhol e do próprio Oiticica. Se por um lado, o tema parece ser segregador, por outro lado, tratar dele é uma tentativa de inseri-lo num panorama mais amplo, onde este e outros temas podem transitar livremente, pois fazem parte da condição contemporânea.

Analisaremos o filme e a criação de ambientes permanentes nos locais de moradia de Oiticica como uma tentativa de recriar um circuito alternativo ao das artes plásticas, paralelamente à retração do debate artístico brasileiro. Diferentemente dos anos 50, em que as críticas de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar foram amplamente divulgadas, o circuito cultural amplo brasileiro, no início da década de 70 encontrava-se enfraquecido, ou ao menos, ainda acomodando novas personagens e novos “métodos” de ação (não podemos esquecer, por exemplo, dos textos de Torquato Neto publicados no *Jornal do Brasil*, e da produção extensa na música, de Caetano e Gil, que embora exilados, seguiam com sua perspicácia crítica).

No início da década de 70, Oiticica estreitou seu contato os cineastas do experimentalismo brasileiro, como Ivan Cardoso, Neville D’Almeida, Ivan Cardoso e Júlio Bressane e inovou sua produção ao adotar o suporte filmico de super-8. Os filmes tratavam a

sua maneira de temas como a censura, as transformações culturais, os diálogos riquíssimos possíveis entre saberes e práticas diversos.

Analisaremos esta parte da produção de Oiticica como uma dupla estratégia de produção de debate: critica simultaneamente o próprio circuito das artes plásticas e o filme comercial/convencional, especialmente a montagem e a narrativa, o texto descritivo.

Ao fim de sua passagem por Nova Iorque, Oiticica chegou a formulação de que o Brasil seria automaticamente underground, quando colocado em relação aos países do primeiro mundo, o que paradoxalmente gerava a ausência de um mercado de arte forte e qualificado e um espaço fértil para se propor coisas inusitadas.

Capítulo 01

Projeto moderno, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a formação de Hélio Oiticica

Nossa decisão de iniciar esta dissertação analisando a situação da cultura e das artes plásticas na década de 50, época da formação profissional de Hélio Oiticica, baseou-se na importância que a experiência por ele assimilada nessa época assumiu em sua trajetória nos anos 60 e 70.

Para tanto, pareceu-nos oportuno discutir o alcance do projeto moderno atuante no período, cuja presença se fazia sentir não somente na produção inovadora das artes plásticas, da arquitetura ou do urbanismo, mas também na criação de novas instituições de grande porte como os museus modernos ou a Bienal de São Paulo. Esse projeto articulava, ainda que frouxamente, todo um conjunto de ações modernizadoras que extrapolavam o campo estético. Mesmo objetivando a articulação de esforços, este amplo “projeto moderno” nunca constituiu um consenso, estando seus objetivos e os meios de realização sempre envoltos em polêmicas, em todas as áreas que envolvia.

Nessa época, intelectuais e artistas participaram ativamente de ações renovadoras percorrendo um caminho que ia desde o enfrentamento entre os defensores da figuração contra a abstração até a cisão, dentro das correntes construtivas, entre concretismo e neoconcretismo. Os manifestos que Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar escreveram possibilitaram uma polêmica que aprofundou e solidificou a vertente construtiva no Brasil. Nesse sentido, procuraremos enfatizar justamente a dimensão pública presente nesses debates. Mais do que um debate artístico, instaurou-se um debate sobre a política cultural que muitos desejavam que ocorresse em uma esfera pública.

Nesse contexto de polêmicas, que extrapolou em muito o espaço das instituições, decidimos analisar alguns dos debates ocorridos, vinculando-os, na medida do possível, à

experiência do Museu de Arte Moderna carioca. Não pretendemos contar a história da instituição, mas utilizá-la como referência dentro das polêmicas dos anos 50 e 60. Interessamos também mencioná-la por se tratar do local de formação de Hélio Oiticica, pela importância que teve na postura assumida pelo artista ao longo de sua carreira.

Acreditamos que questões presentes durante os anos de formação de Oiticica constituíram, nos anos 60 e 70, uma referência para seu radical experimentalismo artístico.

Década de 50: Criação dos Museus de Arte Moderna Brasileiros

Podemos iniciar esta reflexão valorizando a vivência do denso ambiente de debate cultural iniciado com a formação no MAM-RJ, desde os anos 50, como uma espécie de laboratório para o caminho inovador seguido por Hélio Oiticica em suas proposições.

O ambiente cultural dos anos 50 no Brasil foi permeado por uma série de inovações, cujo grande valor está não apenas na criação de instituições ou na presença de novas referências estéticas, mas especialmente na dimensão crítica das polêmicas que se desencadearam. Tratou-se um momento em que a dimensão crítica na modernização era palavra de ordem, repercutindo em todos os âmbitos da vida urbana. Podemos iniciar nossa reflexão sobre esse ambiente de intenso debate cultural examinando algumas questões que cercaram a criação dos museus de arte moderna brasileiros.

O primeiro fato que devemos ter em mente é que a simples proposição de um museu “moderno” significava uma série de mudanças em relação aos modelos tradicionais consolidados, constituindo um questionamento dos objetivos destes últimos e da arte que abrigavam, o que já abria uma imensa polêmica.

Nos museus tradicionais, a obra de arte exposta ainda estava intimamente relacionada à sua origem sacra, à atitude contemplativa ou à figura “ungida” do artista. Os valores estéticos ali presentes tinham sua origem na Renascença. As obras materializavam-se nos

suportes aceitos pelas chamadas Belas Artes e seguiam cânones de julgamento e representação presentes nos gêneros artísticos tradicionais. Durante o século XIX tais preceitos foram abrandados e paulatinamente incorporados aos acervos obras renovadoras do romantismo até o impressionismo. Mesmo assim, não se poderia imaginar a presença, dentro de um museu, de um trabalho que desafiasse ou mesmo fugisse dessas convenções.

Essa situação mudaria no compasso das transformações sofridas pela cidade e seus modos de vida; os museus também precisaram adotar novas estratégias, visando a uma participação mais efetiva na sociedade. Segundo Maria Cecília França Lourenço, em seu livro *Museus Acolhem Moderno*, o Metropolitan Museum, aberto em Nova York em 1870, trazia “um boletim informativo de suas atividades, conferências e exposições, como uma revista voltada ao ensino escolar” (França, 2001, p. 72). Pretendia, com isso, mobilizar e trazer um novo público para si. Ainda segundo Lourenço, outra contribuição importante veio da França, que passou a convocar artistas vivos para criar telas para Versalhes: “Os artistas convocados recebem uma espécie de consagração em vida e realizam obras específicas para um dado espaço arquitetônico, transformando o museu num centro propulsor de cultura artística contemporânea”. (França, 2001, p.72).

Esses exemplos revelam inflexões do modelo convencional que, pouco a pouco, sofreu transformações significativas, deixando de conceber como única função abrigar obras consagradas do passado para se converter em centro ativo de difusão de conhecimento. A primeira realização segundo o novo modelo foi o Museum of Modern Art of New York (o “MoMA”), em 1929, inicialmente concebido como uma instituição plenamente voltada para o presente (de certa forma, a atitude mais adequada ao capitalismo), propondo, por exemplo, a compra apenas de obras contemporâneas e a renovação de seu acervo a cada 50 anos (meta que não se concretizou).

Outro ponto inovador foi a incorporação a seu acervo de produções inusitadas em um

museu de artes plásticas: o cinema, a fotografia, a arquitetura e mesmo o design, mantendo cursos abertos ao público nessas áreas. Essas inovações transformaram o museu em um espaço destinado a um público de massa. O museu moderno foi projetado para receber e influenciar públicos diversos, difundindo novos modelos não apenas estéticos, mas sobretudo de comportamento.

Se ao museu convencional caberia zelar pelo passado (a palavra “museu” vem de Musas, deusas que zelavam pelo passado perpetuando suas lições estéticas, religiosas ou morais), o museu moderno, ao contrário, disseminaria conhecimentos transformadores. Ele serviria como incentivo para produções estéticas experimentais e, como centro difusor, sempre buscaria diferentes formas de interação com o público. Havia um novo entendimento sobre o papel do museu na modernidade: ele deveria se abrir para a sociedade em geral.

Museus de arte moderna chegam ao Brasil: projetos distintos em São Paulo e Rio de Janeiro, polêmica e criação de espaços de debate cultural

No Brasil, a inauguração dos museus de arte moderna coincidiu com a eclosão de diversas outras ações modernizadoras, em resposta a um profundo desejo de modernização urbana, social e cultural. A criação dos museus de arte moderna fez parte de um amplo projeto de transformação cultural, assim como a do Teatro Brasileiro de Comédia ou da companhia cinematográfica Vera Cruz. Também fez parte desse riquíssimo momento a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, exposição de proporções gigantescas que acabou exercendo papel crucial na difusão de produções estéticas inovadoras.

A Bienal e os museus de arte moderna brasileiros implementaram mecanismos que diferentemente dos anteriores, tinham em vista a constituição de um público de massa. Visavam incrementar a difusão e a produção da nova arte. Faziam parte de um processo de modernização social: seus objetivos não se restringiam à criação de um novo público

diferenciado quantitativa e qualitativamente do anterior; suas atividades deveriam modificar o repertório, o julgamento e as expectativas do público, chegando mesmo a influenciar seu comportamento cotidiano. As instituições modernas deveriam tomar partido em favor de uma reformulação que olhava para o futuro, buscando superar símbolos, costumes, comportamentos e até objetivos do passado.

Para isso, era necessário fazer circular uma nova gama de referências, entre obras e artistas, que alimentassem esse público com novas informações. Em outras palavras, a Bienal Internacional de São Paulo surgiu como importante elo no processo de institucionalização de uma “atualização” no panorama das artes no Brasil.

O pano de fundo dessas atividades era o desejo de equiparação com a modernização já ocorrida na Europa e nos Estados Unidos. Essas ações eram impulsionadas pela ideologia e pela política do nacional-desenvolvimentismo. Os primeiros anos de atividades do MAM-RJ coincidiram com o último período Vargas (1951-1954) e com a administração de Juscelino Kubitschek (1956-1961), em que conviviam ideais desenvolvimentistas, democracia liberal e uma intensa atmosfera nacionalista.

Algumas personalidades da elite que se consolidavam no Brasil dos anos 50, especialmente da indústria, empenharam-se na criação de museus de arte moderna (Cicillo Matarazzo criou a Bienal e o MAM paulista). Desde o século XIX, o modernismo de 22 incluído, era onipresente no Brasil a referência parisiense. Porém, no panorama do pós-guerra, com a Europa enfraquecida, o modelo americano tornou-se influente (pode-se dizer hegemônico).

No momento de difusão internacional da arte americana, nela predominava uma visão formalista. Paulatinamente, a partir do final dos anos 30, ela desvincilhou-se do engajamento, em uma clara inflexão da experiência europeia. No pós-segunda guerra, ascendeu como figura decisiva o crítico Clement Greenberg, cujo discurso bem estruturado, que defendia o

formalismo presente na arte moderna, acabou sendo adotado pelo MoMA. Contraposto ao compromisso social⁷ pregado pelas vanguardas heróicas européias, essa visão específica sobre o modernismo é a que foi difundida no pós-guerra. Como consequência, esta se converteu em objeto de distinção no exato momento em que se tornava a vertente mais influente na produção mundial⁸.

Nesse contexto dos anos 50, o MoMA prestou um decisivo apoio à criação de novas instituições culturais em diversos países; no caso dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, falam por si as doações de obras e visitas feitas a essas instituições pelo próprio Nelson Rockefeller - personagem mais do que influente no MoMA.

Quando o projeto dos museus modernos vingou no Brasil, vivia-se em plena guerra fria. O próprio Rockefeller, responsável por políticas de integração internacional americana, encarava com simpatia a difusão do “American Way of Life” através de atividades culturais. Como parte da estratégia americana, ele pregava a superioridade da liberdade de expressão, não apenas artística, do “ocidente”. De acordo com o catálogo do *Museum of Modern Art of New York*, citado por Lourenço:

(...) esta coleção da arte de muitos países é um símbolo da liberdade: liberdade do artista, e através deste, de todos os homens para exprimir sua opinião individual sem temor de ser perseguido. E além da liberdade individual, esta coleção simboliza a liberdade das nações de não admirar somente suas próprias obras de arte, mas de achar boas também as dos outros povos. (Lourenço, 1999, p. 137).

Grosso modo, para as elites nacionais, os museus modernos⁹ poderiam representar

⁷ Um outro tipo de engajamento perpassava a questão dos regionalismos e da formulação de uma identidade nacional. No Brasil, a pintura de Cândido Portinari era paradigmática, representando trabalhadores e ciclos da história nacional, a fim de legitimar símbolos identitários (sua pintura encontrava abrigo junto aos ideais políticos da época).

⁸No cenário cultural americano, o desenvolvimento da arte moderna foi pautado por um intenso debate; em alguns momentos havia contraposição à figuração (contra o realismo-socialista stalinista) e, em outros, à abstração, geométrica ou não, associada ao trotskismo. Ora falava-se em autonomia artística, ora pautava-se a discussão pela divisão das esquerdas americanas, passando por um processo de “des-marxização”, entre 1935 e 1941, o que indica também uma forte contraposição ao comunismo soviético. (cf. Guilbaut, Serge. 1983).

⁹ Antes da criação dos MAMs, outro famoso “mecenas”, Assis Chateaubriand, já tentava implantar cursos e diversificar as atividades artísticas no Museu de Arte de São Paulo (MASP), recebendo, inclusive, a visita de Nelson Rockefeller. Porém, o projeto do MASP não priorizou a arte moderna.

uma espécie de adorno cultural modernizante que satisfaria suas necessidades de reconhecimento e de entretenimento, equiparando culturalmente as cidades em que viviam às metrópoles dos países centrais do capitalismo, que conheciam e admiravam. Sem dúvida, essas mesmas elites encaravam com simpatia o discurso sobre o papel das artes na defesa da liberdade de expressão no mundo livre.

Nesse contexto, no Brasil, instalou-se uma discussão sobre “figuração e abstração” que não demorou a ser contaminada pela dinâmica da guerra fria. Visões polarizadas disputavam a razão de ser da arte moderna: a primeira delas, liberal e alinhada com o “ocidente”, defendia a livre expressão e aceitava entusiasmada a informação internacional; a outra, influenciada pelas posições da esquerda oficial, próxima ao nacional-desenvolvimentismo, pregava o engajamento.

Por sua vez, dentro da produção abstrata, havia outra divisão, entre os artistas que se identificavam com o tachismo e aqueles defensores da abstração geométrica. E dentro desta, sobressaía a divisão entre as vertentes interessadas na pesquisa voltada para a autonomia estética e as tendências construtivas, socialmente engajadas, do projeto construtivo que então se consolidava no Brasil, defensor do diálogo com a arquitetura moderna, a favor do desenvolvimento urbano e industrial.

A polêmica entre abstração versus figuração foi apenas uma das dimensões do debate sobre o que constituiria a experiência da arte moderna entre nós. De certo modo, foi justamente a intensidade do debate que conferiu a essa nossa “segunda fase” moderna uma outra maturidade e densidade: pela primeira vez, a discussão sobre a produção de artes plásticas entre nós deslocava-se de maneira decidida para a esfera pública.

A criação das instituições de arte moderna acelerou a publicização e o confronto entre uma multiplicidade de posições acerca dos horizontes da arte moderna, debate no qual a

qualidade da intervenção social que a arte deveria exercer tornou-se central. Esta se configurava como um campo em disputa. A diversidade de posições e atuações de diferentes agentes (artistas, a elite que financiou a criação dos MAM's, as administrações do MAM-RJ, os críticos e o poder público) apenas enriqueceu o ambiente cultural da época.

Temos, lado a lado, artistas identificados com o tachismo, com a figuração ou com o ideal da associação entre arte e indústria. Em outras palavras, essa polêmica alçou a outro patamar a discussão sobre arte moderna, colocando em seu centro a experiência da abstração de modo contundente.

Por hora, cabe dizer que as duas matrizes centrais para a arte abstrata no Brasil, já citadas, tachismo e concretismo (destaca-se o construtivismo), têm origem na arte moderna européia. Nisso existe uma particularidade interessante: os MAM's brasileiros basearam-se num modelo institucional americano (MoMA), mas fortemente ligados à matriz da vanguarda heróica de raiz européia, muitas vezes marcada por ideais de intervenção social.

A disputa entre as várias tendências e projetos sobre o que constituiria a “arte moderna” brasileira, a partir da abstração foi solo fértil para debates e reflexões, incorporando tanto a vertente que privilegiava a autonomia artística quanto a que privilegiava o desejo de intervenção social pela arte.

Em contato com as diversas perspectivas possíveis para a arte moderna brasileira nos anos 50, a proposta transformadora, implícita na criação dos MAMs, parece ter sido acolhida de modos distintos, de acordo com diferentes cenários. Como vimos, o surgimento dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo foi fomentado pelas elites para sua atualização cultural. Mas, ao mesmo tempo, eles acolheram outros agentes que abraçaram a possibilidade de transformá-los em espaços públicos e de massa, dentro de uma perspectiva de ação cultural de amplos horizontes. Essa segunda parcela propunha uma participação mais crítica e ativa do artista na sociedade.

Segundo Maria Cecília França Lourenço, o primeiro estatuto do MAM-RJ já estabelecia que o contato com o público deveria acontecer:

seja por um elenco de atividades previstas – exposições, cinema, teatro, disco, foto, concertos, cursos, palestras, intercâmbios de congêneres e até pesquisas singulares como a folclórica¹⁰ – seja por valer-se da palavra de ordem (...) disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil. (Estatuto MAM-RJ in Lourenço, 1999, p. 133).

A preocupação do MAM-RJ com seu papel social expressava-se nesse estatuto, na indicação de três comissões: uma de biblioteca, uma de organização e, finalmente, uma de propaganda, esta última com a finalidade de massificação do público do museu. Embora essas atividades caracterizassem o empenho dos fundadores em expandir as relações entre o museu e a sociedade, estas últimas foram defendidas de maneira mais abrangente e conseqüente por alguns intelectuais, exemplificados nas figuras de Mário Pedrosa e de Carmem Portinho. Eles vislumbravam no projeto de modernização amplo a possibilidade de não apenas realizar arte a fim de reproduzir a atmosfera das metrópoles, mas sim de contribuir para a formação de uma sociedade moderna.

Mário Pedrosa apoiava a arte concreta, escrevendo críticas e acompanhando de perto as produções de seus artistas. O crítico alertava para o perigo que representava a hegemonia dos artistas figurativos consolidados, em detrimento de experiências ricas que brotavam entre jovens.

Na época, a arquitetura moderna brasileira já se colocava como um modelo do que poderia ser um Brasil moderno. Mário Pedrosa então, em seus textos sobre arte, conseguiu articular as experiências que vinham sendo realizadas na arte e na arquitetura no Brasil, identificando nas duas formas de expressão potencialidades transformadoras da sociedade.

¹⁰ A pesquisa folclórica, como se vê, aparece entre os estudos sugeridos, assim como no modernismo de 22; olhar para o interior e para o povo continuava sendo visto positivamente. De maneira bastante elaborada, nos anos 60, Hélio Oiticica desenvolveu pesquisas estéticas junto ao Morro da Mangueira, de onde nasceram seus “Parangolés”, criticando tanto a folclorização quanto a negação da cultura popular.

Em seu texto “Vicissitudes do artista soviético”¹¹, de 1966, Pedrosa esclarece seu apoio à arte concreta, postura que assumiu desde os anos 50. Ao analisar a arte vinculada ao realismo socialista produzida na União Soviética, o crítico apontou que esse não constituía um caminho para emancipação da arte ou da sociedade, já que identificava em tal proposta as marcas de um sistema não democrático que atendia aos interesses de representação de grupos sociais definidos, demarcando hierarquias de poder. Propunha em seu lugar a arte concreta como a via mais promissora para a socialização da arte e para a emancipação social, para ele, tornadas possíveis através de uma linguagem inédita e universal. Para Pedrosa, havia um projeto potencialmente democrático que envolveria arte concreta e arquitetura moderna, tanto em termos formais quanto em relação à proposta de modernização da cidade, do homem e da própria vida, a partir de uma reformulação profunda e libertadora.

A intervenção de Mário Pedrosa aprofundou de maneira decisiva a discussão artística local ao articular arte abstrata, arquitetura, experimentalismo e transformação social. Por outro lado, suas reflexões influenciaram de maneira decisiva o debate entre os dois grupos de arte concreta, concretismo e neoconcretismo.

Em uma perspectiva semelhante, e agindo em nível prático, Carmen Portinho colaborou para a dimensão social da arte, instituindo o ensino de *design* junto ao MAM-RJ, de acordo com o projeto construtivo brasileiro que então se fortalecia. Portinho envolveu-se profundamente na história da constituição desse museu, concluindo inclusive o projeto para o edifício sede, quando do falecimento de seu esposo, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy. Com formação acadêmica ainda incomum entre mulheres (era engenheira), Portinho administrou o MAM-RJ de 1952 a 1961. Durante esse período, ocupou-se em planejar e executar formas de difundir as atividades do referido museu.

Em 1953, com a vinda de Max Bill ao Brasil, interessou-se pelo modelo de ensino de

¹¹ O texto foi publicado em Arantes, Otilia (org.). Política das artes: textos selecionados de Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1995.

desenho industrial desenvolvido na nova Escola Superior da Forma de Ulm (“Hochschule für Gestaltung”). Como consequência desse contato propôs a criação de uma escola de *design*. Inicialmente a Escola Técnica de Criação estaria diretamente vinculada ao MAM-RJ e, conforme o catálogo do MAM-RJ editado em 1958, tinha como objetivos:

(...) atacar os problemas que trazem em si o crescimento do país, e isto erguendo sobre bases educativas ainda inéditas no Brasil, um centro de pesquisas no domínio da cultura contemporânea (...) As finalidades do centro seriam basicamente: a) a ordem das comunicações de homem a homem (desde o livro até a televisão) e b) o domínio do equipamento material aferente à vida moderna (desde os utensílios domésticos até os problemas do urbanismo). (MAM-RJ: Banco Safra, 1999)

Inicialmente atuaria como uma escola de nível superior, com um curso básico de dois anos, seguido por uma especialização, também de dois anos, para a qual se abriam três possibilidades: desenho industrial, comunicação visual ou informação. O curso visava preparar profissionais. O ensino do *design* poderia democratizar a produção e o uso de objetos projetados para a vida moderna, com características como simplificação formal e funcionalidade, intervindo positivamente no processo de modernização ampla do país. A proposta de uma escola de *design* exemplifica a face engajada do projeto construtivo brasileiro¹².

Paralelamente ao apoio de Pedrosa à arte concreta e ao engajamento de Portinho em criar uma escola de *design*, havia ações voltadas para a produção artística “pura”. O MAM-RJ sediou um conjunto de atividades de caráter experimental no campo das artes que visava, além de expor ou fomentar a criação artística moderna, propiciar a formação de um novo público e de canais de difusão. Tanto nas ações mais engajadas quanto nas de cunho mais puramente estético, pretendia-se, em última instância, colaborar na formação de um “homem moderno”.

Nesse ponto, relativamente às artes plásticas, foram de grande relevância alguns

¹² Embora não tenha sido de todo implantada, esse empenho pela criação de uma escola de *design* não foi em vão; ao contrário, deu origem à Escola Superior do Desenho Industrial, em 1956, como a primeira instituição voltada para o ensino do *design* na América Latina.

cursos iniciados quando o museu ainda ocupava o saguão do Edifício do Ministério da Educação e Saúde¹³. Dentre eles, sobressaía o curso de Ivan Serpa, de pedagogia inovadora. As aulas, privilegiando a atitude de pesquisa desenvolviam-se como uma espécie de orientação coletiva: os alunos chegavam com pinturas executadas fora do horário de aula para, sobre elas, exercitarem coletivamente a crítica, respeitando, nessa troca de opiniões, a individualidade das respectivas produções¹⁴.

Aproveitamos para sublinhar a riqueza de experiências desse momento e, em especial, dessa instituição, que abriu horizonte para artistas emergentes (como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape). Além de manter contato com os debates citados ou, em primeira mão, com obras recentes, esses jovens puderam experimentar, sob as asas da instituição, atividades didáticas voltadas para o *design* e para a experimentação estética. Adiante discutiremos o impacto dessa formação na trajetória de Oiticica.

Frente e Ruptura, concretos e neoconcretos

Podemos agora analisar, em rápidas pinceladas, uma outra importante polêmica da época, que, desta vez, se configurou dentro da corrente construtiva: a conhecida disputa entre concretos e neoconcretos.

Parte essencial do projeto de modernização, segundo a síntese das artes pregada por Mário Pedrosa, a vertente construtiva só ganhava evidência. A primeira Bienal Internacional de São Paulo, de 1951, aconteceu em meio a um aceso debate entre os defensores da arte abstrata e da arte figurativa, reforçando a presença dessa polêmica na ordem do dia. A Bienal

¹³ Até a liberação da sede definitiva projetada por Reidy, que só ocorreu em 1958, Ivan Serpa, Fayga Ostrower, entre outros, ministraram aulas em barracões situados ao redor da futura sede. Curiosamente, o espaço ambiental do Aterro do Flamengo seria local privilegiado nas experiências de Lygia Pape e Hélio Oiticica.

¹⁴ Segundo Lygia Pape “ (...) era uma coisa basicamente em torno do Ivan Serpa, em torno do Museu de Arte Moderna. O Ivan tinha um curso e através desse curso as pessoas começaram a se unir e tornaram-se amigas. A gente se freqüentava o tempo todo, tinha festas, virou uma espécie de quase clube, sabe?” (Pape in Lourenço, 1999:139)

trazia, juntamente com obras já “clássicas” da vanguarda heróica, obras contemporâneas. Era a primeira ocasião em que, entre nós, a arte abstrata ocupava um lugar central. Na primeira Bienal, Ivan Serpa e Max Bill foram laureados: a pintura “*Formas*” e a escultura “*Unidade Tripartida*”.

A primeira tentativa de organização dessas correntes data do início dos anos 50, com o surgimento dos grupos Ruptura (1952) e Frente (1954). O grupo Ruptura tinha em Waldemar Cordeiro seu principal polemista, contando com a participação de Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Saciloto e Anatol Wladyslaw, formando o núcleo “ortodoxo” da arte construtiva brasileira.

O grupo Frente realizou sua primeira exposição com obras de Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão e Décio Vieira, agrupados a partir do curso de Serpa. Em 1955, aconteceu a segunda exposição do grupo, no MAM-RJ (ainda instalado nos Pilotis do MEC), que contou também com a participação de Hélio Oiticica, João José da Silvia Costa, Franz Weissmann, Abraham Palatnik e Erich Baruch. Desde então, Oiticica vinha realizando experimentações com pintura, como os “*Metaesquemas*” (figura 01).

O estado de ebulição em que se encontravam as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo atraía artistas e intelectuais de outras regiões. Foi assim que José Ribamar Ferreira Gullar, poeta e escritor nascido no Maranhão, chegou ao Rio de Janeiro. O projeto editorial de seu livro “*A luta corporal*” (1954, edição do autor) causou atritos pela sua ousadia. Foi por ocasião dessa edição que os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos manifestaram interesse em conhecê-lo, aproximando-o do grupo Ruptura. Enquanto servia de ponte para os dois grupos, Ferreira Gullar passou a perceber as particularidades existentes e a elaborar a distinção existente.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta, conjunta, que aconteceu no MAM-SP (dez/1956) e no MAM-RJ (fev/1957), foi fundamental para o amadurecimento das divisões

entre essas vertentes que, gradativamente, estavam definindo projetos distintos. Dessa exposição de Arte Concreta, saíram duas tendências. Por um lado, o Concretismo, como corrente vinculada à metrópole e empenhada na participação na vida cotidiana da cidade, experimentando materiais industriais e encarando a arte como produto ou laboratório de formas para o projeto de futuros objetos, industrializados e massificados. Por outro lado, formulou-se o Neoconcretismo que, aberto ao experimentalismo, defendia a autonomia da arte. No “Manifesto Neoconcreto” (1959)¹⁵, Ferreira Gullar esforçou-se para diferenciar as respectivas posições; esse manifesto¹⁶, como outros, visava suscitar a polêmica entre neoconcretos e concretos. A explicitação do conflito serviu para enriquecer e adensar idéias e produções de ambos os grupos.

Ferreira Gullar defendia a liberdade e a autonomia da arte ao criticar as posturas assumidas pelos concretos. Acusava-os de racionalizar ao extremo a criação artística através de cálculos matemáticos, fabricando, assim, obras que automatizavam o olhar. Os manifestos de Waldemar Cordeiro definiam, *a priori*, o perfil que a produção concretista deveria tomar, reafirmando sua apologia da técnica e da racionalidade na arte.

Em oposição, a própria liberdade de experimentação que os artistas neoconcretos se concediam obrigava a crítica a realizar sua reflexão sobre a produção existente. Ao notar o arrojo das proposições de Lygia Pape e Hélio Oiticica (naquele momento, principalmente as de Lygia Clark), Gullar escreveu outro texto central no debate: a “Teoria do não-objeto” (1960). As formulações de Gullar assumiram grande importância na medida em que explicitavam o sentido das produções dos neoconcretos quase que simultaneamente à sua

¹⁵ “Os participantes dessa primeira exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um a sua experiência, e eles estarão juntos enquanto durar a afinidade profunda que os aproximou.” (Gullar in Brito, 1999, p. 11)

¹⁶ Os fundadores do grupo neoconcreto foram Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis; posteriormente teve como integrantes Aluísio Carvão, Carlos Fernando Fortes de Almeida, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Osmar Dillon, Roberto Pontual e Willys de Castro.

elaboração.

Ao observar os “*Bichos*”, de Lygia Clark (1960), Gullar percebeu o alcance das transformações ocorridas na produção da artista em relação à proposta concretista. Com eles, Lygia Clark responde a questões como a cisão entre arte abstrata e dimensão recreativa de arte. Ao mesmo tempo em que se materializam como uma construção, representando a si mesmos, os “*Bichos*” deixam em aberto a possibilidade de o indivíduo tocá-los e “brincar” com eles, sem qualquer tipo de “engajamento”, embora tenha uma dimensão claramente emancipatória. Neles, a abolição dos gêneros tradicionais de arte abriu todo um horizonte de possibilidades para se criar o objeto estético; de um lado, sem uma função na vida prática, de outro lado, com o papel de resgatar a dimensão do sensível, tão necessária para a vivência humana. No mesmo ano, na 2ª Exposição Neoconcreta, pedia-se aos espectadores que tocassem nos “não-objetos” (figura 02).

Com objetivos semelhantes aos de Lygia nos “*Bichos*”, Oiticica realizou os “*Bilaterais*” (1959) e “*Relevos Espaciais*” (1959) (figuras 03, 04 e 05). Os “*Bilaterais*” eram superfícies suspensas, monocores, e, como sugere o nome, poderiam ser vistos por ambos os lados, realizando uma crítica à moldura. Os “*Relevos Espaciais*” eram estruturas suspensas um pouco mais sofisticadas, lembrando origamis, que, ao serem circundados pelo espectador, revelavam formas diferentes. Para apreendê-los, o espectador precisava caminhar. Em ambos estava presente a singularidade neoconcreta quanto ao uso da cor, identificada por Gullar¹⁷. Nos trabalhos deles, a cor não era utilizada para explicitar formas, mas antes, construía-se a forma pela expansão e pulsação da cor.

Para Ronaldo Brito, o neoconcretismo caracterizou ao mesmo tempo o desdobramento mais fértil e a ruptura com o projeto construtivo no Brasil (cf. Ronaldo Brito, 1999).

¹⁷ A análise do uso da cor realizada por Gullar foi uma de suas últimas contribuições para a experiência neoconcreta. Em 1961, com a posse de Jânio Quadros, Ferreira Gullar foi nomeado diretor da Fundação Cultural de Brasília. Elaborou o projeto do Museu de Arte Popular e iniciou sua construção. A partir daí, repensou sua trajetória vanguardista e sua postura poética, até então muito marcada pelo experimentalismo.

A persistência da produção de Oiticica, acompanhada de constante reflexão e interlocução com outros artistas, como Lygia Pape e Lygia Clark¹⁸, fizeram com que superasse rapidamente algumas colocações presentes na Teoria do não-objeto, realizando proposições na dimensão do corpo.

O *Núcleo* número 1, chamado “*Grande Núcleo*” (figura 06) ousava por criar uma “ambientação” no espaço de exposição do museu, a partir de uma série de chapas de madeira coloridas em tonalidades de amarelo, a variação tonal muito sutil provocava no observador uma imersão na cor, e a disposição das placas criava uma espécie de pequeno labirinto. Havia, ainda, uma sugestão de movimento (em “*Núcleos*” posteriores, era possível mover as placas puxando-se cordões). O “*Grande Núcleo*” revelava a premência de obras que se aproximassem cada vez mais da arquitetura ou, ao menos, do abrigo. Nisso existia a semente de uma mudança mais radical do que aquela proposta pelo não-objeto na relação entre público e obra.

Até a série dos “*Núcleos*”, entre 1960 e 1963, a trajetória de Oiticica teve um desenvolvimento linear: intui-se claramente o germen de uma obra na anterior. Após “*Núcleos*”, sua produção se diversifica seguindo outra lógica, não-linear, influenciada por questões externas ao circuito de arte: nota-se cada vez menos parentesco formal entre as proposições que realiza, e muito mais um desejo de levantar questões pertinentes e contemporâneas a elas.

A última exposição dos neoconcretos enquanto grupo ocorreu em 1961. Após a querela entre concretismo e neoconcretismo, Gullar passou a analisar mais de perto a produção de cada artista neoconcretista, notando os diferentes caminhos que tomavam os desenvolvimentos de suas obras, em processo de distinção. Esses desenvolvimentos

¹⁸ Essa prática colaborou no processo de amadurecimento de suas reflexões e na tenacidade de suas produções, uma vez que se constituiu um constante campo de questionamentos que, superados, possibilitavam um novo patamar de formulação de suas idéias. Os saltos qualitativos que ocorreram nas produções deles foram em grande parte consequência disso.

individuais decorreram da necessidade sentida por cada um de seus membros em explorar outras instâncias, de modo a prosseguir com suas práticas artísticas renovadoras. No redimensionamento de suas experiências, a fruição estética caminhou ao encontro do público, no sentido de mobilizá-lo.

A partir desse momento, dentre os artistas egressos do neoconcretismo, a trajetória de Hélio Oiticica tornou-se paradigmática pela incessante auto-reflexão e transformação. A partir de 1961, seus textos, especialmente “*Aspiro ao grande labirinto*”, questionaram a lógica de desenvolvimento linear, propondo, em seu lugar, uma arte em constante transformação. Em trecho do citado texto, diz Oiticica:

(...)E o que desejo, na exteriorização da minha arte, não serão as ‘formas inapreensíveis’? Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm desse caráter de ‘inapreensibilidade’; a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante. (Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*, 1961. In Figueiredo et al, 1986, p. 27)

A citação acima faz crer que a proposição dos “*Bólides*”, de 1963, era resultado de seu desejo de formular o que seria uma proposição de arte inapreensível, constituindo, assim, uma inflexão e uma radicalização em seu processo experimental. Nessa experimentação, Oiticica acabou extrapolando uma série de convenções vigentes no circuito das artes plásticas.

Disso decorre uma nova dimensão no experimentalismo e questões inusitadas sobre a relação que o público deve estabelecer com a obra. Esse é um aspecto que começou a ser transformado, no sentido de mobilizar o público. Para revolucionar a relação homem-obra, também era preciso revolucionar a forma desta última.

Nesse sentido, analisaremos no capítulo seguinte alguns “*Bólides*” (1963), “*Parangolés*” (1964), o evento “*Inauguração do Parangolé*” (1965) e o evento “*Apocalipopótese*” (1969). Na trajetória de Oiticica, os primeiros marcam sua ruptura com o “puro-visualismo” em favor do objeto, dando início a proposições cada vez mais distantes do circuito das artes plásticas.

Imagens capítulo 01

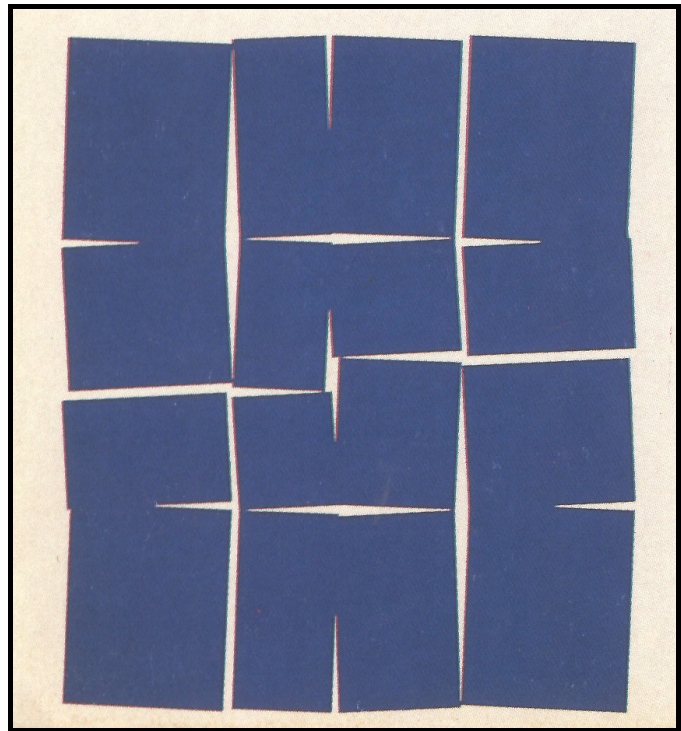


Figura 01. Hélio Oiticica. Metaesquema – 1958.
 Extraído do catálogo O q faço é música.
 Galeria de Arte São Paulo/Projeto Hélio Oiticica, 1986.

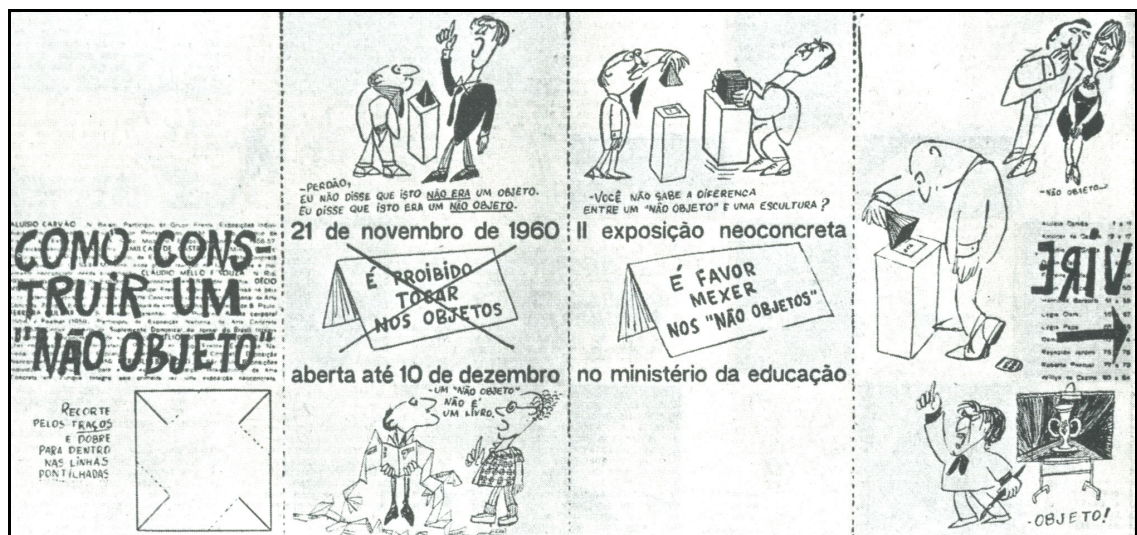


Figura 02. Fortuna. Convite II exposição neoconcreta - 1960.

Extraído do catálogo Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. 1. Neoconcretismo 1959-61.
 MAC/Galeria de arte BANERJ. 1984.

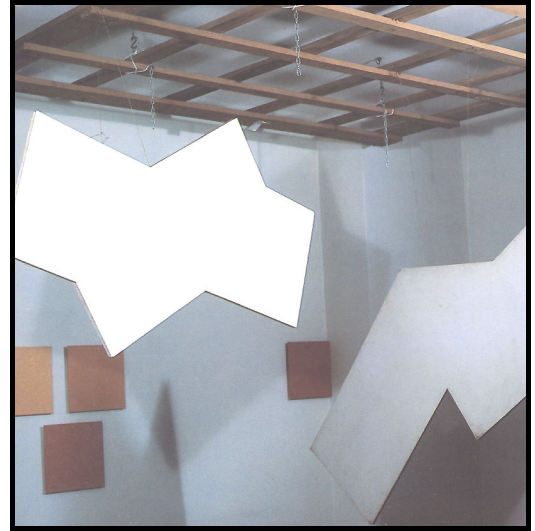


Figura 03. Hélio Oiticica. Bilaterais -1959
Extraído do catálogo *O q faço é música*.
Galeria de Arte São Paulo/Projeto Hélio Oiticica, 1986.

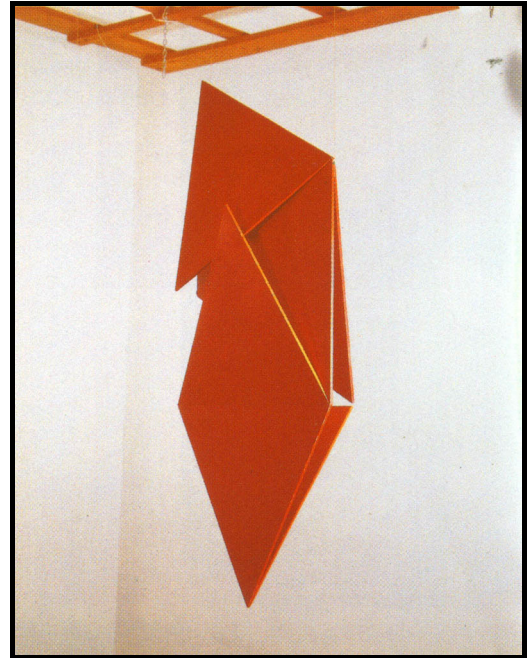


Figura 04. Hélio Oiticica. Relevo Espacial,1959.
Extraído do livro *A Forma Difícil*. Atica, 1996.

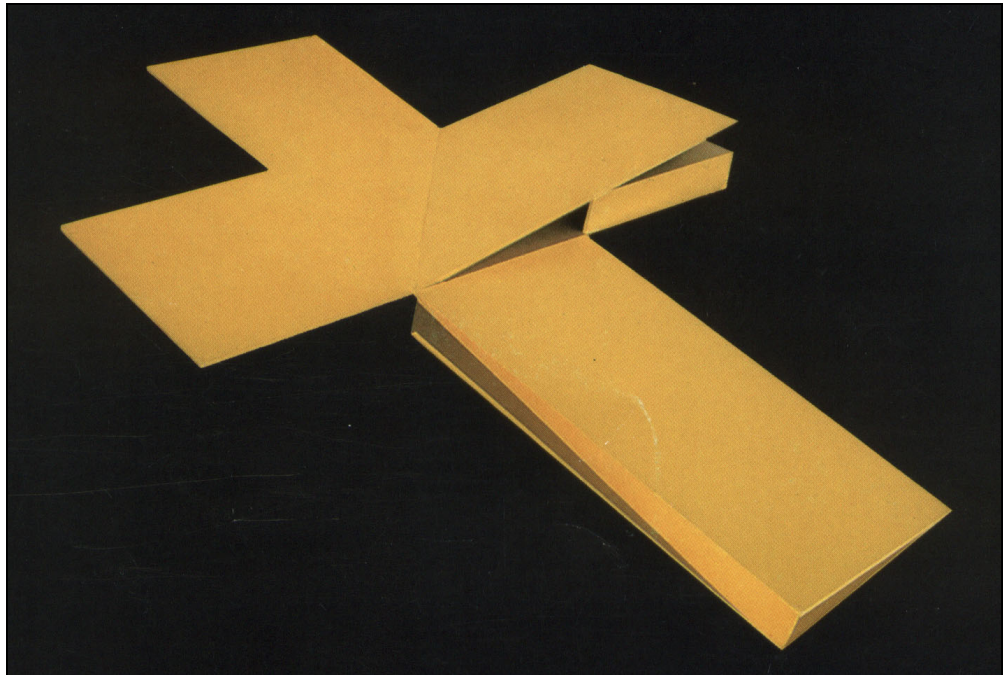


Figura 05. Hélio Oiticica. Relevo Espacial, número 21 – 1959-60.
Extraído do livro *A invenção de Hélio Oiticica*, Edusp, 2000.

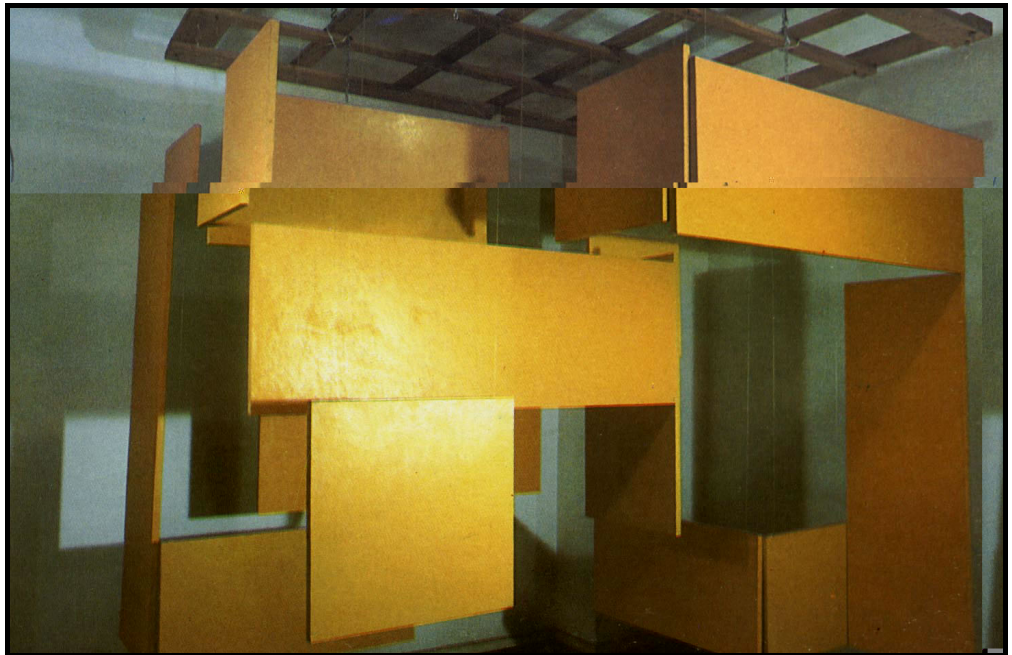


Figura 06. Hélio Oiticica. Grande Núcleo - 1960.
Extraído do livro *A Forma Difícil*, Ática, 1996.

Capítulo 02

Superação da experiência neoconcreta: “*Bólides*” e “*Parangolés*”

Após o Neoconcretismo, a produção de Hélio Oiticica se guiou pela vontade de se renovar pela criação de novas questões, propondo novas relações com o público, e mesmo pela criação de circuitos alternativos onde a arte pudesse exercer sua potencialidade crítica.

A segunda metade da década de 60 foi marcada por uma profunda crise do “projeto moderno”; na medida em que a modernização se efetua, suas realizações mostravam-se restritas, longe da proposição emancipadora que se pretendia. Nesse período, a esquerda empenhou-se em manter a resistência, levando adiante o debate e a reflexão, cumprindo o papel de oposição e conseguindo recuperar-se, em parte, da derrota de 1964, movimento que culminou em uma onda de manifestações públicas. Como reação, o regime ditatorial vigente acabou com a liberdade política até então tolerada, ao que se seguiu o exílio, voluntário ou não, de vários participantes da cena cultural de oposição.

Como indicamos anteriormente, o processo iniciado, já no Neoconcretismo, de superação dos suportes artísticos tradicionais encontra na trajetória de Oiticica o ponto de ruptura na produção da série dos “*Bólides*”. A partir deles, sua experimentação abandona inúmeras convenções do fazer artístico em favor da renovação da proposição artística, em que conta a proposição de experiências de fruição estética levadas à máxima potência, de novas percepções, envolvendo os sentidos humanos para além da visão.

“*Bólides*” como experiência e ruptura

Os primeiros “*Bólides*” (figuras 07, 08 e 09) foram produzidos por Oiticica a partir de materiais que mantinham uma relação mais próxima com o cotidiano da cidade contemporânea do que com os meios artísticos convencionais. Caixas de madeira, potes de

vidro guardavam líquidos coloridos, terra, conchas e tijolos moídos, pigmento ou ainda restos de construção. Eram objetos construídos para “brincar”: o espectador, agora convertido em “participador”, deveria se aproximar deles com uma particular disposição, com uma atitude aberta. Deveria abrir pequenas portas, inspecionar seu interior, sentir a textura da terra, cheirar.

Para sua percepção, o contato tátil era tão imprescindível quanto a atitude ativa. Esses objetos exigiam uma nova relação entre proposição artística e a recepção do espectador, constituindo uma clara ruptura com as práticas convencionais do circuito de arte (incluídas as do alto modernismo). Constituem uma experiência que “ultrapassa” os limites da visualidade, dando origem a um debate; segundo a definição da época, seriam “objetos”. Para Celso Favaretto “(...) a proposição de objetos é uma dissolução do primado do visual” no domínio das artes plásticas. (Favaretto, 1999, p. 112).

O “não-objeto” recua em favor do “objeto”. A proposição do “objeto” na arte brasileira foi amplamente discutida na década de 60, refletindo sua presença crescente na produção artística. Hélio, dando continuidade à postura de teorizar sobre suas produções e as de outros artistas, procurou esclarecer que o objeto não era outra “categoria” de arte²⁰:

(...) Bólides (...) são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros projetos ambientais: são parte do processo irreversível que é o programa que se instaurou com o fim do quadro/escultura: o fim das artes chamadas plásticas que se formaram a partir do Renascimento: programa este que por mais no início em que esteja é irreversível e inútil seria a ele voltar as costas. Se algum valor histórico existe no agrupamento dessas experiências brasileiras das quais o advento da obra-objeto vem a ser uma etapa, é manifestado exatamente na identificação desse processo que conduz ao fim da pintura e da escultura (e que sugere o fim das artes) e que aponta para o novo. (Oiticica. Texto feito a pedido de Daisy Piccinini como contribuição para uma publicação sobre “*O objeto na arte brasileira nos anos 60*”. New York, dezembro de 1977).

²⁰ A discussão sobre o objeto foi organizada por Daisy Piccinini no seu livro “O objeto na arte brasileira nos anos 60”, para o qual Hélio Oiticica escreveu artigo.

No mesmo texto, Oiticica expõe a preocupação com a possibilidade das atitudes convencionais de divulgação e recepção de arte “domesticarem” o conteúdo potencialmente crítico e renovador presente na proposta dos “*Bólides*”:

Quero esclarecer logo de início que o problema do objeto só é importante sob um ponto de vista que não faça da obra-objeto (da obra sob forma de objeto) uma solução para a substituição do quadro ou da escultura como suportes-obra, o que acontece com a maioria dos “fazedores de objetos” é exatamente isso: pensam que com o objeto hajam superado o quadro ou a escultura (e logo depois voltam ao que diziam ter repudiado), nada mais fazem do que substituir o suporte representativo pelo objeto (que fica sendo suporte então): em outras palavras – não há nesses casos importância estrutural alguma ou qualquer novo approach quanto ao fenômeno da obra, de sua razão de ser, de sua atuação a posteriori enquanto obra. (Oiticica. Texto feito a pedido de Daisy Piccinini como contribuição para uma publicação sobre “*O objeto na arte brasileira nos anos 60*”. (New York, dezembro de 1977).

Para Oiticica, somente a compreensão do sentido e do alcance da proposição do objeto, da “*emergência do novo*”, evitaria o “modismo” dos artistas que se apropriaram dos “objetos” como se este constituísse apenas um outro gênero artístico, como uma prática a se somar à da escultura ou da pintura. Para ele, os “*Bólides*”, os objetos, materializavam o abandono não somente de tais suportes ou gêneros, mas também de uma série de concepções sobre a arte a eles vinculada.

Os “*Bólides*” constituiriam parte de uma estratégia, na medida em que rompiam de maneira clara e consciente com as concepções de produção, veiculação e recepção artística que permeavam o circuito da arte vigente. Tratava-se, na concepção de Oiticica, de ir muito além da superação de suportes e gêneros; sua grande aposta era apropriar-se da produção da arte para atingir uma nova postura existencial, não limitada à percepção estética (embora a incorporasse como parte constitutiva e essencial).

Os objetos possibilitariam a retomada, em novos termos, de posturas e objetivos da vanguarda heróica. No mesmo texto acima citado, Oiticica escreveu ainda que para ele: os “*fazedores de caixas*” estariam tão longe deste approach estrutural quanto “*velhas fazedoras de colchas de retalhos estariam de Mondrian*”.

Através de suas proposições, Oiticica pretendia propiciar atividades emancipatórias não só através das artes, mas *para* as artes e *para* o homem, para sua liberdade de pensamento e realização. Para Hélio Oiticica “(...) *se a atividade é não repressiva, será política automaticamente*” (Oiticica in Favaretto, 2000, p. 118).

Nesse sentido, um aspecto emancipador presente na concepção dos *Bólides* que merece atenção foi a utilização de objetos industrializados de baixo custo onipresentes no cotidiano urbano em sua confecção, construção que Oiticica chamou de “transobjetos”. Os “transobjetos” não eram “colagens” nem mantinham parentesco com as “assemblages” de Robert Rauschenberg; Oiticica incorporava os objetos sem desativar a função prática, ao invés, mantinha a função para a qual tinham sido projetados e produzidos, mas subvertendo-a e usando-a de forma inusitada. Caixas, cubas de vidro e sacos continuavam sendo recipientes, desta vez para coisas de qualidade estética e sensorial, mas sem “utilidade”. Líquidos ou pigmentos mantinham sua conformação, mas não uma utilidade prática; por meio da intervenção de Oiticica, convertiam-se em veículos para a percepção de um outro universo sensível de cores, sensações, texturas e perfumes. Isso conferia aos “*Bólides*” um sentido democrático, uma vez que qualquer um poderia criá-los a partir de materiais a sua disposição no cotidiano. Pode-se pensar na “morte do autor”, uma vez que a proposta deles poderia ser realizada por qualquer indivíduo a partir de sua própria vontade criativa. Este aspecto neles presente deve-se em grande parte devido ao já citado uso de materiais industrializados e facilmente acessada na construção deles.

Essa potencialidade, latente nos “objetos”, é explicitada em texto de Oiticica definindo a nova-objetividade:

(...)‘nova-objetividade’, pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas apropriações, p.ex., ou nas experiências Pop-cretas de Cordeiro) ou à criação de objetos mais generalizada entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou ser solicitado a isso).

(Oiticica. Situação da Vanguarda no Brasil, 1966. In Figueiredo et al, 1986, p. 112)

É importante ter em mente que esse tipo de experimentação, de novas experiências existenciais e/ou estéticas não ocorria como um fim em si, por assim dizer, pela livre e descomprometida pesquisa dos limites dos suportes ou de percepções inusitadas, mas objetivava levantar questões por meio da renovação da prática artística – questões de amplitude, como a da relação que existe entre as experiências na arte e na vida cotidiana. Por meio das proposições implícitas nos “*Bólides*”, Hélio Oiticica recoloca, em outros termos, questões que permearam sua formação moderna. Devemos lembrar o alcance das pretensões do projeto moderno, estratégia político-cultural de modernização na qual era decisiva a mudança da relação entre a produção estética e a vida cotidiana. Entre os artistas, adotam-se outras táticas de envolvimento com o público, almejando criar, como os museus modernos, um novo indivíduo.

Nesse aspecto, os “*Bólides*” apontam para a questão sobre até que ponto as produções de Oiticica, a partir deles, estão inseridas numa perspectiva de arte moderna, já que representam simultaneamente a ruptura e a continuidade do projeto moderno, dentro do qual o artista foi formado, apontando já para a produção contemporânea. Eles marcam um momento decisivo na trajetória de Oiticica, abrindo horizontes concretizados e aprofundados em proposições posteriores, em que outras possibilidades de interlocução com o público foram postas em prática em variados cenários. No seu programa com os *Bólides*, Oiticica propôs, além dos “*Bólides*” “caixa” e “vidro”, “*Bólides*” “saco”, “cama” e “área”, que produziu ao longo de toda sua carreira.

Os “*Bólides*” “saco” também são “recipientes” para alguma coisa, mesmo que seja para o corpo (não perdendo sua função original de guardar, apenas experimentado-a de modos alternativos).

O “*Bólido Saco Olfático*” (1969) (figura 10) tem como objetivo reativar sentidos desprezados ou esquecidos. Constituído por um saco, um cano sanfonado serve de veículo para se experimentar uma sensação olfativa. Por seu funcionamento, lembra um narguilé, aludindo ao uso de substâncias psicoativas então em franca popularização entre a juventude de classe média. Sugere, assim, um ritual ambivalente, o ato de fumar seria tanto capaz de reunir como de individualizar os participantes. É importante lembrar que as experimentações de Oiticica aconteceram em um momento caracterizado pela disseminação, entre as camadas médias da sociedade, de uma atitude mais aberta em relação aos costumes. Tal anseio por mudança encontra uma expressão mais radical e explícita na constituição de uma “contra-cultura”, bem estabelecida entre nós nos anos 70, não por acaso, após o AI-5.

O “*Bólido-saco Teu Amor eu Guardo Aqui*” (1967) (figuras 11 e 12) é uma tenda de plástico transparente, que “abriga” o corpo. Na parte inferior dela, circundando-a, há uma inscrição em vermelho: “teu amor eu guardo aqui”. Já o “*Bólido cama 1*” (1968) (figuras 13 e 14) era uma estrutura semelhante a uma caixa vazada, transposta para a dimensão do corpo. Sobre ela, era colocado um tecido; dentro dela, o participante deitava-se, abandonando-se à experiência de sentir o espaço e a luz através da textura do tecido²¹.

Esses “*Bólides*” têm em comum a extensão e a democratização da experiência sensível, assumindo essa proposta em cada um deles com formas e qualidades diferentes. A sequência de criação desses “*Bólides*” exemplifica aquilo que Oiticica chamava de *programa in progress*, um conjunto de proposições que se desdobrava ao longo do tempo, no qual as primeiras realizações são retomadas e repensadas, mesclando-se e estendendo-se em novas experiências. “Programas” como esse se tornaram um procedimento constante na trajetória de

²¹ A primeira experiência com o *Bólido-cama 1* aconteceu no Aterro do Flamengo.

Hélio, servindo para manter vivo o alcance crítico de cada proposição por meio de sua progressiva reinvenção.

Após os “*Bólides*”, a mudança na materialidade das propostas de Hélio Oiticica passa a se realizar em sintonia com transformações políticas, sociais e urbanas mais amplas. A partir desse momento, e desse pressuposto, sua trajetória apresenta outro nível de inovação e complexidade formal, com a incorporação de inusitados suportes que vão desde o corpo até o super-8, deslocando o eixo de sua experimentação para além do circuito das artes. Em suas palavras: “*posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo-linguagem-comportamento*”. (Oiticica. *Brasil Diarréia*, 1973. In *HO catálogo*, 1992, p. 17). Seu trabalho teve lugar em simpósios, em museus, em galerias, na indústria cultural e no espaço da rua.

A seguir, analisaremos as proposições “*Parangolés*”, a “*Apresentação do Parangolé*”, “*Bólide caixa 18 poema 2*” - homenagem a *Cara de Cavallo*, a “*Tropicália*” e o evento “*Apocalipopótese*”. Todas compartilham o horizonte utópico da dissolução da arte na vida. Continuam nesse sentido o grande objetivo do projeto moderno embora utilizando suportes e levantando questões que vão além dos procedimentos e repertórios modernos.

Nelas, Oiticica fez com que seu conhecimento, adquirido no contato com a vanguarda, entrasse em diálogo com outros discursos e saberes, tão distintos como a sociabilidade dos morros cariocas, as comunicações de massa, a música popular brasileira ou o cinema. Realiza nesse período proposições riquíssimas e provocadoras, propondo novos espaços para opiniões diversas. No ambiente cultural intenso e tenso da segunda metade da década de 60, a questão da interlocução entre arte e vida foi levantada desde diversos pontos de vista e visando diferentes fins. Esse acirramento de posições funcionou tanto para renovar a produção artística quanto como uma estratégia para provocar o debate público.

A primeira interlocução estabelecida por Oiticica foi com a “cultura popular”.

Novos cenários: o mundo lá fora, arquitetura das favelas e universo popular

Por volta de 1964, a produção de Oiticica se radicalizou, aprofundando sua ruptura com suportes e práticas convencionais, guiada por sua decidida intenção de intervir no debate sobre o que seria o Brasil e sobre o papel que deveria exercer a cultura nele produzida.

Sua trajetória, como outras no Brasil e fora dele, desenvolvia-se como resposta a profundas transformações que passavam a vida cotidiana e as cidades. Podemos citar entre as transformações ocorridas nessas duas décadas a avassaladora urbanização da população com seu séquito de conseqüências: o inchaço das periferias, o redesenho de vias em benefício dos automóveis, novos fluxos de informação, criação e abandono de áreas centrais, modernização e desigualdade social, hegemonia crescente da indústria cultural, privatização da esfera pública no referente a formas de apropriação da cidade.

A cidade almejada pelo poder seria aquela adequada à implantação do novo modelo capitalista. Em poucos anos, o processo de acumulação do capital foi intensificado para ajustar o país à dinâmica da economia internacional. O processo de modernização foi submetido à mediação do capital, resultando na modernização conservadora daqueles anos, quando desenvolvimento econômico significou mais a manutenção das diferenças sociais que seu contrário. A oposição a essa nova forma de dominação e modernização assumiu diversas formas, entre elas, a discussão sobre cultura popular, em contraposição à afirmação das burguesias e à política de erradicação das favelas, que incluía assassinato e outras ações radicais. A esquerda procurava de maneiras diferentes os valores do terceiro mundo no interior, nas “raízes”.

Uma postura crítica (e inusitada) a respeito das visões sobre o povo brasileiro tomou forma em algumas proposições de Hélio Oiticica: “*Parangolés*” (1964) e “*Tropicália*” (1967). A rica trama de conseqüências da inusitada relação que essas proposições de Oiticica

estabeleceram com o “popular” foi desenvolvida por Gabriel Girnos Elias de Souza²². O autor esclarece que o popular no Brasil se define por métodos subtrativos como sendo:

(...) aquilo que não é cultura e sociedade burguesas, eruditas e modernas — estas sim campos razoavelmente enquadráveis. (...) Construção peculiar no pensamento brasileiro, a dimensão popular possuiu diferentes conotações na história do país. (...) com a urbanização do século XIX, tornou-se uma instância incômoda, evidência de incivilidade e atraso para uma sociedade que se desejava moderna (...) e encarada negativamente sob prismas higienistas e positivistas. Posteriormente, em um Brasil que desejava constituir uma identidade distinta da pertencente às nações centrais, ganhou certa positividade (...) tornou-se base identitária de um país então visto como rico em natureza e cultura, e destinado a uma grande modernidade. E como folclore, ele tornava-se então uma instância a ser simultaneamente preservada e abandonada — preservada por seu valor de identidade justamente por dever ser abandonada pelo ingresso do Brasil na modernidade universalista internacional. O vanguardismo artístico moderno esteve vinculado intimamente à presença dessa idéia de popular na construção da identidade brasileira; mais ainda a partir dos anos 30, com a crescente institucionalização de certas linguagens modernistas, que passavam então a ser usadas pela propaganda de Estado. Dos anos do Estado Novo em diante, com o nacional-desenvolvimentismo das décadas seguintes, o "elemento popular" da cultura brasileira acabou por ser apropriado, de forma ideológica e patrimonial, como símbolo de coesão nacional; pinturas representando o "povo brasileiro", particularmente as de Cândido Portinari, tornariam-se "patrimônios" do orgulho nacionalista. Consolidou-se uma imagem do popular marcada por um certo oficialismo (...) Mesmo recebendo certa positividade, a atenção à cultura popular deu-se freqüentemente sobre uma distância social que não pôde ser superada: construiu-se uma representação do popular, mantendo-se o mesmo apenas como objeto, não um interlocutor. (Girnos Elias de Souza, 2004)

O aparecimento do “elemento popular” na produção de Hélio Oiticica, especialmente entre 1964 e 68, aconteceu de maneira perspicaz e audaciosa, constituindo uma crítica à sua folclorização e à sua apropriação oficial. Daí a ambigüidade do termo “transgressão” que Girnos utiliza:

Hélio Oiticica e a transgressão do popular possui então uma certa ambigüidade deliberada: refere-se tanto à posição transgressiva adotada por Oiticica em relação às representações populistas do que seria a cultura popular, quanto ao potencial cultural e socialmente transgressivo encontrado por ele no "popular" da Mangueira. (Girnos Elias de Souza, 2004)

²² Em seu artigo “*Hélio Oiticica e a transgressão do popular*”, publicado no Cd-Rom das Jornadas de Arquitetura e Urbanismo do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos.

Foi como conseqüência do contato direto com o samba e com o morro da Mangueira que Oiticica desenvolveu os “*Parangolés*” (1964) (figuras 15 e 16). Eram mais do que simples capas e estandartes, eram “estruturas” para envolver o corpo, propiciadoras de investigações sobre as possibilidades de movimentação do próprio corpo. O saber do morro poderia ensinar outra maneira de se portar, de portar o próprio corpo, aos habitantes do asfalto – o próprio Oiticica valorizava ter passado pessoalmente por esse processo. Para Oiticica, o papel do artista de vanguarda seria o de um “educador” que, através de proposições não repressoras, deveria se contrapor a qualquer forma de condicionamento (cf. Oiticica. Esquema Geral da Nova-objetividade, 1966. In Figueiredo et all, 1986, p. 84).

Os “*Parangolés*” podem ser interpretados como aprofundamento das práticas artísticas inauguradas nos “*Bólides*”, cuja percepção, mesmo abrindo possibilidades e contendo uma forte carga transgressora, ainda mantinha certas vinculações a formas e convenções vigentes no circuito da arte. Em outro nível, os “*Parangolés*” constituem uma proposição sobre o alcance da arte – sobre o papel que o autor deve assumir e sobre o papel do público, que deixa de ser espectador de arte para ser “participador”. Na proposta dos “*Parangolés*”, está implícita uma ampla renovação de conceitos; representa a passagem para experimentações que, para além das propostas neoconcretas, propunham novas formas de participação e em contextos mais amplos que aqueles do circuito das artes.

Os “*Parangolés*”, na exata medida em que dialogavam com a prática do samba e a sociabilidade da Mangueira, ultrapassavam tais convenções, apontando para a (possível) constituição de uma prática e de um público qualitativamente diferentes daqueles vinculados ao circuito.

Podemos apontá-los como produção paradigmática, uma vez que estabelecem uma ponte entre o saber vanguardista e outras práticas e saberes presentes na sociedade,

materializando esse encontro em uma forma rica e inusitada. Dimensão que aparece como ironia neste seu comentário:

(...) alimenta-me muito mais o programa do Chacrinha do que os milhares de artiguetsos em suplementos literários ou as exposiçõezinhas de arte que há por aí. Os meus Parangolés poderiam ser melhor apreendidos num contexto como o programa do Chacrinha ou na quadra de samba da Mangueira do que nas galerias de arte. (Oiticica. *Texto preparado e lido no debate Amostragem da cultura loucura brasileira*. Rio de Janeiro, junho de 1968).

A cultura popular estava em discussão: as proposições de Oiticica realizavam a seu modo esse debate ao abordar a desigualdade social por meio da valorização de práticas, especialmente aquelas ligadas ao agenciamento do espaço nas favelas²³, via de regra menosprezadas. Oiticica contrapôs-se às visões preconceituosas ou àquelas instrumentalizadoras e intermediadas por interesses políticos, destacando a riqueza das soluções que emergiam das situações de carência econômica. A valorização de soluções alternativas acontecia também em outras áreas, como a arquitetura e o urbanismo.

Paola Jacques debruçou-se sobre a importância da vivência na favela na obra de Oiticica²⁴, refletindo sobre a relação entre proposições de Oiticica e arquitetura vernacular. A raiz de sua reflexão sobre a “estética da ginga” vem de sua experiência de aluna da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo que, em seu percurso para o Campus na Ilha do Fundão, caminhava pela favela da Maré. Suas idéias encontraram a forma apropriada quando, ao andar descalça pelas proposições do artista expostas em Paris, percebeu como a experiência de percorrê-las lhe trazia à lembrança espaços bem determinados do Rio.

A idéia de movimento, central para seu trabalho, está presente nas figuras conceituais que intitulam seus três capítulos: “Fragmento”, “Labirinto” e “Rizoma”. O “Fragmento” seria a repetição - o processo de montar e desmontar constante nas favelas, com seus abrigos sem

²³ Prefiro utilizar o termo do sociólogo José de Souza Martins, que fala em “inclusão perversa”, ao invés de “exclusão social”, uma vez que todos os grupos sociais estão incluídos na sociedade da qual fazem parte, formal ou informalmente, ou ao menos espacialmente.

²⁴ Em seu livro *A estética da Ginga: a arquitetura das favelas na obra de Hélio Oiticica* (2001).

projeto e quase sempre sem forma fixa. O “Fragmento” é a imagem temporal da repetição, em que cada execução resulta em algo diferente do anterior. O “Labirinto” é a escala urbana do “Fragmento”. O movimento constante transforma a configuração do espaço e possibilita a dinâmica particular das favelas. O movimento apareceu em “*Parangolés*” através da dança. As capas, sem o movimento dado pelo corpo não alcançavam sentido pleno. Em “*Tropicáli*”a, apareceu associado ao caminhar pelas “quebradas”.

O sugestivo título dado às capas e estandartes produzidos a partir de sua experiência com o samba, “*Parangolés*”, na gíria do Rio de Janeiro, tem vários significados, entre eles “agitação súbita”, “animação” e “situações inesperadas entre pessoas” (Oiticica. Bases fundamentais para a definição do Parangolé, 1964. In catálogo HO, 1992, p. 88), sugerindo algo que pretendia surpreender, pegar de assalto, empolgar, desestabilizar a ordem atual das coisas.

Em 1965, dando seqüência ao programa dos “*Parangolés*”, Oiticica ainda testou outro limite. Organizou um evento - a “*Apresentação do Parangolé*” - como parte da abertura da importante exposição coletiva “*Opinião 65*”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, instituição defensora do experimentalismo artístico e da modernização cultural. O evento consistia na apresentação de “bandeiras” com frases como “Estamos com fome”, “Estou possuído”, “Cuidado com o tigre”, “Sou o Mascote do Parangolé, o Mosquito do Samba”, “Liberdade” por passistas que, vestidos com “*Parangolés*”, desfilavam e cantavam. O fato de terem sido impedidos de permanecer dentro do museu revelou os limites da instituição ao deixar explícita a falta de perspectivas para a incorporação, pela cultura oficial, de outras práticas e saberes e da participação de amplas camadas da população:

(...)Parangolé social ou de protesto, no qual faço uso da palavra, não só no sentido poético como no polêmico discursivo, etc. Realizei os primeiros com Rubens Gerchman, artista com quem mais sinto afinidades, dos novos da nossa vanguarda, e os resultados são mais fecundos do que eu imaginava. A idéia se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis, no sentido plástico e verbal, por cores, palavras e o próprio ato de vestir cada capa. Isto está intimamente ligado à minha idéia de

“apropriação”, que domina hoje a minha obra, e é a procura da criação de obras coletivas, em que colaborem várias individualidades. Essa experiência ainda é o início, claro. (Oiticica in Gam, número 06, p. 30)

Os anos 60 marcaram a crise da utopia construtiva moderna; em resposta, emergiram a experiências marcadas pela vontade de promover a participação. Nelas emergem novas relações entre a arte e a cidade, que tiveram origem na reivindicação da arte de estender suas atividades para o espaço urbano. A relação direta entre a produção artística e outros saberes da cidade, explicitada como choque na “*Apresentação dos Parangolés*” no MAM-RJ, poderia também assumir dimensões mais positivas. O “*Divisor*” de Lygia Pape (figura 17), sua eterna interlocutora, consistia em um quadrado de 30 metros de lado, de tecido, com fendas dispostas numa malha regular, apagando o limite entre autor e participante, convidava-o a completar ludicamente a obra. Era a ação coletiva dos participantes que produzia a obra. O contexto implícito na obra é o de uma cidade permeada pela massificação, para a qual Pape propõe formas inéditas de exercitar a sociabilidade.

O “*Divisor*” e o “*Parangolé*” eram proposições que buscavam criar espaços coletivos, com uma visão crítica em relação à cidade moderna e que propunham alternativas a ela. Pape realizou uma experiência com seu “*Divisor*”, em 1968 em uma favela, por identificar naquele contexto a possibilidade de experimentação distinta para seu trabalho, anteriormente exposto em galerias. É interessante perceber como o “*Divisor*” despertava diferentes respostas em públicos distintos ao permitir experiências espontâneas dos participantes, nas palavras de Lygia:

(...) *Divisor*, quando eu fiz, foi muito interessante. No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criançada toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabezinhas dentro do *Divisor*. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho. Foi uma experiência emocionante e eu só tenho isso filmado em super-8. Depois disso eu o coloquei em praça pública, no MAM-

RJ, levei para a Bahia, levei para Serralves e Nova York. (URL: http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_ligia_meio.htm)

Alguns “*Bólides*” posteriores a 1964 e produzidos paralelamente aos “*Parangolés*”, após a experiência de Oiticica junto à Mangueira, apresentam diferenças significativas, neles a temática das favelas aparece de maneira mais incisiva, com o artista manifestando-se contra representações estereotipadas veiculadas pela mídia como parte de uma política de âmbito muito maior. Elas constituem um conjunto: “*Bólide caixa 18- poema 2*” (1965-66), o qual analisaremos, o “*Bólide caixa 21- poema 3*” (1966) e a “*Bandeira poema - Seja marginal-seja herói*” (1968).

O “*Bólide-caixa 18*” (figura 18) era uma caixa sem topo e com abertura lateral. Cada parede exibia a imagem fotográfica do cadáver de Cara-de-Cavalo, assassinado a tiros (a mesma imagem foi usada nas demais homenagens). Nesse “*Bólide*”, verdadeira recriação do funeral de “Cara-de-Cavalo”, um véu como aqueles colocados sobre o rosto dos mortos cobria as imagens. Na base da caixa, sobre uma grelha, repousava um saco onde se lia: “Aqui está, e ficará, contemplai seu silêncio heróico”. “Cara-de-Cavalo”, Manoel Moreira, foi morto pelos fundadores do Esquadrão da Morte”.

Cara de Cavalo tinha ligações com o jogo do bicho e atuava principalmente na região da Grande Tijuca. Ele começou garoto realizando pequenos furtos e vendendo maconha na Central do Brasil. Depois se tornou cafetão na zona do meretrício (...) Isso até 1964, quando [supostamente] matou com um tiro de sua Colt 45 o temido detetive de origem francesa Milton de Oliveira Le Cocq, despertando a ira dos policiais da época (...) Cara de Cavalo tinha apenas 23 anos quando foi morto (...) Entre os policiais que presenciaram os últimos momentos do bandido estavam Hélio Vígio, ex-diretor da Divisão Anti-Sequestro, e Sivuca (depois eleito deputado estadual com o lema “bandido bom é bandido morto”). (...) O corpo de Cara de Cavalo foi coberto com um cartaz com o símbolo da caveira com duas tíbias cruzadas e a inscrição EM (leia-se: Esquadrão da Morte). Um ano após a morte de Le Cocq nascia no Rio a *Scuderie Le Cocq*, formada por policiais militares e civis que queriam vingar a morte do detetive. (Monteiro em <http://favelatemmemoria.com.br/>)

Os cartazes deixados junto aos cadáveres, com o símbolo macabro, tinham sido desenhados para aparecer com clareza e impacto nas fotos da imprensa. A atividade desses policiais incluía sua encenação para a mídia, a qual, em medida considerável, justificava a

ação do esquadrão. Especialmente no “*Bólido-caixa 18*”, Oiticica polemizou com os estereótipos criados por esta mídia, ao se apropriar de uma imagem produzida por ela²⁵. A morte de Manoel Moreira obteve ampla repercussão em um contexto em que um candidato se elegia com o slogan “Bandido bom é bandido morto”.

Se a imprensa o difamava, Oiticica preparou ao amigo morto o enterro digno que todo ser humano merece, ainda que simbólico. Com as armas a sua disposição, Oiticica “reverteu” a cobertura da mídia. Esses “*Bólides*” promovem uma visão destoante da veiculada pela mídia, colocando em pauta a necessidade de se avaliar as informações e, principalmente, quem tem ou não direito de ter sua voz ouvida ou, simplesmente, existir. Eles mostram a consciência de Oiticica da potencialidade das artes plásticas para levantar questões amplas, de criar espaços públicos de debate.

Oiticica manteve, ao longo de sua trajetória, a atitude de intervir nos debates em curso e, assim, problematizar a inserção da arte no conjunto de produções simbólicas da sociedade contemporânea.

Eventos coletivos: vanguarda, especificidade artística e manifesto sócio-cultural

A partir de 1967, atingindo seu auge em 68, proliferaram grandes manifestações públicas de protesto contra o regime militar. No Rio de Janeiro houve a histórica Passeata dos Cem Mil, com suas muitas bandeiras. Nesse contexto, muitos artistas expressaram seu descontentamento, buscando alternativas aos meios de arte institucionalizados (que sofrem crescente vigilância, como explicitou o boicote à Bienal Internacional de São Paulo naqueles anos) e realizando ações conjuntas, propondo idéias e práticas novas. De certo modo, esse

²⁵ Entre os documentos gentilmente cedidos em versão eletrônica pelo projeto Hélio Oiticica, para esta pesquisa, consta o seguinte recibo: “Recebi do senhor Hélio Oiticica a quantia de Cr\$ 32.000 (trinta e dois mil cruzeiros), referente à venda de oito fotos de Cara-de-Cavalo. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1966”. O documento foi assinado por Luiz Carlos de Oliveira, secretário da agência Jornal do Brasil.

conjunto de respostas dos artistas à situação elevou a um outro patamar crítico sua atividade e reflexão. Cada vez mais, incorporavam em suas propostas a preocupação de criar ponte entre o seu trabalho e o interesse “público”, sem deixar de contemplar a “partilha do sensível”.

O evento “*Apocalipopótese*”, que aconteceu em 1968, tinha como mote a resistência à repressão. O nome do evento foi inventado por Rogério Duarte e, segundo Waly Salomão, pretendia evocar o desvio ao consensual, uma nova “hipótese”. “Apocalypsis” vem do grego, e significa revelação (Salomão, 1996, p. 69). Apocalipopótese seria a revelação sensível de alternativas à política repressiva.

Para o evento, Oiticica, Lygia Pape, Antônio Manuel e Rogério Duarte levaram propostas para “exorcizar” sentimentos e impressões. Hélio Oiticica participou do evento com os “*Parangolés*”, as capas e os estandartes.

Lygia Pape levou seus “*Ovos*”: era a experiência de entrar num cubo coberto por uma camada de plástico colorido - azul, vermelho ou branco. Hélio Oiticica relacionava-os de perto com seus objetivos:

O ato de se abrigar dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis, tem um ciclo, uma duração a que chamo crepouso, não mais relacionada com o mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas, como numa exposição, mas que sejam como a Apocalipopótese, onde os ovos se informavam-comunicavam muito melhor: nada da intelectualidade de “happenings” ou “events” – o ‘momento vital’ que esperava para ser “vivido” na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz, mas tão aberta mesmo em comparação a isto, que se torna quase que impossível descrevê-lo. (Oiticica. *Lygia Pape. Tradução adaptação do original em inglês*. Série Tropicália 2. Rio de Janeiro, maio de 1969).

Antônio Manuel compareceu com suas “*Urnas Quentes*”, caixas para serem abertas a machadadas, dentro das quais havia imagens da repressão ditatorial. Rogério Duarte participou com o “*Dog’s Act*”, levando cães adestrados, denunciando a prática da polícia de usar os animais para “caçar” pessoas na época.

O que há de comum nessas proposições, além da atitude crítica, era a vontade de voltar a se apoderar do espaço da cidade, atitude significativa, ainda mais que ecoavam as passeatas estudantis contra a ditadura. Realizado num momento político ditatorial de exacerbada repressão, esse conjunto de proposições demandava participação coletiva, indicando, assim, alternativas à cidade existente. No caso, converter os protestos políticos em festa urbana era estender seu alcance, aprofundar suas reivindicações.

“Tropicália”, cultura popular, vanguarda e nova objetividade

Como vimos, o “*Parangolé*” causado por Oiticica na inauguração da exposição “*Opinião*” no MAM-RJ teve o paradoxal efeito de enriquecer a compreensão do “Brasil” ao deixar explícita a articulação entre “arcaico” e “moderno” que o constitui. Esse aspecto constitutivo do país alcançará formulação mais exata e cristalina em “*Tropicália*” (figura 19). A instalação, apresentada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, colocava uma representação do Brasil em termos que ultrapassavam a discussão estabelecida. Ao demonstrar a urgência de colocar o país num contexto mais amplo de discussões, Oiticica dissolveu a polaridade entre o nacional popular e a vanguarda. Em texto de 1973, diz Oiticica:

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse ele “local” (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) a urgência dessa “colocação de valores” num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma “saída” para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e leva-los à conseqüências eficazes. (Oiticica. Brasil Diarréia, 1973. In Catálogo HO, 1992, p. 17).

A instalação “*Tropicália*” era composta de dois “penetráveis” (cabines), com estrutura de madeira. A primeira tinha sobre a entrada a inscrição “a pureza é um mito”; a segunda, uma espécie de labirinto escuro com sub-espacos estruturados em madeira, tela, tecido e

outros materiais. Havia apenas um acesso. Dentro da última cabine, encontrava-se uma série de objetos que remetiam a qualquer casa popular, da favela ou do interior. Finalizando o trajeto, perto da saída, um aparelho televisor permanecia ligado.

Em “*Tropicália*”, Oiticica sintetizou, recriando-as, de maneira clara e refinada, descobertas suas presentes nos “*Núcleos*” (Penetráveis) e na “*Apresentação do Parangolés*”. A “*Tropicália*” articula duas vertentes de sua pesquisa: a arte ambiental e o diálogo com outras esferas do saber. Na instalação, Oiticica retomou a idéia dos “*Penetráveis*”, criando espaços para divagar, para reencontrar uma dimensão de ócio, propondo um novo comportamento.

O artista novamente incorpora elementos, caros à sua produção desde meados da década de 60, provindos da arquitetura das favelas. Se em “*Parangolés*” ele incorporara algo da beleza e força vital das favelas, seu movimento, suas cores, seu pulsar, em “*Tropicália*”, sua proposta vai além, no sentido de colocar uma percepção ampla da cultura popular que inclui seu lugar social.

Na “*Tropicália*”, Oiticica concretizou, de forma mais acabada, a proposta estética iniciada com os “*Bólides*”, que explicitaria a seguir no texto “*Nova Objetividade Brasileira*”: nem figuração, nem abstração, mas a construção da experiência a partir de elementos existentes na vida cotidiana, visando sua transformação. A concretização da idéia de Nova Objetividade se deu nessa instalação:

O Penetrável principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas (numa entrevista com Mário Barata no Jornal do Comércio a 21 de maio de 67, descrevo uma experiência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas; outra vivência, a de “estar pisando a terra” outra vez. Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o

participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial. (Oiticica. *Tropicália*, março de 1968. In Catálogo HO, 1992, p. 124)

Quando Oiticica diz que posições radicais não significam posições estéticas, ele está se contrapondo à arte e ao comportamento condicionados do sujeito, algo que considerava ultrapassado e estéril enquanto crítica e participação efetiva:

Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal. (Oiticica. Texto de 04 de março 1968. In Figueiredo et all, 1986, p. 109)

Oiticica buscou na realidade com a qual convivia, entre o morro carioca e o asfalto, referências para sintetizar o Brasil em “*Tropicália*”. Tocava frontalmente a realidade pouco clara de um debate sociológico e econômico sobre a convivência necessária e inexorável entre a periferia e o centro, o arcaico e o moderno.

A instalação de Oiticica parecia antecipar as reflexões de Francisco de Oliveira em seu estudo “*A economia brasileira: crítica à razão dualista*”, de 1972, em que o sociólogo escrevia sobre a relação simbiótica estabelecida entre o moderno e o arcaico no Brasil, em que um sustenta a existência do outro (essa mesma estrutura se repete quando pensamos os países centrais do capitalismo em relação aos países periféricos). Oiticica havia chegado a uma “conclusão” semelhante, na esfera do sensível, com “*Tropicália*”. Para ele “*a informação estava contida na própria ambientação*”. (Oiticica. *Perguntas e respostas para Mário Barata, maio de 1967*. In Figueiredo et all, 1986, p. 101)

Fim de cena: “*Tropicália*” institucionalizada

A *Tropicália* causou impressão no meio intelectual e artístico da época. Tanto que músicos, artistas e poetas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Capinam, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, os Mutantes e Torquato Neto acabaram adotando seu nome para o movimento que estavam iniciando. Reunidos a partir da condição de músicos, mas

compartindo uma motivação crítica, estética, social e cultural, o Tropicalismo englobou múltiplas manifestações.

A participação de Oiticica entre eles deu-se de maneiras diversas: propondo cenários para os shows, em que aproveitava idéias desenvolvidas nos “*Bólides*” e “*Penetráveis*”, entre elas sua “*Bandeira-poema Seja marginal, seja herói*”. Na bandeira, além da inscrição que lhe dá título, a imagem de Cara-de-Cavalo retratado para o Jornal do Brasil foi reconstruída em serigrafia. Esta acabou tendo grande repercussão: um show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes de 1968 no Sucata (famosa casa de shows carioca) foi interditado pelo DOPS. No ano seguinte Caetano e Gil encontravam-se exilados em Nova York.

A participação de Oiticica no movimento tropicalista aconteceu como consequência natural de seu interesse por circuitos de produção e difusão cultural alternativos. Encontrou, vindo em sua direção, outros artistas interessados no diálogo, característica marcante da época. Em 1968, foi convidado, juntamente com Rogério Duarte a participar de um debate no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: *Amostragem da cultura loucura brasileira*. Na ocasião, Oiticica fez uma crítica ao dualismo entre alta cultura e cultura de massas:

(...) o grande erro é querer-se transformar a cultura, nas suas manifestações, em algo ‘bem comportado’, ‘bonito’, digno dos lares burgueses com os seus preconceitos do que seja bom ou mal, etc. Desde cedo aprendi uma coisa importantíssima: nas manifestações da criação humana tudo vale, principalmente o que violenta o nosso bem estar conformista. (Oiticica. *Texto preparado e lido no debate Amostragem da cultura loucura brasileira*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1968).

A estética tropicalista foi incorporada de maneira superficial, tornando-se um modismo e sendo vorazmente consumida. Perdeu a sua força crítica original pela sua incorporação ao mercado. Para além da constante crítica presente nas letras e especialmente, na postura assumida pelos músicos tropicalistas (modo de vestir, de dançar, uso de guitarra, etc.), uma versão esvaziada de crítica do “Tropicalismo” resultou em toalhas de mesa e objetos de decoração artesanais decorados com bananas e araras. Como escreveu Oiticica:

E agora, 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, à procura desesperadamente de um folclore, ou a maioria das vezes nem a isso. (Oiticica. Tropicália. Rio de Janeiro, 09 de junho de 1969).

O que aconteceu foi que proliferaram manifestações acríicas massificadas, o que caracteriza o que chamamos de “institucionalização” da “*Tropicália*”.

Entre muitos artistas e intelectuais, manteve-se um posicionamento crítico: mesmo exilados desde 1969 Caetano e Gil, entre outros, continuavam produzindo, não distantes das idéias que os moviam aqui.

Transas com a indústria cultural

Hélio Oiticica não se furtou a participar dos meios de comunicação de massa, porém procurando manter sua posição independente. Uma das posições mais polêmicas do Tropicalismo foi exatamente o reconhecimento da importância que a indústria cultural havia adquirido.

Convidado, não se recusou em participar, como jurado, do programa do Chacrinha, apesar de ter sido anunciado como “costureiro”, como relata em entrevista a Jorge Guinle Filho:

[Hélio] isso é genial. A maneira como as pessoas se referem a mim é ótimo. Alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. E pior ainda, me chamavam de arquiteto. E chegou ao máximo no programa do Chacrinha, porque o Chacrinha me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição. Ah, ah, ah. [Jorge] Podia ser chamado de criador. [Hélio] de inventor. Acho que no Brasil essas coisas experimentais são as mais experimentais que já houve. (Oiticica. A última entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho. Interview, 30 de abril de 1980).

O programa do Chacrinha, inserido numa perspectiva tropicalista, proporcionava-lhe muito mais “alimento” do que outras manifestações mais intelectualizadas. Havia nele a dimensão do improviso, da criação a partir dos elementos existentes na carência terceiromundista.

Em carta a Lygia Clark, Hélio Oiticica descreveu sua experiência no programa:

Fui ao programa do Chacrinha, servi de júri com Nina Chaves, imagine. Parece que ela é que exigiu que fosse eu ou o Rogério, por quê não me pergunte, pois detesto a coluna de fofocas dela. Mas, a experiência foi genial. Chacrinha é realmente incrível, e, pela primeira vez, senti que o “público”, na platéia, é tão ator participante quanto os que estão no palco. Há um calor comunicativo que me lembra o papel do coro na tragédia grega, que era o representante do povo, ou da coletividade para os gregos, mas só que aqui a sublimação deles é outra coisa: é o deslanchamento da ação sem sublimação, ultra-improvisada, contando com o imponderável mesmo. (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1968. In Figueiredo, 1998, p. 76-77)

Hélio, na época, não era o único a louvar o caráter transgressor e inovador do programa. Haroldo de Campos, em conversa gravada com o próprio Oiticica, em 1971, aponta o valor da maneira com que aliou a tecnologia da televisão a pré-existências culturais:

O Chacrinha, que é o grande palhaço da televisão, é o sujeito que levou o circo para a televisão. Tudo nasceu de um programa de rádio dele, onde (...) a própria ausência de meios o obrigou a inventar tudo. Ele é que fazia os ruídos, a sonoplastia.(...) Ele compreendeu a televisão e levou a idéia do circo, que era admirada por artistas como Osvaldo, Maiakovski (...) mas como ambiente de improvisação, de invenção. (...) O Chacrinha teve essa inteligência de levar a idéia do circo para a televisão e fazer uma arte de vanguarda num nível de cultura popular, quer dizer uma espécie de brutalismo de vanguarda. Não é nem primitivismo, porque indicaria uma certa ingenuidade. No caso dele, lidando com um medium comercial, não é ingenuidade: é um brutalismo, uma utilização consciente e brutal do meio. (Heliotape com Haroldo de Campos)²⁶

Após o desmanche da *Tropicália*, Oiticica ainda produziu a capa do disco *Gal Legal* (figura 20). Em carta a Lygia Clark, Oiticica relata:

(...) tenho feito é a capa do disco de Gal, que está lindíssima: o “cabelo” são milhões de fotos em tamanho de contacto, e a cara pela metade na borda do disco, de modo que quando o disco é retirado parece que está saindo da boca. (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1970. In Figueiredo, 1998, p. 172)

²⁶ Uma das fitas de cassete da série de Heliotapes, gravadas por Hélio Oiticica em Nova Iorque. Gentilmente cedida pelo projeto Hélio Oiticica.

Mesmo trabalhando para a indústria cultural, Oiticica introduzia novos procedimentos, de sentido provocador. A atmosfera da capa é dada pela imensa cabeleira que envolve um close frontal da cabeça de Gal Costa. Seu cabelo mal pode ser visto de tão encoberto por um sem fim de contatos de fotografia: as imagens mais diversas “brotavam” de sua cabeça. Entre as que escolheu para adorná-la, está uma obra de Lygia Clark, como fragmento de uma história de vanguarda, retomando sua formação no MAM carioca, que lhe proporcionou o contato com as artes gráficas e o *design*.

Além de capas de discos, Oiticica idealizava “*Penetráveis*”, criando ambientações muitas vezes transformadas em cenários para shows (figura 21), cuja principal importância parece estar na exploração de circuitos onde fosse possível disseminar trabalhos distintos, redimensionando sua produção artística na conquista de outros espaços e novos públicos.

Mesmo buscando novos circuitos, não abandonou a interlocução com seus pares, sendo que o principal ponto que o liga a experiências diversas é o desejo de conferir à proposição artística uma esfera “pública”.

Paralelamente à sua participação em eventos de cunho mais especificamente “politicado”, Hélio Oiticica formulava e propunha idéias para consolidar a produção artística que então acontecia como vanguarda genuinamente brasileira.

Em 1966, Oiticica esforçou-se para formular o estado da arte brasileira de então, analisando uma série de produções em andamento, expressivas não como um movimento artístico, mas como um programa de atuação.

A reflexão sobre essas produções levou Oiticica a sistematizar uma proposta, apresentada na forma de um texto no simpósio *Propostas 66: Situação da Vanguarda Brasileira*. Nele, defendeu a existência de uma vanguarda genuinamente brasileira, originada no encontro entre as formulações de vanguardas internacionais e o ambiente local

“periférico”, associando a isso uma constante “vontade construtiva”, evocando em seguida a antropofagia oswaldiana.

Para Hélio, a antropofagia de que falava Oswald de Andrade só era possível porque havia essa “vontade construtiva geral”, uma necessidade latente de reinventar:

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 célebre conclusão de que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as 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. (Oiticica. Esquema geral da Nova-objetividade Brasileira, 1966. In Figueiredo et all, 1986, p. 85)

Essa vontade construtiva geral permitia uma série de experimentações distintas entre si, mas que tinham em comum a referência da realidade objetiva, a partir da qual qualquer indivíduo poderia criar segundo sua necessidade sensível:

Não interessa se Gerchman, por ex., usa figuras pregadas em caixas, ou se Lygia Clark usa caixa de fósforos ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman, as de marmitas objetos para que o indivíduo carregue, ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas. Poder-se-ia chamar a isto de ‘novo-realismo’ (no sentido em que o emprega Mário Schemberg p.ex., e não no de Restany), mas prefiro o de ‘nova-objetividade’, pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas apropriações, p.ex., ou nas experiências Pop-cretas de Cordeiro) ou à criação de objetos mais generalizada entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou ser solicitado a isso). (Oiticica. Situação da Vanguarda no Brasil, 1966. In Figueiredo et all, 1986, p. 112)

No “Esquema geral da nova-objetividade brasileira”, de 1966, Hélio Oiticica sintetizou em tópicos o que seria um “estado da arte brasileira de vanguarda atual”, possível pelo amadurecimento da experiência construtiva brasileira:

1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “Arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6- ressurgimento e

novas formulações do conceito de antiarte. (Oiticica. Esquema geral da Nova-objetividade Brasileira, 1966. In Figueiredo et all, 1986, p. 84)

O “*Esquema geral da nova-objetividade*” propunha uma atitude ativa frente ao mundo, onde a produção artística poderia incorporar alguma forma de protesto social, em contraposição às propostas institucionalizadas destituídas de autenticidade e valor crítico. A proposta da “*nova-objetividade*” não estava pautada em paradigmas técnicos, mas num “comportamento criador”. Em texto de 1968, Oiticica formula melhor essa idéia, ao analisar a importância do programa do Chacrinha:

(...) interessei em ver sempre que possível o seu programa, algo é sempre acrescentado em cada um como elemento creador: é uma manifestação espontânea, sempre dinamicamente improvisada, de um estado creador. Porque então os chamados ‘cultos’ e ‘sérios’ da nossa cultura vivem a dizer: loucura! burrice! Retratos do Brasil subdesenvolvido, etc. Na verdade o retrato negativo dessa cultura brasileira são eles mesmos com essa eterna mania universalista e acadêmica de serem europeus ou americanos. (Oiticica. Texto preparado e lido no debate Amostragem da cultura loucura brasileira. Rio de Janeiro, junho de 1968).

Nesse sentido, a principal descoberta teria sido o “objeto”, na trajetória de Oiticica, representado pelos “*Bólides*”, pois rompia completamente com os suportes tradicionais. Eles fundavam uma nova consciência construtiva da arte brasileira: um diálogo mais do que direto com a realidade local, por isso mesmo inserida numa relação universal, não como “arremedo” da produção internacional, mas, pela primeira vez, com algo realmente novo a oferecer:

No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de superproduções como os americanos, podemos com élan²⁷ criar essa Nova Objetividade, que é dirigida principalmente por uma necessidade construtiva característica nossa (ver a arquitetura p.ex.) e que tende, a cada dia, a definir-se mais ainda. O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova ‘fundação do objeto’, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavaletes e da escultura, para a procura de uma ‘arte ambiental’ (que para mim se identifica por fim com o conceito de ‘anti-arte’). Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações limite, são características fundamentais da nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensa a maioria das

²⁷ Ímpeto, impulso.

nossas ilustres vacas de presépios da crítica podre e fedorenta. (Oiticica. Situação da Vanguarda no Brasil, 1966. In Figueiredo et all, 1986, p. 112)

A partir da “*Tropicália*”, Oiticica propôs uma reflexão mais profunda daquele momento da arte brasileira em que percebia a possibilidade de se configurar um “estado de arte nacional” local e universal. Local na exploração da rica estética tropical, e universal porque estava em dia com as proposições das vanguardas internacionais contemporâneas a ela, que incorporavam diversas linguagens e se aproximavam a cada dia da dissolução da arte na vida, entre a prática artística e a crítica social.

Sobre esse comportamento criador colocado num contexto universal, no texto “Situação da Vanguarda no Brasil” (Propostas 1966), Oiticica formulou:

Se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (Nouveau-realisme) etc. Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal. (Oiticica. Situação da Vanguarda no Brasil, 1966. In Figueiredo et all, 1986, p. 110)

A partir de então, a produção do artista se desenvolveu de maneira a constituir uma intervenção em um contexto/cenário cultural específico, construindo seu significado por meio da interação e justaposição de valores locais num contexto universal.

Era possível formular propostas específicas em outros novos contextos, quando o trabalho artístico foi para as ruas, para as escolas, para a psicoterapia, formando uma malha de possibilidades de uma atuação que se pretendia emancipatória (cada um faz o que sabe, onde for possível) e, ao mesmo tempo, comprometida, disposta a intervir nos horizontes da vida humana. Nisso persiste um ideal moderno, redimensionado para o contexto dos anos 60: o desejo de diluir a arte na vida. Esse foi um passo importante na definição de uma nova situação na produção de arte no Brasil.

Nesse sentido, a vivência polêmica, fortalecida com o projeto amplo de modernização desde os anos 50 e evidenciado, no setor cultural, com a instituição dos MAMs brasileiros (especialmente MAM-RJ), foi importante para a produção posterior de Hélio Oiticica. Em meio às polêmicas, artistas e intelectuais foram chamados a refletir e a se posicionar. A interlocução entre múltiplos saberes (artes, arquitetura, teatro), lá iniciada, deu aos artistas a possibilidade de projetar e concretizar circuitos de produção e difusão potencialmente críticos, abertos ao diálogo com um contexto mais amplo de debates e reflexões, extrapolando o limite artístico, aspecto que persistiu de maneira especial em toda a trajetória de Hélio Oiticica.

Para aprofundar a reflexão acima esboçada, podemos destacar dois projetos amplos, por assim dizer, existentes nas propostas dos MAMs carioca e paulista (é importante ressaltar que havia intercâmbio entre pessoas e atividades nos dois cenários), com os quais Hélio Oiticica teve contato e que, de certo modo, estão presentes em suas obras pós 1961. O projeto de “autonomia artística” resultou, em última instância, no debate entre concretos e neoconcretos. Eles protagonizaram um riquíssimo debate que contribuiu para uma reflexão específica no meio das artes plásticas que, em meados da década de 60, chegou à formulação de uma vanguarda nacional. De outro lado, o projeto para “instituição do *design*” auxiliou numa outra esfera de discussão estética, com dimensão de massa. Ambos os projetos foram importantes na criação e difusão de novos modelos de comportamento nas metrópoles.

O entrelaçamento entre essas duas matrizes apareceu na trajetória de Oiticica pela primeira vez nos “*Bóides*” (1963-), exatamente o ponto mais significativo de inflexão em sua trajetória.

Os saltos qualitativos ocorridos na produção de Hélio Oiticica (assim como de Lygia Clark e Lygia Pape) estão estreitamente ligados à sua experiência “moderna”. Suas obras construídas por métodos “artesanais” transformaram-se radicalmente no momento em que

passaram a utilizar elementos provindos da cultura de massa. Esse é um dado enriquecedor para melhor compreender o contexto cultural nos anos 60 e 70.

No final dos anos 60, a confluência entre as artes e a cena cultural que havia se constituído sofreu um desmatelamento e, desde então, vários artistas saíram do país, em busca de novos cenários e novas possibilidades de continuar suas trajetórias.

Em Londres, em 1968, ao relatar a repressão instaurada no Brasil, Oiticica escreveu:

(...) saiu uma reportagem da Marisa, no Cruzeiro, chamada 'Marginália, arte e cultura na idade da pedrada', onde apareço pendurado pelos pés numa árvore, vestido de sambista com a bandeira do Guevara (feita pelo Tozzi). Só espero que não estejam a telefonar lá pra casa, pois minha mãe anda nervosíssima com uns telefonemas que já estavam acontecendo antes; imagine agora que estão com mais poder ainda! Merda e merda (...)
(Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1968. In Figueiredo, 1998, p. 88).

Em 1970 Oiticica instalou-se em New York, onde viveu e produziu até 1978. No Brasil, o período marcou o início da censura sobre as artes plásticas, até então poupadas. Com o endurecimento do regime ditatorial e o ato institucional número 05 (AI-5), que cerceava a liberdade de expressão, o caráter contra-cultural imprimia uma dimensão subversiva à participação necessária para a realização das obras, muitas vezes performáticas, contrapondo-se ao modelo tradicional-conservador que o regime entendia como sendo o correto. Assim, a experiência contracultural representava uma "variável" dentro da homogeneização social que se pretendia: um espaço de dissensos.

Imagens Capítulo 02

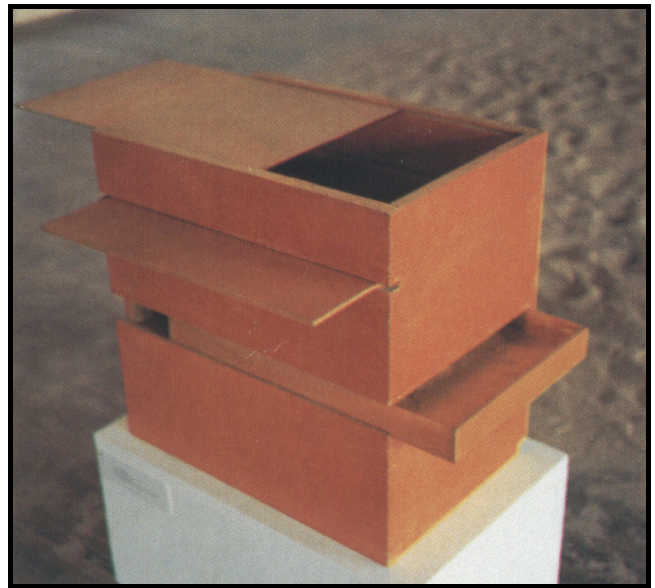


Figura 07. Hélio Oiticica, Bólido Caixa 9 - 1964.
Extraído da revista Art In América, número 1, 1989.

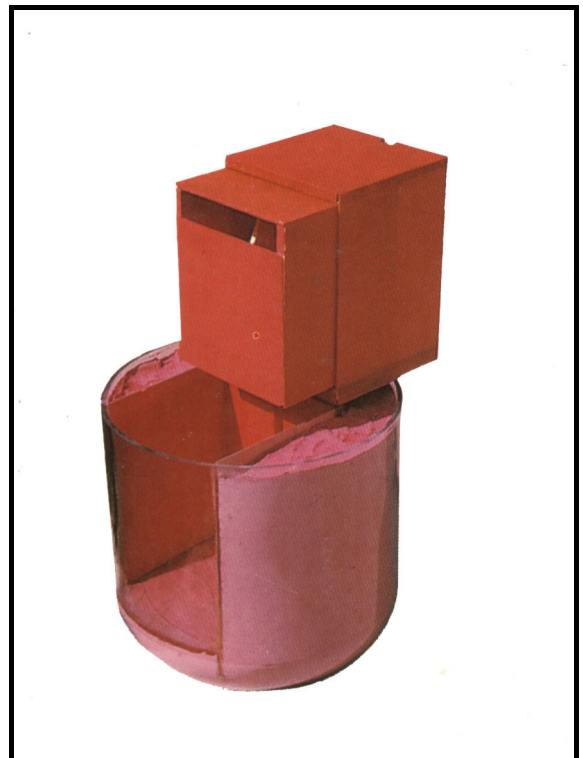


Figura 08. Hélio Oiticica. Bólido Vidro 2 - 1964.
Extraído do livro Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Cosac & Naify, 1999.



Figura 09. Hélio Oiticica. Bólido Vidro 3 – 1964.
Extraído da revista Art In América, número 1, 1989.



Figura 10. Bólido Saco Olfático – 1969.
Extraído do livro
Hélio Oiticica, qual é o Parangolé?
Relume Dumará, 1996.



Figura 11. Hélio Oiticica. Bólido Saco Teu amor eu guardo aqui – 1967.
Extraído do catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery, 1969.



Figura 12. Oiticica. Bólido Saco Teu amor eu guardo aqui – 1967.
Extraído do catálogo O q faço é música.
Galeria de Arte São Paulo/Projeto Hélio Oiticica, 1986.

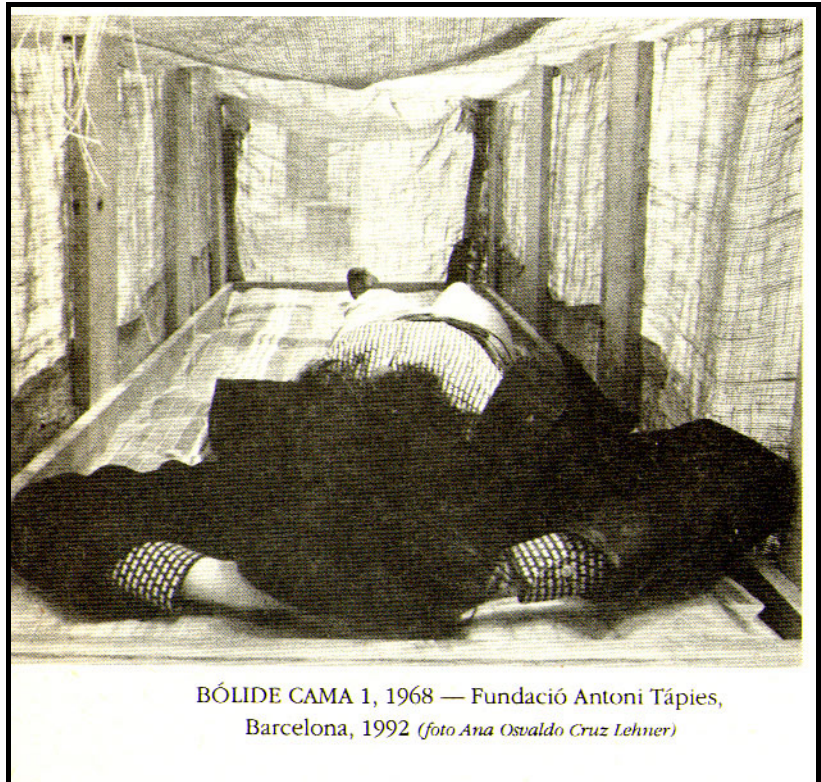


Figura 13. Hélio Oiticica. Bólido Cama 1 – 1968.
Extraído do livro Hélio Oiticica, qual é o Parangolé?
Relume Dumará, 1996.



Figura 14. Hélio Oiticica. Bólido Cama 1, 1968.
Extraído do catalogue Raisonné Hélio Oiticica (versão digital).
Projeto Hélio Oiticica, 2004.



Figura 15. Mosquito da Mangueira veste Parangolé capa 1 e abre Bólido Plástico 1 – 1966.
Extraído do catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery, 1969.



Figura 16. Nildo da Mangueira veste Parangolé.
Extraído do livro Estética da Ginga. Casa da palavra, 2001.



Figura 17. Lygia Pape. Divisor – 1968.
Extraído do livro *Gávea de Tocaia*.
Modificado por Vanessa Rosa.

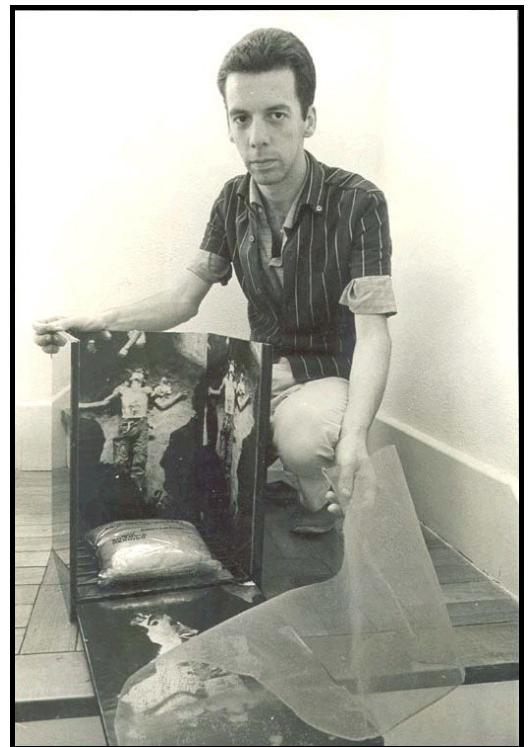


Figura 18. Hélio Oiticica com Bólide Caixa 18,
poema 2, homenagem a Cara-de-cavalo – 1966.
Extraído do catalogue *Raisonè Hélio Oiticica*
(versão digital). Projeto Hélio Oiticica, 2004.



Figura 19. Tropicália, 1967.
Extraído do livro *Estética da Ginga. Casa da palavra*, 2001.

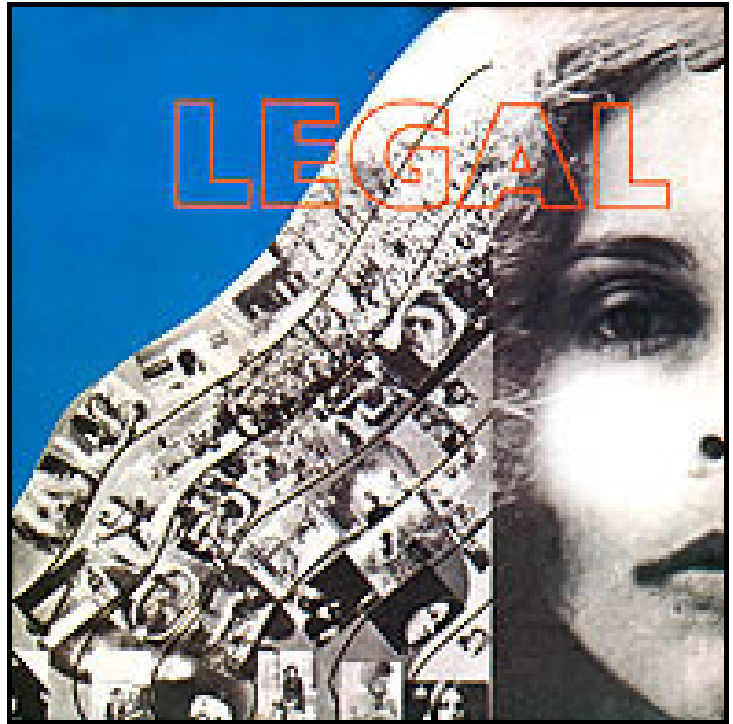


Figura 20. Hélio Oiticica. Capa Disco Gal Legal - 1970.

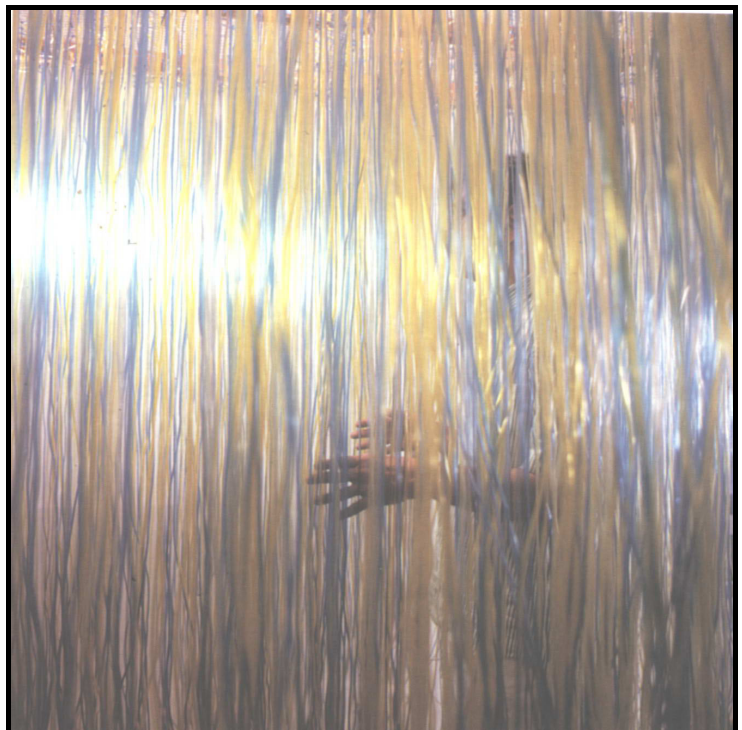


Figura 21. Hélio Oiticica. Penetrável Gal, 1970.
Extraído do livro *Modernidade e pós-modernidade* em Hélio Oiticica. Editora da UFPR, 1998.
Modificado por Sara Grubert.

Capítulo 03

Nova Iorque – marginalidade e underground

Neste capítulo retomamos a análise da criação de espaços de dissenso por meio de proposições artísticas na trajetória de Oiticica, enfocando principalmente sua atuação no ambiente novaiorquino, onde se instalou em novembro de 1970. Nesta época, artistas e intelectuais deixaram o Brasil, devido diretamente ao AI-5 ou ao “desmanche” que este ocasionou na cena cultural que havia se organizado e consolidado nas décadas de 50 e 60.

Em Nova Iorque, a produção de Oiticica passou por transformações, em grande parte resultante da interação com o novo meio. Entre as novidades que sua produção apresenta nesse período, podemos destacar sua produção experimental em “super-8” e a reorganização espacial dos lofts que ocupou, nos quais tomaram lugar atividades que ultrapassavam a simples função de moradia. Analisaremos em detalhe estas duas facetas, o filme e o loft, na sua produção, realçando sua dimensão de criação de novas questões, espaços e públicos.

Neste sentido, reforçaremos a continuidade existente entre as concepções de marginalidade, frequentemente utilizada pelo artista no Rio de Janeiro, nos anos 60, e a de underground, que aparece já nos anos 70 durante sua estadia em Nova Iorque. Ambas as concepções estão relacionadas ao esforço do artista de, a partir de uma posição exterior ao estabelecido, trazer à tona outras questões, outros pontos de vista. Este cultivo da possibilidade de crítica, por parte de Oiticica, manteria certa proximidade com as conceituações de espaço público de Rosalyn Deutsche, em seu livro *“Evictions”* (MIT PRESS, 1998) e a noção de dissenso de Jacques Rancière (Rancière in Novaes, 1996), que discutimos na introdução.

Whitechapel Experience: *Ninhos* em Londres

Antes de apresentar a produção de Hélio Oiticica em Nova Iorque, vejamos o período que a antecede. Neste intervalo de tempo, Hélio esteve brevemente em vários lugares, entre eles, Londres. Durante esta estadia, realizou dois experimentos públicos que obtiveram razoável sucesso. O crítico inglês Guy Brett, que havia entrado em contato com sua produção, abriu-lhe a possibilidade de expor em Londres. Uma exposição do artista aconteceu em 1969, com curadoria do próprio Brett. Posteriormente Oiticica se referia a ela como *Whitechapel Experience*.

Hélio Oiticica ocupou o amplo espaço da galeria londrina com um conjunto considerável e representativo de proposições anteriormente desenvolvidas, entre “*Bólides*” e “*Penetráveis*” (figuras 22 e 23). A repercussão da exposição na Whitechapel Gallery foi bastante positiva, resultando na indicação de Hélio Oiticica para artista residente na Sussex University, Brighton. Lá instalou, junto com os estudantes, uma versão de “*Ninhos*”, ainda em 1969 (figura 24).

Em 1970, pouco antes de se instalar em Nova Iorque, Oiticica passou por Paris. Lá, Jean Clay publicou algumas de suas obras na revistas *Robho*. Em seguida, viajou acompanhado de Lygia Clark para participar do 1º. International Tactile Sculpture Symposium, na Califórnia. Voltou para o Rio de Janeiro, permanecendo por pouco tempo. No mesmo ano participou da mostra “*Information*”, no Museum of Modern Art – New York.

Viajou para Nova Iorque com bolsa da Fundação Guggenheim (segundo ele mesmo, ganha devido à boa repercussão da exposição em Londres). Chegando lá, passou a morar na 2nd Avenue desta cidade que, havia mais de duas décadas, tinha se convertido no centro produtor e irradiador de arte contemporânea por excelência.

Da “marginalidade” ao “underground”

O termo “marginalidade”, que tanto atraía Oiticica, designava para o artista uma situação onde imperaria a liberdade e a experimentação, uma vez que estaria, por definição, à margem dos padrões vigentes: alternativo a esses padrões. Em 1968, o artista se expressava nesses termos em carta para Lygia Clark:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que tem 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 alineada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural individual, inerente a psichê de cada um, são a ‘mais repressão’ e tudo que envolve a necessidade da manutenção dessa mais repressão. (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1968. In Figueiredo, 1998, p. 74)

Para Oiticica “marginal” ganhou o sentido de desvio à ordem instituída. O propositor “marginal”, uma vez que não está comprometido com nenhum poder instituído, tem a possibilidade de propor o verdadeiramente novo, o ponto de vista inesperado, a percepção inusitada, a voz excluída. Sua intervenção deve provocar alguma reação, desestabilizar o receptor. A posição crítica radical parte daqueles que estão à margem.

O termo underground (“subterrâneo”) surgiu na época em que as manifestações contra a guerra do Vietnã ocorriam em escala internacional. Servia para definir aqueles que, por motivos de consciência, se recusavam a prestar o serviço militar sendo obrigados, por isso, a viver clandestinamente ou errantes pelo mundo, em uma espécie de exílio. Logo o termo começou a designar circuitos culturais alternativos, avessos a tudo aquilo que já estava consolidado e estabelecido e que, portanto, compartia do Poder. As atividades underground em princípio eram organizadas de forma não lucrativa como garantia de independência crítica.

A emergência de toda uma série de atividades underground, não apenas culturais, dependia da existência de um público com um perfil definido. Uma verdadeira “contracultura” começa a tomar contorno a partir da atitude de resistência e inconformismo. Uma das características mais marcantes da contracultura foi sua crença no poder transformador dos hábitos e costumes.

Uma vez em Nova Iorque, Oiticica participou a seu modo desta cena “alternativa”. Devemos ter em conta que a presença desta cena cultural composta por pessoas dispostas a mudanças profundas no seu modo de vida foi crucial para o desenvolvimento da produção de Oiticica em Nova Iorque.

Loft Novaiorquino

Entre os espaços onde se desenrolava a cena cultural de Nova Iorque da década de 70, ressaltam os lofts, antigas instalações industriais, desativadas e que por seu amplo espaço e aluguel relativamente barato, acabaram sendo ocupadas por artistas. Os artistas viviam e desenvolviam sua atividade profissional nesses espaços, que também serviam como palco para diversos tipos de sociabilidade.

O loft, na época da chegada de Oiticica, já era resultado de uma longa história, como bem coloca Inaki Abalos. Por esses anos, passava por uma mudança substancial:

Esa experiencia y esa crítica fueron asimiladas por el conjunto de las corrientes contraculturales de los cincuenta e los sesenta, hasta a dar forma a um estilo de vida, la generación beat americana (especialmente um grupo reducido de pintores afincados em Nueva Iorque), que ligó ese estilo de vida a uma técnica de habitar, la apropiación de um espacio industrial neutro, el loft. (Abalos, 2001, p. 116)

O loft novaiorquino, que passava por essas mudanças ganhou uma nova e esplendorosa imagem nas mãos de Andy Warhol. O artista-empresário redimensionou a função e o significado do loft, em seu empreendimento inovador ao qual denominou The Factory. Warhol transformou o antigo espaço industrial em The Factory, um local de

convivência e principalmente, de produção de quadros, películas e happenings, como uma “fábrica”.

A influência de Warhol na disseminação deste modelo de vida em Nova Iorque foi seminal. The Factory ficava perto da Grand Central Station, e foi decorado por um rapaz com quem Warhol conheceu em um pub, Billy Linich. Billy cobriu as paredes com uma espécie de papel alumínio, criando um ambiente completamente prateado, algo impensável até então. O envolvimento de Linich com o local levou-o a viver ali. Em certa ocasião, continuando a “decoreção” do local, levou para lá um sofá que encontrara na rua. Não tardou para que tal peça do mobiliário se tornasse “personagem” constante nos filmes underground de Warhol.

Longe de ser uma história isolada, essa trajetória do sofá era mais do que representativa. Na Factory, local de diversão, tudo e todos faziam parte de um sistema voltado à produção cultural. As formas novas de sociabilidade lá exercidas proporcionavam ao sujeito a possibilidade de experimentar outra relação com o mundo, para além dos padrões convencionais, para além de um cotidiano pendular entre a família e o trabalho. Na Factory, criou-se uma situação em que a libido tornava-se fator crucial para a criação, havendo uma contaminação constante entre experimentar estados de prazer e sublimá-los para a criação. Um novo estilo de vida tomava forma dentro dessa fábrica. Segundo Inaki Abalos:

El glamour que destilaba teatralmente Andy Warhol habrá dado al loft el prestigio de un arquetipo que condensa sobre si los distintos carismas progresistas y contestatarios de la tradición comunal y el ambiente underground de los sesenta. (Abalos, 2001, p. 116)

Sem dúvida, The Factory ocupava um lugar especial no cenário de Nova Iorque. Porém fazia parte de um contexto onde se ensaiavam diversas e novas formas de moradia e de trabalho. Oiticica tomou contato com essas experiências, e as usou como referência para a organização dos lofts que ocupou. Em 1971, conheceu o loft de Jack Smith:

Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema; seria o modo mais objetivo de defini-lo, o lugar onde ele mora são dois andares de loft, um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem os filmes, e tudo o que acontece é como se estivesse acontecendo num tempo de filme: há refletores de teatro que se

acendem, e os acontecimentos se passam a noite toda; no dia em que fui lá pela primeira vez, Jack e um amigo dele estavam vestidos de árabe; ligando o andar de cima, que é cerrado ao meio, ao de baixo, uma escada feito escada de incêndio, de ferro; todo mundo espalhado pelo labirinto de coisas. Sentei-me numa mesa de antiques para ser entrevistado por ele e foi incrível; depois mil coisas aconteciam simultaneamente; já nisso, não existe a tal distância entre espectador e performance, como missa, nem nada: a coisa simplesmente vai se desdobrando (...). (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1971. In Figueiredo, 1998, p. 204)

Em Nova Iorque, Oiticica ocupou dois endereços: de 1970 a 1974 morou em um apartamento na 2nd Avenue, batizado por ele de “Babylonests” (figura 25), e, de 1974 a 1978, em outro na Christopher Street, o “Hendrixsts”. O simples ato de nomear indica o tipo particular de relação que Oiticica desenvolveu com estes lugares. Em ambos recebia visitas do porte de Mário Pedrosa ou do poeta Haroldo de Campos. Numa de suas visitas, Pedrosa surpreendeu-se com os “*Ninhos*” que Oiticica havia construído e que organizavam o espaço, interligados como células. Na definição de sua forma não houve lugar para preocupações com a funcionalidade: era um lugar para alimentar a imaginação, como escreveu Hélio em carta para Lygia Clark:

O loft aqui está ficando legal: construí seis Ninhos para viver; também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo, por cima; Mário ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela fica como um subterrâneo, ou porãozinho, e tem um lugar que se tem que rastejar para chegar, está tudo no começo, mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento, etc.; Mário morria de ir, pois eu dizia: por concessão, porque você ainda está aqui, ainda temos quatro cadeiras, o que é um escândalo; o teto possui vigas onde vou adaptar um teto de corda para se rastejar por ele (...). (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1971. In Figueiredo, 1998, p. 199-200)

Lá o normal era o rádio e a televisão permanecerem ligadas e ao mesmo tempo; mesmo os móveis deveriam ser banidos. A disposição espacial, que levava implícita a crítica ao modo de vida convencional, deveria propiciar comportamentos inusitados – elas constituíam a continuação de suas experiências dos “*Penetráveis*”, “*Ninhos*” e “*Bólides Áreas*”.

No texto para o catálogo da exposição na Whitechapel Gallery, *Éden*, Oiticica definira as proposições desses trabalhos como “campos experimentais”. Ele criara espaços no interior da galeria, para dar lugar a uma vivência não distante da fruição estética. “*Ninhos*” eram espaços para o público se deitar, para ler ou para simplesmente neles permanecer. Sua estrutura era feita de madeira, recoberta por lonas e atravessada por lonas, tecidos translúcidos e outros materiais que suscitavam experiências sensoriais. A participação lúdica, visual-tátil-olfativa, já presente nos “*Bólides*”, ganhou nestas instalações uma dimensão na escala do corpo. No chão, nos espaços para se deitar, colocavam-se folhas secas, areia ou palha com a intenção de despertar no indivíduo novas impressões. De certa maneira, este conjunto de espaços aludia à capacidade infantil de “projetar” tendas, espaços não funcionais, voltados unicamente para o deleite ou atividade lúdica.

Estas proposições visavam propiciar aquilo que poderíamos chamar de estado criativo, a predisposição para explorar não apenas novas percepções, mas principalmente novas atitudes. Para o artista, mais do que a arte, a própria vida caminhava para converter-se em experiência supra-sensorial: *“the necessity for a supra-sensorial meaning of life, of transforming art processes into life feelings”*. Oiticica almejava a reação do sujeito ao seu estado de condicionamento: *“(…) a proposition is made for a “feeling participacion” or a “making participacion”, I want to relate it to a supra sensorial sense (...)*”. (Oiticica. *Éden*, 1969. In *Catálogo HO*, 1992, p. 12)

A criação de espaços para a fruição estética foi tomando densidade: na Whitechapel Gallery, os “*Ninhos*” foram apropriados pelo público indiferenciado que frequenta as galerias. Já a experiência da Sussex University foi direcionada para um público bem definido. Lá Oiticica construiu um espaço para o cotidiano dos estudantes. Sem dúvida a construção dos “*Ninhos*” nos lofts que habitou constituiu uma continuidade e radicalização desta

experiência. O artista trazia para o seu cotidiano a proposição utópica de dissolver a arte na vida.

Em “*Experimentar o experimental*”, texto de 1972, Hélio afirmou que sua obra assumiu o “experimental” desde 1959. Denunciando a pintura como “objeto de consumo da burguesia”, ele criticou a “produção de obras”, de maneira geral. Em contraste, definiu seu trabalho como “proposição artístico-estética” e não mais “obra”, concluindo que “*o experimental não é 'arte experimental'*”. Sugere assim uma experimentação total do sujeito no mundo, como forma de descondicionamento, não só na arte, mas em outras instâncias de expressão humanas. Oiticica encontrou de certa forma em Nova Iorque seu cenário ideal. Lá havia espaço para uma transformação radical do comportamento³¹.

No interior de seus lofts Oiticica criou não apenas uma articulação espacial inusitada, mas principalmente reinventou a relação entre prazer e trabalho, produção e sociabilidade, pública e privada. Porém, não devemos esquecer as conotações que a palavra loft adquiriu desde esta época - a emergência dos yuppies, o papel instrumental que ocupou no processo de gentrificação em áreas de Nova Iorque.

Tal ambigüidade, entre as proposições românticas e radicais dos anos 60 e a mercantilização das últimas duas décadas, já aflorava na atuação de Andy Warhol. Citando novamente Inaki Abalos a respeito da Factory:

(...) el deseo de extender la creatividad de la forma más libre al dominio de la intimidad. Um lugar que se instituye a si mismo como uma casa abierta, intensamente frecuentada, um lugar de fiesta e de trabajo – de trabajo como fiesta, que se niega a si mismo la exclusión, la marginalización. Es una fiesta de la que participan miserables y afortunados, que produce arte para los museos y musica para las masas; com organos de difusión como la revista Interview, que busca llegar a definir el gusto de una ciudad como

³¹ Em certa ocasião, ao falar de sua relação com Nova Iorque, e especialmente com os festivais de música, onde se difundiam novos modelos de comportamento (citando Woodstock), Oiticica escreveu:

(...) fui a um [festival] numa ilha (Randall's) perto do Harlem, em N.Y., e foi incrível, tinha de tudo: as pessoas, nuas, fumavam em frente à polícia, fodiam, faziam tudo; me senti otimamente, pois a comunicação entre as pessoas era total, cheguei só, e saí com muitos amigos e uma namorada preta e gorda, com uma cara linda e de turbante; ficamos na maior libidinagem durante todo o concerto que acabou já de dia, com Jimi Hendrix, o maior dos maiores: New York é bacana por isso: as pessoas se amam, não importa o sexo, se falam sem precisar de apresentação, etc.; ninguém liga pra nada (...). (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1970. In Figueiredo, 1998:165)

Nueva Iorque. Um lugar que há de deixar de pensar-se em termos alternativos para apropriar-se del espacio público com insolencia. (Abalos, 2001, p.117)

Nova experimentação: super-8

Em Nova Iorque, Oiticica passou a se interessar pelos filmes underground de Andy Warhol e Jack Smith:

O ambiente de artes plásticas aqui anda bem chato, com raras exceções, o Perreault anda superficial como sempre: fez performance (espetáculo) num lugar: sem imaginação, platéia de missa, parecendo sarau; algumas performances tem sido boas, raríssimas; estou mesmo é ligado com gente de cinema e teatro experimental (...). (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1971. In Figueiredo, 1998, p. 202)

Antes, Hélio Oiticica já demonstrara interesse pela produção experimental que então se iniciava no Brasil, especialmente por aqueles que utilizavam uma novidade revolucionária para a época, a câmera portátil super-8. Ela tornara possível a produção “caseira” de filmes, possibilidade até então reservada a grandes estúdios. Representou uma nova oportunidade para os cineastas, cuja crítica se dirigia ao alto custo de produção do cinema comercial. Para os artistas, representou uma alternativa ao circuito das artes plásticas, então enfraquecido criticamente.

Por ser mais leve e menor, o super-8 possibilitava a apropriação imediata, sem mediações, de imagens. Como sugeriu o próprio Oiticica: *“Lygia, compre pra você, quando puder uma super-8; é incrível que é tudo ao alcance da mão, e a pessoa sai filmando (é baratíssimo) e pega coisas que você nem imaginaria pegar; é como um segundo olho (visão). (Oiticica. Carta a Lygia Clark de 1970. In Figueiredo, 1998, p. 166)*

O chamado “surto brasileiro do super-8”, nos anos 70 deu lugar a uma produção que elaborou novas representações anárquicas e transgressoras da realidade brasileira. Esta nova

elaboração somou-se a crítica direta à repressão, muitas vezes expressa explicitamente em manifestos e filmes³².

Já aludimos ao “desmanche” que o AI-5 ocasionara na cena cultural consolidada na década de 60. O debate nas artes plásticas dava sinais claros de esgotamento, em processo de rearticulação. Na época, Hélio Oiticica entrou em contato com Ivan Cardoso, Neville D’Almeida, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla .

Este último realizara em 1968 um filme que se contrapunha à hegemonia do Cinema Novo em seus próprios termos – linguagem experimental e atitude engajada perante a realidade nacional. A postura anárquica, senão debochada, do “*O bandido da luz vermelha*” mostrou-se profética: conseguiu prever e encontrar uma linguagem apropriada para representar o tipo de destruição social e cultural que o desenvolvimento do modelo econômico imposto pelo regime militar, o “milagre brasileiro”, ocasionaria.

Em 1970, no Rio de Janeiro, Oiticica e Sganzerla tentaram articular uma casa para a exibição de filmes de super-8, criando assim um “circuito alternativo” para seus filmes. Esta articulação era, por um lado, a tentativa de criarem alternativas a um circuito das artes em processo de esvaziamento. Por outro, representava a continuação das interlocuções começadas pelo artista na década anterior.

Muitos adeptos de super-8 vincularam sua produção ao pensamento glauberiano, refletindo sobre posições do cineasta expressas em manifestos como *Estética da Fome* (1964). Interessava-os sua valorização de uma estética terceiro-mundista, cujo engajamento e voracidade poderiam converter em vantagem a carência de meios. Há uma forte referência a Glauber na crítica que alguns superoitistas³³ faziam à montagem cinematográfica, considerada

³² Esta dimensão do super-8 é expressa, por exemplo, em produções como *Ora bombas* ou a pequena história do Pau, Brasil (1981) de Fernando Bérens, *Exposed*, de Edgar Navarro, *O lento, seguro, gradual e relativo striptease do Zé Fusquinha*, de Amin Steple e *Mamãe, eu fiz um super-8 nas calças* (1974), de Carlos Zílio.

³³ Entenda-se aqui por superoitistas tanto os artistas, quanto arquitetos, poetas ou cineastas propriamente que fizeram uso deste suporte filmico (Super-8).

convenção limitadora, visão que acabaria influenciando Oiticica. Nas palavras do próprio Glauber:

Quero liquidar com todas as teorias de montagem, tempo, gramática filmica, etc. Isso tudo já se transformou numa linguagem. Eu quero liquidar essa linguagem e partir de volta a um approach bem primitivo, uma criança. Sem conceituações. Buñuel falou que qualquer tipo de filme já é uma resposta a um princípio onírico, uma espécie de sonho – de maneira que eu quero agora romper com os conceitos estruturais e começar de novo, com um approach mais imediato. Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos. A imagem deve determinar a montagem como um sonho, onde as imagens levam você diretamente a outras imagens. Qualquer filme é a projeção de um Sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. O cinema agora é feito por cineastas, filmmakers, e eu quero que ele seja feito por todo mundo. Super-8 (...) Isso será o cinema liberto. (Glauber, 1971. In Pires, vol. 2, 2004, p.202)

Seguindo o conselho de Glauber Rocha, parcela da produção em super-8 posicionou-se contra a produção comercial, de acesso restrito e, conservadora em relação à linguagem. A propósito da dimensão transgressora do filme em super-8, vale a máxima superoitista de Pola Ribeiro: *Os filmes em 35mm dedicam-se a construir monumentos; os 16mm propõem-se a colocar-lhes questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos.* (Pola in Machado Jr., 2004, p. 27)

A experiência dos artistas com o super-8 se guiava pela negação de tudo aquilo que fora consolidado e, portanto, capturado. Seus partidários queriam protagonizar um novo processo experimental. Antônio Dias defendeu na Expo-Projeção de 1973, no MAM-SP, que o artista deveria “*ver no filme um suporte a mais, uma extensão do trabalho já iniciado nas artes plásticas*”. (Dias. 1973. In Canongia, 1981, p. 20) Na ocasião, Oiticica refinou suas objeções ao filme “tradicional”:

Tudo o q de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (como pintores que querem ‘salvar a pintura’ ou cineastas q pensam que cinema é ficção narrativo-literária).
 Não narração é não discurso
 Não fotografia ‘artística’
 Não ‘audiovisual’. (Oiticica. 1973. In Canongia, 1981, p. 20)

O artista, diferentemente do cineasta, exploraria o novo suporte munido de seu repertório particular, estabelecendo uma outra relação com a imagem, com a luz, com a cor e, mesmo, com o que um cineasta consideraria um defeito. Segundo Rubens Machado Jr.³⁴, “a apropriação das imperfeições da bitola, tremidos e desfoques, ajudou a configurar uma proposição estética própria”, que, junto ao circuito alternativo, novos públicos e locais de difusão diferenciados conferiram às produções um caráter “marginal”, polêmico”.

Os superoitistas tinham especial interesse por temas urbanos. Algumas vezes enfocavam o conflito, é o caso do filme de Lygia Pape, “*Carnival in Rio*” (1974). Nele as imagens da câmera narram um desfile de carnaval que é disperso pela chegada de policiais. O filme mostra um bloco de carnaval popular saindo de um bairro em direção à Avenida Rio Branco. Sem seguir qualquer paradigma “clássico” de montagem, Lygia apenas registra o evento.

Ao caminhar pelo carnaval com a câmera Lygia parece retomar a “Teoria do não objeto”, de Ferreira Gullar. Tal qual um não-objeto, o filme de Pape rompe a distância que o separa do espectador: constantemente tem-se a sensação de tropeçar nos pés de alguém que dança a frente. Os olhos serpenteiam tal qual a câmera e sua portadora, revelando o envolvimento dela com o momento que registra. Há crianças brincando, correndo, dançando. Constrói-se uma “evolução” das imagens dos bairros à Avenida, aonde o entusiasmo dos foliões chega ao seu ápice, para depois ser interrompido bruscamente.

Ao contrário do filme de Pape, em “*Zona Azul*” (1973), super-8 de Henrique Faulhaber, a fruição do espaço urbano aparece sem conflitos. Nele, a casa e a rua constituem espaços contínuos. Realizado durante o “milagre econômico”, os jovens nele retratados aparecem desfrutando plenamente a vida. Existe uma espécie de satisfação ingênua sobre a

³⁴ “A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista”. In: golpe de 64, amarga memória. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.

vida, ao mesmo tempo em que parece haver a ameaça de que logo este “paraíso” acabará: tudo no filme é consumido vorazmente, o tempo, os lugares, os prazeres.

Agrippina é Roma Manhattan

A representação do espaço urbano em muitos filmes de super-8 é fundamental na construção de seu sentido. Em “*Agrippina é Roma Manhattan*”, filme de Oiticica de 1972, é fundamental a maneira como a câmera relaciona os espaços nos quais se desenrolam as cenas.

Para tratar das idéias presentes no filme de super-8 de Hélio Oiticica, “*Agrippina é Roma-Manhattan*”, é necessário começar por sua análise descritiva. O primeiro aspecto a realçar é a cidade onde sua ação acontece, Nova Iorque, mais especificamente, o bairro de Manhattan. As personagens do primeiro bloco são a suposta Agrippina (Cristiny Nazareth)³⁵ (figura 26) e seu acompanhante (David Starfish); do segundo bloco, a moça na esquina (Cristiny Nazareth); e do terceiro e último bloco, um moço (Cristiny Nazareth), um motorista (David Starfish), Antônio Dias (Antônio Dias) e Mário Montez (travesti) (figura 27).

No primeiro bloco, Agrippina exhibe o rosto perfeito que divide o quadro com a imagem de uma catedral. As duas imagens são enquadradas de modo que uma forma o negativo da outra. Agrippina em seguida é conduzida a um carro. Chegando a um prédio com colunas clássicas, de mãos dadas a um homem de aparência enigmática, ela sobe escadas. Ambos caminham. A mulher veste vermelho e calça sandálias “romanas”, com amarrações que sobem dos tornozelos aos joelhos. A câmera passeia pelas verticais e horizontais oferecidas pela própria composição urbana, como um pincel que desenha formas geométricas. Novamente, vê-se o rosto da mulher.

O segundo bloco, embora mostre uma cena corriqueira, é tão enigmático quanto o primeiro: uma moça vestida como uma bailarina caminha de um lado ao outro, numa esquina.

³⁵ Cristiny atuou em *The Groove Tube*, filme de Ken Shapiro que revelou a garota. Antes, no Rio de Janeiro, ela havia sido *Ivamp*, uma das personagens dos filmes de Ivan Cardoso.

Novamente a câmera passeia pelos edifícios, subindo por um que está atrás da personagem, fazendo um movimento circular e retornando ao primeiro edifício, focando novamente a jovem. Não é claro o que está acontecendo.

No terceiro bloco, estão no carro quatro personagens. A moça (Cristiny Nazareth) e o motorista (David Starfish) vão embora no carro, assim que um homem (Antônio Dias) e um travesti (Mário Montez) descem. Eles iniciam um jogo de dados, na rua, ao seu lado logo se percebe um bueiro com tampo amarelo. A câmera realiza o mesmo tipo de exercício anterior pelos edifícios, desta vez focando em um de forma fállica. A câmera retorna aos jogadores³⁶.

Agrippina é Roma Manhattan: ode ao underground

Oiticica estruturou *Agrippina* em seqüências abertas. A ausência de som ressalta a atuação das personagens, semelhante a uma performance. O silêncio durante a projeção faz com que a atenção se volte para o aspecto visual das personagens e a presença do espaço.

Em outra análise, mais elaborada, ressalta a disposição de temas e personagens, que configuram uma pirâmide hierárquica. O primeiro bloco trataria das personagens do lugar, os “donos” do centro financeiro do mundo, os legítimos habitantes de Nova Iorque. A figura de Agrippina é associada ao poder, reconhecendo e tomando posse da Roma Manhattan.

O segundo bloco remete à banalidade da vida cotidiana: uma figura feminina caminha de um lado ao outro, seus olhos atentos buscam algo que não se sabe o que é. Algumas vezes seus trejeitos nos levam a crer que tenha encontrado, afinal, o objeto de sua procura. A câmera percorre os edifícios do entorno e retorna à personagem. O bloco se encerra sem revelar nada mais, a não ser a moça, andando, de um lado ao outro, anônima.

³⁶ Segundo o ator Luiz Fernando Guimarães, poderia haver outras seqüências que seriam para o *Agrippina é Roma Manhattan*, uma vez que Oiticica teve um container roubado. Nas palavras de Luiz Fernando: “o Neville [D’Almeida] me falou que alguns rolos [de super-8] se perderam. Dentro de um contêiner que foi roubado (...) esse contêiner até hoje não se sabe (...) o que podia estar lá dentro (...) [eram materiais de Hélio Oiticica]”. (Entrevista de Luiz Fernando Guimarães à autora, janeiro de 2004)

O terceiro bloco traz à tona o avesso da rigidez do primeiro bloco. As roupas do travesti caracterizam-no como latino. O outro homem compartilha com ele um jogo de dados. O jogo, de forte imanência simbólica, carrega duas possibilidades, perder ou ganhar, mas também faz referência ao ócio, ao prazer. Em texto de 1973, Oiticica escreveu sobre o jogo, citando Hegel:

(...) Os romanos diferenciavam também essencialmente dos gregos no que diz respeito aos seus jogos públicos. Nêles os romanos eram propriamente dito, espectadores. As representações mímicas e teatrais, a dança, a corrida a pé e a luta corporal, eram relegados aos escravos libertos, aos gladiadores e aos criminosos condenados à morte. (Oiticica. *Nosferato*. New York, junho de 1972.)

Analisando a citação acima podemos supor que o andar estatuário da personagem do primeiro bloco do filme, Agrippina, apresenta-a como espectadora. Sua alta posição não lhe permite qualquer expressão trágica ou cômica, ela apenas observa.

No segundo bloco, o andar da personagem realiza uma passagem para uma situação de relativa liberdade dela em relação ao espaço que ocupa.

No terceiro bloco, o jogo, as personagens descomprometidas remetem à liberdade daqueles que vivem às margens. Os dois jogadores, os marginalizados do texto de Oiticica, não agem como espectadores, mas como participantes, uma vez que atuam às margens da sociedade. Na figura do travesti reaparecia a representação do corpo livre: Oiticica concebia seus “*Parangolés*” como uma “roupa” sem gênero definido, nem feminina nem masculina.

O bueiro que aparece no terceiro bloco é uma referência direta ao termo underground, e alude ao anonimato e a não-subordinação ao sistema de poder vigente. Representaria assim o lugar onde existe relativa liberdade.

O corpo é a “obra”: crítica permanente

Hélio costumava assistir a *Flaming Creatures* (1963), filme censurado, pioneiro na representação da figura do travesti, em sessões secretas. No texto “Mário Montez, Tropicamp”, ele narra a invenção deste ator:

(...) ele é mulher – quando estreou no filme antológico mais discutido da época, *Flaming Creatures* de Jack Smith, seu nome era Dolores Flores – Mário Montez foi inaugurado em Chumlum do cineasta Ron Rich, em 64 (...). (Oiticica. Mário Montez: Tropicamp. New York, outubro de 1971)

Mário Montez, “a personagem” de *Flaming Creatures*, participou do filme *Bananas* (1964), de Andy Warhol. Tanto Smith como Warhol privilegiavam atores “performáticos” que, de forte presença, eram recursos preciosos para as produções que dispensavam o áudio e abriam mão de qualquer estrutura narrativa linear. Seu nome foi sugestão do próprio Jack Smith, admirador da atriz mexicana Maria Montez, ícone da indústria cultural cultuado no underground. Ficara famosa em filmes com histórias de princesas orientais e haréns. Sua maquiagem e seu figurino foram absorvidos por Mário Montez. A origem e sensualidade latina de ambos foram exploradas de maneiras distintas pelo cinema comercial e pelo underground:

(...) a condição Mario Montez-Maria Montez, coincide em que tanto um quanto o outro se encontram em situações de semelhança: a origem latina dentro do contexto americano: a evocação desse clichê tropi-pop: o uso desse mesmo clichê por Hollywood, no caso de Maria, pelo cinema underground, no caso de Mario – reconheça-se que Mário Montez é produto direto de Jack Smith: Jack, na sua obra e na influência geral que calçou no cinema e teatro undergrounds é uma espécie de pop-tropicália: mais do que simples nostalgias de foxes e música latino americana, na sua incidência no contexto da super americana: Mário Montez é o ator-personagem concreção disso, produto direto desse estado de espírito-posição (...). (Oiticica. Mário Montez: Tropicamp. New York, outubro de 1971)³⁷

³⁷ Mário Montez seria a co-presença de Maria Montez, que poderia ser vista como a precursora das musas latinas do underground.

Para Yan Beauvais, Mário Montez teria sido uma Drag numa época em que isto não era fenômeno de moda e nem mesmo modo de vida.³⁸ A sua adoção dessa persona era a manifestação de uma individualidade, crítica em si, na medida em que rompia com o padrão do “homem tradicional”, baseado nos princípios da reprodução e da organização familiar.

A experimentação em vídeos levada a cabo em Nova Iorque por Oiticica, acabou influenciando sua produção em outros suportes. A experiência resultou na criação de uma personagem permanente que se reflete no modo de vestir, o uso de cabelos longos, emergindo assim uma personalidade provocadora, configurando uma crítica permanente à standartização do indivíduo e ao condicionamento social.

Na performance realizada no evento *Mitos Vadios* em São Paulo em 1979, à qual chamou de “*Delirium Ambulatorium*” (figura 28), Hélio Oiticica recorreu ao jogo simbólico com a roupa e o gestual para construir uma figura enigmática de andar performático. Flertando com o clichê do travesti, usando sunga, camiseta estampada de Rolling Stones, sapatos de salto e peruca, ele caminhava, dançava. Pode-se dizer que dentro das transformações nos suportes na produção de Oiticica, esta personagem constituiria um caso extremo, limite em suas pesquisas. O “corpo” seria o último “suporte” para a atitude crítica. Sua apropriação expressiva iniciada nos filmes reaparece em proposições que tem lugar no espaço urbano. Estabelece-se uma relação de oposição entre corpo e espaço urbano, na tentativa de evidenciar as qualidades deste último. Sua matéria prima era a experiência sensível e existencial da cidade.

A articulação entre sua pesquisa ambiental e seu programa de concatenar as imagens de vídeo sem as limitações de uma narrativa, resultou nas “*Cosmococas*”, produzidas em colaboração com o cineasta Neville D’Almeida. Eram séries de slides para serem projetados sem seqüência narrativa, mas com música, em espaços ambientados com redes, amplas caixas

³⁸ Conforme Yann Beauvais, no texto *Hommage à Mario Montez*.

com areia, cortadores de unhas, esta também uma experiência limite, desta vez, realizando uma ruptura com a forma clássica de audiovisual.

Influência no debate nacional

Mesmo vivendo em Nova York (72-78), Hélio Oiticica manteve vínculos com o debate cultural no Brasil através das “*Heliotapes*”, gravações em cassete enviadas constantemente para publicações como “Flor do Mal”, de duração efêmera, e o “Pasquim”. Na tentativa de reconstruir uma atmosfera cultural crítica, destacou-se a figura do poeta piauiense Torquato Neto, autor de colunas no *Jornal dos Spots*, “Música Popular”, no *Correio da Manhã*, “Plug”, e no *Jornal Última Hora*, “Geléia Geral”, publicada entre agosto de 1971 e março de 1972.

Torquato foi interlocutor de artistas e intelectuais que viveram no exterior naquela década, exilados ou não, entre eles Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Hélio Oiticica, fazendo parte de um novo contexto cultural no Brasil, durante os anos 70.

Os textos de Torquato Neto, especialmente os publicados em “Geléia Geral”, agitaram o ambiente cultural com a expressão de novos pensamentos e idéias. De certo modo, encontrava-se “sozinho” nisto. A citação abaixo traduz o sentimento da época:

Onde andarão os outros? Waly Sailormoon numa barra em São Paulo, Hélio Oiticica quase numa bolsa em Nova York, Rogério Duarte lá pela Bahia, Luiz Otávio em transas com São Tomé, Macalé e Duda em transações com gravadoras e teatros: escombros e migalhas em diversas celas separadas células, vinhos azedos, metais: últimas notícias. (Torquato Neto. Fevereiro de 1972. In Pires, v.2, 2004, 21)

Consciente das limitações do ambiente crítico da década de 70, Torquato deu-se à temerária tarefa de escrever sobre tudo e todos participantes do ambiente cultural. Fez parte do grupo que lançou o Tropicalismo, mas colocou-se em posição questionadora sobre a institucionalização do movimento, sendo um dos primeiros a fazê-lo.

Na época, Oiticica também declarava sua posição em relação ao assunto: como já foi dito, a *Tropicália* havia sido mal interpretada e absorvida de maneira superficial por um determinado mercado, tornando-se mais um modismo entre muitos. Em uma das *Heliotapes*, Hélio Oiticica e Haroldo de Campos discutem o sentido da “*Tropicália*”, e não do Tropicalismo. Diz Haroldo:

(...) Essa coisa do "ismo" se passa sempre. Os críticos mais conservadores, os artistas que não têm o mesmo empenho em fazer uma contínua invenção, eles procuram acrescentar a palavra "ismo" toda vez que se faz uma coisa nova dentro do campo da arte, porque é uma maneira de etiquetar e transformar essa coisa em objeto de museu e permitir que não se fale mais no assunto. (...) Nós, por exemplo, nunca aceitamos a idéia de concretismo: para nós era poesia concreta. O que nos interessava era a idéia da concreção da linguagem, a linguagem como um material concreto de trabalho. (...) A concreção da linguagem visual, sonora e semântica” (...) há uma coisa muito brasileira sem ser provinciana na palavra *tropicália* (...). “Um museu vivo e um antimuseu também, porque *tropicália* tem uma idéia de parafernália. (...) O tropicalismo é uma etiqueta que não tem nada a ver com a idéia de *tropicália*, que é uma espécie de neoantropofagia, neocanibalismo oswaldiano [de Oswald de Andrade], uma devoração crítica do museu brasileiro. Isso é que é a *tropicália*, visto em termos ativos, e não passivos. (Haroldo de Campos em conversa com Hélio Oiticica. *Heliotape* de 1971³⁹)

Com a proposta da Nova-objetividade, elaborada com a instalação “*Tropicália*”, Hélio Oiticica sustentou que para se chegar a uma vanguarda brasileira, dever-se-ia assumir um comportamento criador, possível por meio de uma vontade construtiva identificada como especificidade local.

Após o período em que viveu em Nova Iorque, o artista redimensionou estas formulações. A conclusão a que chegou foi: “o Brasil é automaticamente *underground*”:

(...) eu acho que 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,

³⁹ Haroldo de Campos em conversa gravada com Hélio Oiticica, em 1971, uma das fitas de cassete da série de *Heliotapes*. Cortesia Projeto Hélio Oiticica.

principalmente, a coisa já é automaticamente underground. (Oiticica em conversa com Haroldo de Campos. Heliotape de 1971⁴⁰)

Esta idéia guiou a produção de Oiticica em seu retorno. Estaríamos condenados a viver um paradoxo: periféricos e por isso mesmo, aptos a inventar o novo.

⁴⁰ Hélio Oiticica em conversa gravada com Haroldo de Campos, em 1971, uma das fitas de cassete da série de Heliotapes. Cortesia Projeto Hélio Oiticica.

Imagens Capítulo 03



Figura 22. Hélio Oiticica. Ninho, 1969.
Extraído da revista Art In América, número 1, 1989.

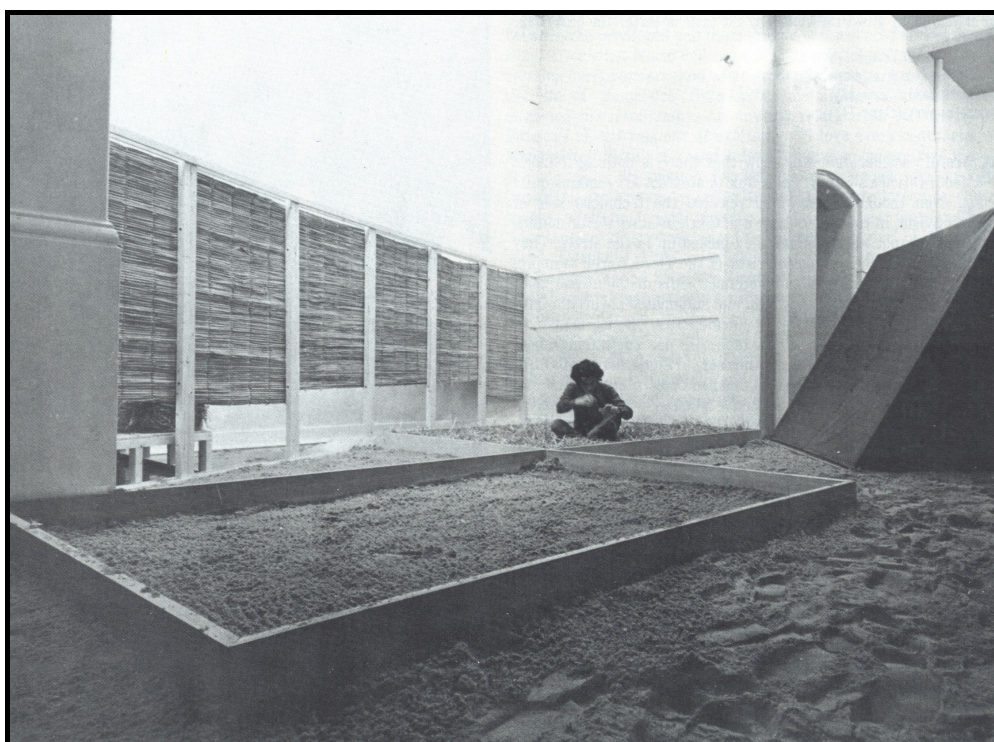


Figura 23. Hélio Oiticica. Éden: Bólido área 1 e Bólido área 2.
Extraído da revista Art In América, número 1, 1989.



Figura 24. Hélio Oiticica. Ninho na Sussex University.1969.

Extraído do livro Modernidade e pós modernidade em Hélio Oiticica. Editora da UFPR, 1998.

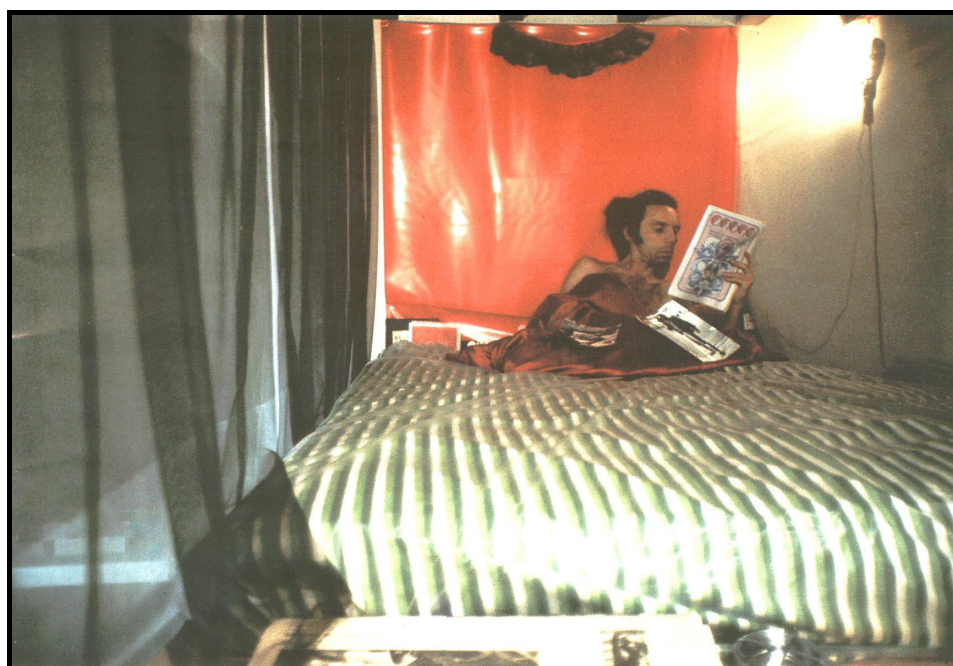


Figura 25. Babylonests – New York 1971.

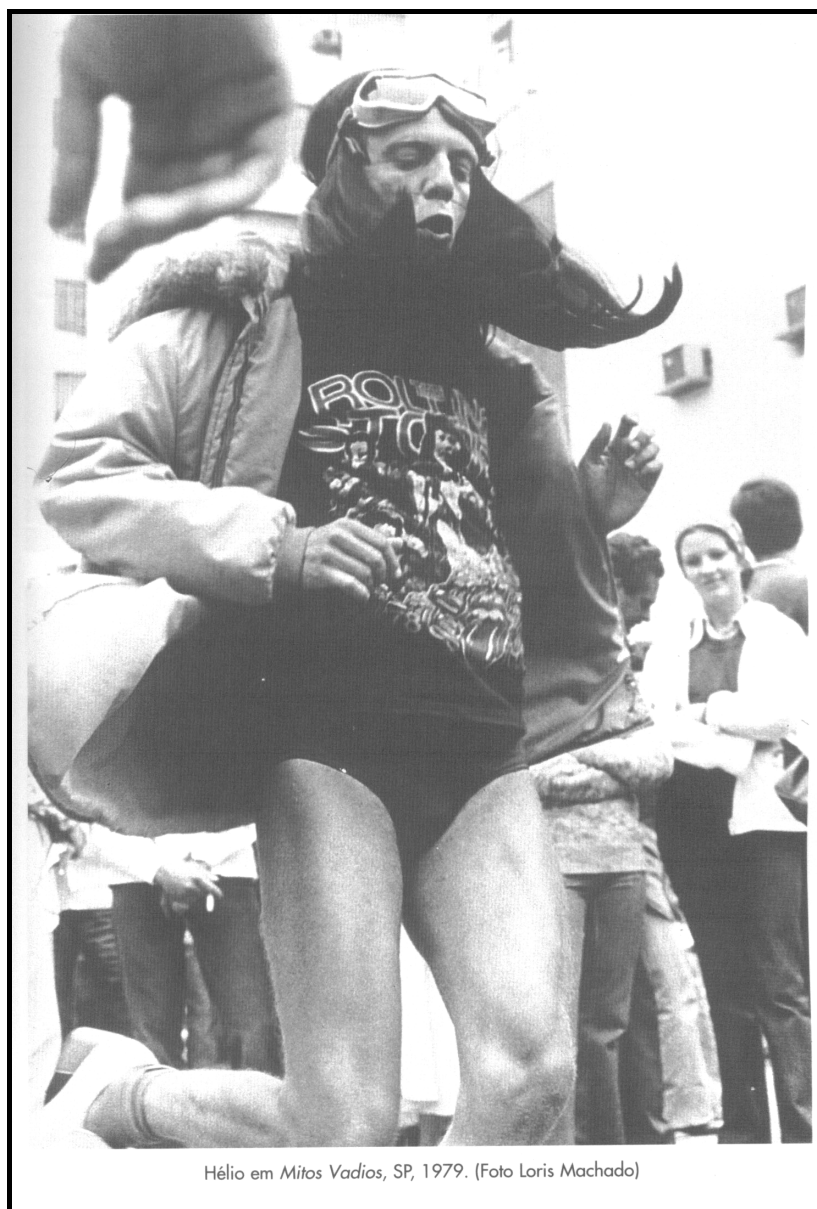
Extraído do catálogo O q faço é música. Galeria de Arte São Paulo/Projeto Hélio Oiticica, 1986.



Figura 26. Cristiny Nazareth em Agripina é Roma Manhathan
Extraído do catalogue Raisonè Hélio Oiticica
(versão digital). Projeto Hélio Oiticica, 2004.



Figura 27. Mário Montez. Extraído do catalogue Raisonè
Hélio Oiticica (versão digital). Projeto Hélio Oiticica, 2004.



Hélio em *Mitos Vadios*, SP, 1979. (Foto Loris Machado)

Figura 28. Hélio Oiticica. Delirium Ambulatorium para Mitos vadios, 1979.
Extraído do livro Hélio Oiticica, qual é o Parangolé? Editora Rocco, 2004.

Conclusão

A trajetória de Hélio Oiticica foi marcada pela constante experimentação. No decorrer dessa dissertação, procuramos analisar como suas experimentações, que redundaram na utilização de suportes inusitados e na ampliação dos limites da prática artística, não ocorreram como um fim em si mesmo, mas em decorrência de sua vontade de levantar questões, abrir novos circuitos de difusão e mobilizar um público diferenciado.

Diante de um contexto de profundas transformações sociais, econômicas e urbanas em que sua produção ocorreu, Hélio Oiticica assumiu o papel de proponente de experimentações. Entendia que a prática artística deveria assumir uma postura de intervenção e problematizar questões contemporâneas, com isto colocando em pauta uma “dimensão pública” de arte.

Analisamos primeiramente, o momento da formação de Hélio Oiticica, no ambiente do Rio de Janeiro dos anos 50. Procuramos enfatizar o aspecto engajado do projeto cultural modernizador desta época, no qual as artes plásticas possuíam um importante papel. Procuramos levantar a dimensão polêmica que envolveu esse projeto, tentando entender sua influência não só na formação, mas na trajetória posterior de Oiticica.

Em seguida, analisamos as proposições “*Bólides*” (1963-), que rompem a linearidade da produção dele para inaugurar outra, complexa e aparentemente fragmentada. Os “*Bólides*” marcaram uma inflexão importante em sua trajetória, na medida em que materializaram a proposição de uma nova relação entre o objeto artístico e seu público. Trouxeram a tona outro tipo de percepção, não mais contemplativa, mas participativa. Esta “participação” do público abriu um campo de novas possibilidades de inserção da prática artística na sociedade contemporânea, permitindo o intercâmbio com outras práticas e saberes da sociedade.

Nossa análise das proposições “*Bólide saco olfático*”, “*Bólide saco teu amor eu guardo aqui*” e “*Bólide cama 1*”, além de “*Parangolés*”, “*Apresentação do Parangolé*”, “*Bólide caixa 18 poema 2*” - homenagem a *Cara de Cavallo*, “*Tropicália*” e o evento “*Apocalipopótese*” teve o objetivo de realçar o intercâmbio que elas efetivaram com outros saberes da sociedade, destacando sua dimensão crítica, enquanto criadoras de possíveis espaços de dissenso, concretizados por meio de novos suportes para a obra, de novos cenários e públicos.

No período em que viveu em Nova Iorque, enfocamos como o aprofundamento de sua pesquisa permitiu-lhe radicalizar a crítica nos seus espaços de vida, passando pelo filme até a descoberta do próprio corpo como meio de realização de suas proposições. Realçamos estes aspectos nas proposições “*Babylonests*” e “*Hendrixsts*” (locais de moradia dele em New York), e no filme de super-8 “*Agrippina é Roma-Manhattan*”.

Nossa dissertação se encaminhou no sentido de analisar a criação de espaços alternativos na arte através da produção de Hélio Oiticica. A criação de espaços onde era possível exercitar a crítica permeou toda a sua produção, aspecto que evidenciamos ao analisar as proposições dele já citadas.

Nos anos 70 a discussão cultural fértil que havia se configurado nas décadas anteriores estava interrompida pela censura. De Nova Iorque Hélio Oiticica buscava manter-se em dia e até mesmo influenciar o debate brasileiro por meio de cartas, fitas de áudio e artigos, que encaminhava para seus interlocutores daqui, dos quais o principal foi Torquato Neto. Em seu retorno ao Brasil no final da década de 70, Oiticica parece ter se esforçado para reaquecer a crítica cultural, participando de debates e outros eventos coletivos. Porém, se na década de 50 o debate cultural era bastante acessível à coletividade e na década de 60, havia um panorama consolidado e público de discussões, na década de 70 esse debate sofreu transformações, na medida mesma em que muitos dos participantes ativos na década de 60 saíram do país. Nesse

contexto, Hélio Oiticica mais uma vez redimensionou suas proposições, que a esta altura já não eram nem arte, nem arquitetura, nem urbanismo, e sim um espaço de polêmicas, outra criação.

De alguns anos para cá, se tem notado a crescente apropriação do trabalho de Hélio Oiticica como ícone da arte ou da cultura nacional. Seu nome e obra passaram a objeto de uma admiração muitas vezes desprovida de qualquer distanciamento crítico, como um artista brasileiro que conquistou prestígio no cenário internacional. Neste contexto, é importante resgatar a dimensão crítica presente em suas proposições. Devemos evitar olhá-las como um conjunto de “obras”, para olhar, para além da sua superfície, as pesquisas e os procedimentos nelas implícitos. Sendo assim, podemos dizer que a maior contribuição de Oiticica para a reflexão cultural esteja em sua consciência da necessidade da pesquisa constante e em sua atitude de problematizar a inserção da arte na sociedade contemporânea, firmando-se a importância de uma esfera pública da arte e da criação de espaços públicos através dela.

Referências bibliográficas:**ARTE, CIDADE E CULTURA**

ALVES, Cauê. “*Cosmococa 30 anos depois*”. In *Revista Um*, ano 1, nº 01, maio/junho de 2003, pp. 08-09.

AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica. Colóquio/Artes, Lisboa, fev. 1973. In *Arte e meio Artístico: entre a feijoada e o X-burger*. São Paulo: Nobel, 1982.

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro - MAM, São Paulo - Pinacoteca do Estado, 1977.

ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos, MARICATO, Ermínia. *A cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos*. São Paulo: Ed. Vozes, 2000.

ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso e MATINAS, Júnior (orgs.) *Arte em Revista. Anos 60*. Ano 01, nº 01, janeiro-março 1979. Centro de Estudos de arte contemporânea.

ARANTES, Otilia; FAVARETTO, Celso, COSTA, Iná e ADDEO, Walter. (orgs.) *Arte em Revista. Pós-moderno*. Ano 05, nº 02, agosto 1973. Centro de Estudos de arte contemporânea.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARTIGAS, Rosa. “*São Paulo de Cicillo Matarazzo*”. In FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos (1951- 2000)*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

BARATA, Mário. *Artes visuais de vanguarda*. In: *Arte em revista*, nº 02, maio/agosto – 1979, pág 35-36.

BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Ed. Contra Capa, 2001.

BEAUVAIS, Yann. “*Hommage a Mario Montez*”. *Poussière d’image: articles de film (1979-1988)*. Paris: Paris Expérimental, 1988, pp. 115-116.

BOZAL, V. *Modernos y postmodernos*. Madrid: História 16, 1993.

BRETT, Guy. “*O exercício experimental da liberdade*”. (referência ao termo criado por Mário Pedrosa), in *Hélio Oiticica (catálogo)*. Paris: éditions du Jeu de Paume/Reunion des musées nationaux, 1992.

BRETT, Guy. *Reverie and revolt*. In *Revista Art in America*, janeiro de 1989, nº 01, pp. 110-121, 163-165.

BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

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

CAMPOS, Aroldo de. "*Asa delta para o êxtase*", depoimento a Lenora de Barros reproduzido em *Hélio Oiticica (catálogo)*. Paris: éditions du Jeu de Paume/Reunion des musées nationaux, 1992.

CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970-80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

DAVID, Catherine. "*Brazil experimental*" in CARVAJAL, Rina; DAVID, Catherine; ROLNIK, Sueli; RUIZ, Alma e SALZSTEIN, Sônia. *The Experimental Exercise of Freedom*. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica e Mira Schendel. Museum of Art Contemporary, LA, 2001.

DAVID, Catherine. "*O Grande labirinto*" in *Hélio Oiticica (catálogo)*. Paris: éditions du Jeu de Paume/Reunion des musées nationaux, 1992.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions*. MIT PRESS, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60_ Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2002.

DWEK, Zizette Lagnado. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, 2003. Orientação de Celso Favaretto.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpiendo o espaço*. Tese de doutoramento, FAU - USP, 1997.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª. edição, São Paulo: EDUSP, 2000.

FAVARETTO, C. *O campo tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações*. In: *Tridimensionalidade na Arte Brasileira*, 1999, p. 226-247.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FIGUEIREDO, Luciano. "*Hélio Oiticica Contra o Angú-de-Caroço*", Folha de São Paulo, Folhetim nº 364, 08 de janeiro de 1984.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*. 2ª. edição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

- FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lígia e Salomão, WALY (org.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Seleção de textos (1954-1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FRANCISCO, Severino. "A vanguarda na retaguarda". *Jornal de Brasília*, 30 de julho de 1993.
- FREIRE, Cristina . *Além dos Mapas*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP/SESC, 1997.
- GIRNOS ELIAS DE SOUZA, Gabriel. *Hélio Oiticica e a transgressão do popular*. Em: Jornadas do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo. CD-Rom. Maio de 2004.
- GONÇALVES-FILHO, Antônio. "Obra de arte feita de droga". In Revista Época, 10 de março de 2003, pp 86-87.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the Idea of modern art*. The University of Chicago Press, 1983.
- GULLAR, Ferreira. "Diálogo do não-objeto" in AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro - MAM, São Paulo - Pinacoteca do Estado, 1977.
- GULLAR, Ferreira. "Manifesto Neoconcreto" in AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro - MAM, São Paulo - Pinacoteca do Estado, 1977.
- GULLAR, Ferreira. "Teoria do não-objeto" in AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro - MAM, São Paulo - Pinacoteca do Estado, 1977.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- JACQUES, Paola B. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- KATO, Gisele. *Traçado da subversão*. In Revista Bravo, março de 2003, pp. 41-44.
- KRAUSS, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- LAZLO, Fernando e BERND, Gabriela. "Viagem de volta", cartas de Hélio Oiticica para Luíz Fernando Guimarães. In Revista S/Nº, nº 02, janeiro de 2003, pp. 114-117.

- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MACHADO JR, R. A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitaista. In: *Golpe de 64, amarga memória*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.
- MARCHAN-FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid; Akal, 1997.
- MEECHAN, Pan and SHELDON, Julie. *Modern art: a critical introduction*. London: Routledge, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos estéticos*. São Paulo: Abril Cultural (col. Os Pensadores), 1975.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MONACHESI, Juliana. "A Explosão do a(r)tivismo". *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, domingo, 06 de abril de 2003, pp 4-9.
- MONACHESI, Juliana. "Retalhos de Oiticica", in *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, domingo, 28 de julho de 2002.
- MORAIS, Angélica. A dimensão do marginal. In *Revista Bravo*, março de 2003, pp. 45-47.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor a arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- MORIN, Edgard. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1990.
- NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico: desencontros entre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira". In *Revista Novos Estudos Cebrap*, nº 64, 2002, pág. 05-21.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Coleção descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Pires, Paulo Roberto (Org). Torquato Neto. *Torquatália I: Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- Pires, Paulo Roberto (Org.) Torquato Neto. *Torquatália II: Geléia Geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PALLAMIN Vera (Org.) e LUDEMANN Marina (Coord.) *Cidade e cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana*. São Paulo: Anna Blume/Fapesp, 2000.
- PEDROSA, Mário. "Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. "Os Projetos de Hélio Oiticica", in *Catálogo da Exposição do Projeto Cães de Caça*. MAM-RJ, nov. 1961.
- PEDROSA, Mário. *Textos escolhidos I: Política das artes*. ARANTES, Otilia (org). São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, MÁRIO. *Textos escolhidos II: Forma e percepção estética*. ARANTES, Otilia (org). São Paulo: Edusp, 1997.
- PEDROSA, MÁRIO. *Textos escolhidos III: Acadêmicos e modernos*. ARANTES, Otilia (org). São Paulo: Edusp, 1998.
- PEDROSA, MÁRIO. *Textos escolhidos IV: Modernidade cá e lá*. ARANTES, Otilia (org). São Paulo: Edusp, 2000.
- RAGON, Michel. "Da crítica considerada como uma criação". In RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques. "Autor morto ou artista vivo demais". *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, domingo, 06 de abril de 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. "O dissenso". In NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Coleção descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- RESENDE, Ricardo; OSÓRIO, Luís Camilo e BASBAUM, Ricardo. *Panorama da arte brasileira 2001*. MAM, 2001.
- RESTANY, Pierre. "La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle/ un entretien avec Pierre Restany", in 1960: *Les Nouveaux Realistes (catalogue)*. MAM - Musée D'Art moderne de la Ville de Paris, 1986.
- RESTANY, Pierre. "Uma tentativa americana de síntese da informação artística: os happenings". In *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica – qual é o Parangolé?* 2ª. edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SAIZSTEIN, Sônia. "Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica". In *Novos Estudos Cebrap*, nº 41, março de 1995, pp. 150-160.

SALZTEIN, Sônia. “Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ed. Contra Capa, 2001.

SALZTEIN, Sônia. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Orientação: Marilena Chauí. São Paulo: 1994.

SANCHES, Pedro Alexandre. “A Tropicália reprimida”, in *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 28 de abril de 2003.

SCHMITT, Rogério. *Partidos políticos no Brasil: 1945-2000*. Coleção descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de XX*. São Paulo: perspectiva, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI_No Loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. 4ª edição. São Paulo: Nobel, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Ed. Vozes, 1992.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

TEXTOS DE HÉLIO OITICICA

OITICICA, Hélio. *Anotações para serem traduzidas para o inglês: para uma próxima publicação*. New York, setembro de 1971.

OITICICA, H. e CAMPOS, H. “*Brasil é automaticamente Underground*”. Folha de São Paulo, domingo, 24 de agosto de 2003.

OITICICA, Hélio. “*A dança na minha experiência*”. Rio de Janeiro. Início 12 de novembro de 1965 e fim 10 de abril de 1966.

OITICICA, Hélio. “*A obra, seu caráter objetal, o comportamento*”. Início 01 de dezembro de 1968. Textos associados: Notas (sem título) de 19 de novembro de 1968 à 13 de maio de 1969.

OITICICA, Hélio. “*A transição da cor do quadro para o espaço e o sentida construtividade*”. Sem data.

OITICICA, Hélio. *“Caju”* - Rio de Janeiro - RJ. Início 10 de dezembro de 1978 e fim 01 de janeiro de 1980.

OITICICA, Hélio. *“Como Gertrude Stein.”* Nova York, 1972.

OITICICA, Hélio. *“Devolver a terra a terra”*. Rio de Janeiro. Início 18 de dezembro de 1979 e fim 01 de janeiro de 1980.

OITICICA, Hélio. *“Experimentar o experimental”*; texto iniciado em março de 1972. Texto datilografado, versão digital, gentilmente cedida pelo Projeto Hélio Oiticica.

OITICICA, Hélio. *“Londocumento”* - 27 de agosto de 1969.

OITICICA, Hélio. *“Meu trabalho é subterrâneo”*. Rio de Janeiro. Início 10 de março de 1970 e fim 17 de março de 1970.

OITICICA, Hélio. *“O aparecimento do Supra-sensorial”*. Rio de Janeiro. Início 01 de novembro de 1967 e fim 01 de dezembro de 1967.

OITICICA, Hélio. *“O objeto - instâncias do problema do objeto”*. Rio de Janeiro. Sem data.

OITICICA, Hélio. Texto feito a pedido de Daisy Piccinini como contribuição para uma publicação sobre *“O objeto na arte brasileira nos anos 60”*. Nova York, NY - Estados Unidos. Dezembro de 1977.

OITICICA, Hélio. *“O objeto”*. Rio de Janeiro. Início 28 de agosto de 1968.

OITICICA, Hélio. *“Oiticica: Exposição? Eu não.”* Nova York, 1971.

OITICICA, Hélio. *“Pequena carta dialética sobre a transição da cor para o espaço”*. Rio de Janeiro. Sem data.

OITICICA, Hélio. *“Primeiro acontecimento poético-urbano”*. (atribuído). Sem data.

OITICICA, Hélio. *“Um breve relatório sobre o primeiro de uma série de acontecimentos urbanos”*. Rio de Janeiro - RJ. Início 18 de dezembro de 1979.

OITICICA, Hélio. *“Vocês preferem Aroldo de Azevedo ou Haroldo de Campos?”*. Nova York, 1972.

OITICICA, Hélio. *“Whitechapel Gallery – “Experiência Mostra”*. Início 27 de Janeiro de 1970.

OITICICA, Hélio. *“Correspondência com astros; sobre estrelas.”* Nova York, 1971.

OITICICA, Hélio. *A última entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho. Revista Interview, de 30 de abril de 1980.* Versão digital, gentilmente cedida pelo Projeto Hélio Oiticica.

OITICICA, Hélio. *Barnbilônia, anotações do artista, New York, janeiro de 1971.* In *Catálogo HO*, Paris, Jeu de Paume, 1992, p. 161.

OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*. In *Catálogo HO*. Paris: Jeu de Paume, 1992.

OITICICA, Hélio. *Delirium ambulatorium*. Texto de 24 de outubro de 1978.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade brasileira. In: Figueiredo, Luciano et all (orgs.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. 1986: 84.

OITICICA, Hélio. *Londocumento*. Londres, 1969. No site do Itaú cultural.

OITICICA, Hélio. *Londocumento*. Londres, 1969. Texto datilografado, versão digital gentilmente cedida pelo Projeto Hélio Oiticica.

OITICICA, Hélio. *Lygia Pape (tradução adaptação do original em inglês)*. Série Tropicália 2, maio de 1969. Texto datilografado, versão digital, gentilmente cedida pelo Projeto Hélio Oiticica.

OITICICA, Hélio. *Manifesto Caju*. In *Folha de são Paulo, Caderno Mais*, domingo, 16 de fevereiro de 1992.

OITICICA, Hélio. *Mario Montez, Tropicamp*. Texto para Torquato Neto. Nova Iorque, outubro de 1971.

OITICICA, Hélio. *Mitos Vadios (Carta convite de Ivald Granato aos artistas/intelectuais)*. em 08 de outubro de 1978.

OITICICA, Hélio. *Nosferato*. Nova Iorque, junho de 1972. No site do Itaú cultural.

OITICICA, Hélio. *O aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira*. In: Figueiredo, Luciano et all (orgs.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. 1986: 84.

OITICICA, Hélio. *Os Bólides e o sistema espacial que neles se revela*". 1964. No site do Itaú cultural.

OITICICA, Hélio. *Para acrescentar ao texto de Nanci*. Texto de fevereiro de 1979.

OITICICA, Hélio. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica. In *Revista GAM*, maio de 1967, número 06.

OITICICA, Hélio. *Pequeno texto legenda para a foto anexa. Luxo que é Luxo só*. Nova Iorque, julho 1972.

OITICICA, Hélio. Perguntas e respostas para Mário Barata, in OITICICA, Hélio. In: Figueiredo, Luciano et all (orgs.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. 1986: 101.

OITICICA, Hélio. *Sobre o projeto "Cães de caça" e textos afins*. Rio de Janeiro .Início 28 de agosto de 1961.

OITICICA, Hélio. Texto de 04 de março de 1967. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986: p 109.

OITICICA, Hélio. *Texto preparado e lido no debate Amostragem da cultura loucura brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1968.

OITICICA, Hélio. *Textos sobre "Cosmococa"*. Nova York, NY - Estados Unidos. Início 03 de março de 1974.

OITICICA, Hélio. *Tropicália*. Texto de 09 de junho de 1969. Texto datilografado, versão digital, gentilmente cedida pelo Projeto Hélio Oiticica.

*Todos os textos de Hélio Oiticica constam no corpo do texto com título e ano, para facilitar a leitura.

CATÁLOGOS E OUTRAS FONTES ICONOGRÁFICAS

ARTE PÚBLICA. São Paulo: SESC, 1998.

BOUSSO, V. (org.). *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos*. São Paulo: Paço das artes, 2000.

CANONGIA, Ligia. *QUASE CINEMA, filme de artista no Brasil*. (catálogo). FUNARTE. Rio de Janeiro, 1981.

CARVAJAL, Rina; DAVID, Catherine; ROLNIK, Sueli; RUIZ, Alma e SALZSTEIN, Sônia. *The Experimental Exercise of Freedom. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica e Mira Schendel*. Museum of Art Contemporary, LA.

CATÁLOGO *XXIII Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1996.

DAVID, Catherine; CHEURIER, Jean François. *Documenta X: The book*. Ed. DAP-Distributed Art, 1997.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos_1951-2000*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

HÉLIO OITICICA (catálogo). Paris: éditions du Jeu de Paume/Reunion des musées nationaux, 1992.

HÉLIO OITICICA. *Whitechapel Gallery*, catálogo da exposição realizada em 1969.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: I.C.I, 1997.

LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA. (catálogo). Museu de Arte Contemporânea da USP, dez. 1987.

MAM-RJ. *Catálogo de obras e textos*. São Paulo: Banco Safra, 1999.

NEOCONCRETISMO. *Catálogo do Ciclo de Exposições de Arte no Rio de Janeiro*. Galeria de Arte Banerj - 1984, MAC-SP - 1985.

NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA. (catálogo). Museu de Arte Moderna: Rio de Janeiro abril de 1967.

O Q FAÇO É MÚSICA: HÉLIO OITICICA.(catálogo). Galeria de Arte São paulo, 1989.

OPINIÃO 65. (catálogo). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ago. 1965.

PECCININI, Daisy. *Objeto na arte - Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.

POR QUÊ DUCHAMP? (catálogo). São Paulo: Itaú Cultural/Paço das Artes, 1999.

TUNGA. *Tunga_Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

MÍDIAS ELETRÔNICAS:

“Heliotapes”: n°s 03 e 04 com Haroldo de Campos.

MACIEL, Kátia. *HO Suprasensorial: A obra de Hélio Oiticica*. Vídeo de 1997 e CD-Rom de 1998. Rio de Janeiro: N-Imagem_ Núcleo de cultura e tecnologia da imagem de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CATALOGUE RAISONNÈ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital da versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Organização Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2004.

FILMES

OITICICA, Hélio. “*Agrippina é Roma Manhattan*”. Super-8, 1972.

PAPE, Lygia. “*Carnival in Rio*”. Super-8, 1974.

ROCHA, Glauber. *O câncer*. 1968. Com participação de Hélio Oiticica.

SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. 1968.

INTERNET:

BIOGRAFIA DE FERREIRA GULLAR. URL: http://www.releituras.com/fgullar_bio.asp. Data do acesso: 27/12/2005.

DEPOIMENTO: LYGIA PAPE. URL: http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_ligia_meio.htm.
Data do acesso: 13/07/2006.

INSTITUTO ITAÚ-CULTURAL - Programa Hélio Oiticica. URL:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. Data do
último acesso: 20/08/2006.

MONTEIRO, Marcelo. *Olho por olho*. Na URL <http://favelatemmemoria.com.br/>. Data do
acesso: 04/07/2005.

MONTEIRO, Marcelo. *Bandido sangue bom*. URL: <http://favelatemmemoria.com.br/>. Data do
acesso: 27/07/2006.

Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

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

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

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