Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Paula Ávila Kepler

Hélio Oiticica: só me interesso pelo que não é meu.

Rio de Janeiro
2012

Paula Ávila Kepler

Hélio Oiticica: só me interesso pelo que não é meu

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guerón

Coorientador: Luiz Sérgio de Oliveira

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

K38 Kepler, Paula Ávila
Hélio Oiticica: só me interesso pelo que não é meu / Paula Ávila Kepler. – 2012.
91 f.

Orientador: Rodrigo Guerón.
Coorientador: Luiz Sérgio de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Oiticica, Hélio, 1937-1980 – Teses. 2. Arte conceitual – Teses. 3. Arte concreta – Teses. 4. Identidade social na arte – Teses. 5. Vanguarda (Estética) – Teses. 6. Pós-modernismo – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II. Oliveira, Luiz Sérgio de. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7.036

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Paula Ávila Kepler

Hélio Oiticica: só me interesso pelo que não é meu

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 20 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Rodrigo Guerón (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (Coorientador)

Instituto de Artes e Comunicação Social - UFF

_____

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Instituto de Artes e Comunicação Social - UFF

Rio de Janeiro

2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por todo investimento pessoal para garantir a qualidade do programa.

Ao professor Dr. Rodrigo Guéron, pela orientação competente, por compreender as dificuldades da orientanda e incentivar os avanços.

Ao professor Dr. Luiz Sérgio de Oliveira, meu paradigma de professor.

Ao professor Dr. Luiz Claudio, por seu comprometimento com a coordenação do curso, sua presteza e bom desempenho ao atendimento, pesquisa e excelência do programa.

A professora Dra. Sheila Cabo Geraldo, quem presidiu a banca de exame da seleção do mestrado 2010, introduziu o formato da pesquisa e indicou bibliografias.

Aos professores Dr. Jorge Luiz Cruz e Dr. Jorge Vasconcellos, por compor a banca de exame de finalização do mestrado. Particularmete, admiro e acompanho suas pesquisas, foi uma honra recebe-los e ouvir as contribuições.

Ao artista Hélio Oiticica, por ceder horas de conversas e leitura, indicou livros, filmes e músicas. Foi solidário com as gerações futuras, deixando o registro do seu tempo, em diários e cadernos.

Agradeço a família do artista e ao Projeto HO, por sua postura gentil e democrática, que disponibiliza o patrimônio intelectual de Hélio Oiticica, fonte de pesquisas ao redor do mundo.

RESUMO

KEPLER, Paula Ávila. *Hélio Oiticica:* só me interesso pelo que não é meu. 2012. 91 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A obra de Hélio Oiticica põe em questão o estatuto, as instituições, as fronteiras e a relação da arte com à politica, do neocroncretismo ayté a arte ambiental, passando pelas conexões com a antiarte e a arte conceitual. O campo de análise se concentra no período em que Hélio Oiticica se envolve com a comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, anos 1960 e 1970. Esta dissertação se propõe a analisar as intervenções e as propostas de Hélio Oiticica do ponto de vista dos processos sociais que lhe animam e são reconfigurados no ânimo da produção de subjetividade. Assume como enfoque uma transição das práticas e processos artísticos entre o marco da modernidade e da pós-modernidade, que tem consequências diferentes matrizes de produção social, economia do desejo e formas de organização política. Em especial, sob o ponto de vista da resistência, é aprofundada a diferença conceitual entre uma arte voltada à afirmação de identidades e à emancipação, em relação ao marco pós-moderno dos processos de singularização e diferenciação constituinte.

Palavras-chave: Hélio Oiticica e Mangueira. Tropicalismo. Neoconcreto. Arte conceitual. Arte ambiental. Parangolé. Antiarte. Vanguarda. Subjetividade. Identidade. Singularidade.

ABSTRACT

KEPLER, Paula Ávila. *Hélio Oiticica*: only care for what is not mine. 2012. 91 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

In the word of brazilian artist Helio Oiticica, there is a systematic questioning of art pratices, conditions, limitations and connections, concerning its relations to politics, both in the micropolitical level and institutional frame. This research goes from Brazilian art movement of Neoconcretism to the holistic Environmental Art, and also through a (briefly discussed) journey upon Antiart and Conceptual Art. My analysis focuses Mangueira's favela community imbrications, where Helio Oiticica did much experimentation along the sixties and seventies. I endeavor to address social processes that animate and reconstruct, from conceptual point of view, his Works in relation to subjectivity production.It assumes as its central point a certain periodization, from modern matrices of art process to post-modern, in the sense established by Brazilian art critic Mario Pedrosa. Specially, under the light of resistance, I wish to examine how Helio Oiticica, both in his writings and his actual Works, he strives to radicalize differentiation and singularisation processes within artistic, political and social interwoven matrices of poor communities in Brazil.

Keywords: Helio Oiticica. Mangueira favela. Tropicalism. Neoconcretism. Conceptual Art. Environmental Art. Parangole. Antiart. Avant-Garde. Subjectivity. Identity. Singularity.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	**SÓ ME INTERESSO PELO QUE NÃO É MEU**	12
1.1	**O novo no Brasil**.....	12
1.2	**Antiarte**.....	26
1.3	**Hélio Oiticica e a Mangueira**	35
2	**PERCURSO CONCEITUAL: IDENTIDADE E SINGULARIDADE**.....	50
3	**NOVAS FORMAS DE ESTAR NO LUGAR**.....	65
3.1	**Museu em xeque**	67
3.2	**Do museu para a cidade**	72
3.3	**O lugar da arte na cidade**.....	74
3.4	**Hélio Oiticica: Estar Junto**.....	79
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERENCIAS	89

INTRODUÇAO

Estudar vida e obra do artista Hélio Oiticica é ter que escolher entre diversos territórios possíveis, inclusive, trabalhar com os campos das humanidades mais variados. Contudo, a pesquisa visa analisar as trocas entre o artista Hélio Oiticica e um grupo de moradores do morro da Mangueira, na década de 1960. A história e a crítica de arte estarão voltadas para os processos, desta forma, as relações e os encontros são fundamentais para a pesquisa, bem como a análise dos conceitos trabalhados pelo artista em seus cadernos e diários. O processo na pesquisa ganha destaque uma vez que não é possível limitar o legado de Hélio Oiticica à materialidade da obra, mas também aos encontros e diálogos travados por pessoas envolvidas ou não com universo da arte e do samba.

Para pesquisar Hélio Oiticica, além da análise estética da obra, o contexto histórico não pode ser negligenciado. Este ordenou novas relações humanas questionadas pelos artistas. As décadas de 1960 e 1970 foram anos de resistência política ao autoritarismo, ao conservadorismo e às formas de preconceitos em geral. A "contracultura" foi uma das vertentes dessa resistência política. Os artistas recusaram os sistemas rígidos da elite da arte, contestando com seu lugar e sua ideologia, agregando inquietações que vão além da apreciação do objeto. O pensamento e as propostas precisavam se adequar às inquietações do cenário político global, naquele momento; dividido entre modos de produção que se refletem moralmente, socialmente, esteticamente, culturalmente, e todos os aspectos da sociedade estavam ancorados nesses modelos.

O mundo estava passando por fortes mudanças. Na pauta dos debates culturais os temas eram: o nacionalismo, a identidade, a padronização, a homogeneização. Por outro lado, havia uma recusa generalizada a toda forma de controle social, visando à subversão dos modelos de exploração. O sucesso e a estabilidade do modelo econômico adotado pelos governos foram determinantes para a conclusão da liderança política global travada em meio a guerras, guerrilhas e bloqueios econômicos. Para os artistas, saber a quem seus trabalhos estavam favorecendo, no cenário político dividido entre público e privado, gravou na arte um aspecto político ativista somado à sua poética, seja ideológico ou anárquico.

Era necessário sobreviver. O quadro de violência, desigualdade e injustiça adere aos trabalhos artísticos realizados no período. Os artistas conceituais trabalharam com temas

relacionados à liberdade de pensamento e comportamento, expressão, invenção, propagação de modos de vida, conceito de democracia.

No Brasil, a situação política gerou outra espécie de artista, que não cabia numa cultura conservadora e de entretenimento dos órgãos do governo, e que também, não compartilhava do projeto político da esquerda brasileira, que exercia o controle dos corpos de outro modo. Se de um lado a alienação do indivíduo se deu pelo conjunto de disciplinas, regras, ciências que objetivavam os corpos para a "ordem e o progresso", de outro lado, o sujeito era anulado em função de um ideal comunista, onde a massa se pretendia homogênea em direitos e deveres. A diversidade estava comprometida nas duas visões políticas.

Hélio Oiticica surge como o artista da adversidade. Era preciso criar outro ambiente, novos conceitos, exercícios comportamentais, enfrentar o conflito, pensar num território no qual fosse possível a sobrevivência do desejo. Contudo, é inegável que somos afetados pelo outro e esse outro também nos afeta. Não existe adversidade na solidão. É preciso o encontro e a troca. O artista trabalha com conceitos e não somente métodos rígidos e técnicas fechadas, intervindo no valor das coisas e comportamentos. Na arte conceitual, o lugar da arte não se restringe aos espaços privados e tradicionais. O artista está em cada um que se propõe uma questão e trabalha com novas possibilidades.

Uma arte política, como a de Hélio Oiticica, é o estado criativo que propõe novos comportamentos e outro olhar sobre a ordem e os valores das coisas, para achar novos sentidos e ramificá-los. Ainda sobre o tema, surge uma questão fundamental. Se altero o lugar, também mudo o discurso? Para o último questionamento, antecipo: nem sempre. Por isso, Hélio Oiticica é importante para se pensar o lugar e seus conflitos: divisão social, ideologia, exclusão, expropriação. Sobretudo, sem esquecer que o ser humano é portador de desejos. O sujeito não é só político, trabalhador, religioso, trancado em identidades fechadas.

O desejo age no campo subjetivo da criatividade, não é uma ciência universal, não segue uma ordem sistemática tradicional, ele é indisciplinado. Mas, por não ser facilmente disciplinado, o desejo pode também assumir características microfascistas, excludentes, segregadoras, fragmentárias, tanto quanto libertárias, colaborativas, afetivas, de bons encontros entre os diferentes e singulares. A arte se encaixa bem nesse cenário, pois é uma das atividades onde ainda se pode exprimir comportamentos radicais, formas ousadas, críticas contundentes, onde se pode extravasar um os modelos e controles, tudo aquilo que constrange e oprime o sujeito. Em *Cartografias do Desejo,* o psicanalista Félix Guattari escreve: "Considero a poesia como um os componentes mais importantes da existência humana, não

tanto como valor, mas como elemento funcional. Deveríamos receitar poesia como se receitam vitaminas"[1]. Por esse aspecto, a arte conceitual quando trabalhada do ponto de vista dos processos e das emergências sociais, da relação entre corpo e alteridade, se aproxima da realidade sensível. Sobre a questão, Suely Rolnik complementa, ao explicar como a ação performativa no plano micropolítica acaba provocando uma mudança na cartografia em vigência, com "um poder de contágio ao seu redor"[2].

Para a pesquisa, ginga, mistificação e antropofagia são conceitos-chave para compreender a virada de uma arte moderna para outra contemporânea de Hélio Oiticica. Enfatizando que arte hoje também é afeto, pensar o "outro". A arte é política e não militância partidária. Assim foi Hélio Oiticica, anárquico, entretanto, político, artista, humano acima de tudo, sensível aos seus diferentes, resistente aos seus opressores, micropolítico em sua essência.

Hélio Oiticica mudou com a Mangueira. Mas além de todo ensinamento teórico voltado para o outro em seu discurso, mais que isso, o artista andou por lugares, se relacionou com pessoas, procurou autores que eram a diferença, como se não pertencesse a um só lugar. O processo, o encontro, o diferente, as mudanças, faziam parte da personalidade de Hélio Oiticica. E a Mangueira foi o casulo que sustentou a metamorfose entre o moderno e o contemporâneo, ora a permanência desses dois modelos numa fusão antropofágica.

Dentro do que foi apresentando, a pesquisa é dividida em dois temas principais que envolvem arte e política. O primeiro capítulo "Só me interesso pelo que não é meu" traça uma passagem da arte moderna para a pós-moderna a partir da trajetória de Hélio Oiticica, do Neoconcretismo para a proposta da Arte Ambiental. Retoma-se o "Manifesto antropofágico", de Oswald de Andrade, bem como as críticas de Mário Pedrosa para contextualizar o cenário político e institucional da arte, que segue expandindo seu território para além de questões plásticas. A arte no Brasil na década de 1960 está relacionada com os acontecimentos políticos e culturais. Ainda neste capítulo, são analisadas a mudança de comportamento de Hélio Oiticica na década de 1960 e as reverberações com os moradores do Morro da Mangueira, o papel do artista, os encontros entre diferentes, conduzindo o entendimento de arte para o aspecto político que propõe o "novo". Em 1978, Hélio Oiticica escreveu o texto "Ondas do Corpo", em que ele retoma os conceitos modernos que moldaram o seu trabalho. O

---

[1]GUATTARI, Félix. In: ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. In: *Já! Emergências Contemporâneas.* Belém: EDUFPA / Mirante – Território Móvel, 2008. p. 185
[2] Ibid. p. 185

artista cita Marcel Duchamp, Kazemir Malevitch e Pieter Mondrian, que contribuem na concepção da "chegada ao novo". O "novo" também inclui a passagem de Hélio Oiticica pelo samba, as performances, as manifestações ambientais. Hélio Oiticica, realizou a virada de uma prática moderna e pós-moderna na questão dos processos, redes, transdisciplinar. Realizando uma arte deflagradora de práticas sociais que não ficam restritas à comunidade local, que afirmam um novo mundo estético e político. Hélio Oiticica cria uma arte que sai da comunidade, articula redes, não se preserva, mas também transforma, problematizando o conceito de lugar.

Em princípio, destacar algumas características da personalidade de Hélio Oiticica que proporcionaram o interesse pelo que é marginal, assim, neutralizar a ideia do artista se apropriando da Mangueira para interesses de imagem ou valorização do seu trabalho. A emergência da obra de Hélio Oiticica em termos teóricos e conceituais, é consequência da entrega do artista com as singularidades dos moradores do Morro da Mangueira e com o samba. A "ginga" é resultado de um bom encontro.

Em seguida, o capítulo "Percurso Conceitual: identidade e singularidade" problematiza o encontro abordando os temas: descentralização do lugar e a fragmentação do sujeito, processos de subjetivação e singularização. O envolvimento de Hélio Oiticica com a Mangueira remete aos conceitos de identidade e singularidade. Logo, contrapõe-se o modelo de identidade fechada, tradicional e local, com o conceito de singularidade, global e local simultaneamente. Os autores Michel Foucault, Félix Guattari, Suely Rolnik e Stuart Hall são fundamentais para se pensar uma "política da diferença", de envolvimento e respeito com o outro.

O último capítulo, segue com o lugar como questão principal, não mais restrito ao conceito geográfico, mas em seu aspecto micropolítico, "Novas Formas de Estar no Lugar". Pensar o lugar como o território de criação e disputa: analisar as propostas relacionadas à arte pública, associadas a uma democratização da arte, não resumindo o problema pelo viés do acesso, mas abordando de forma crítica a reflexão sobre participação, colaboração, interação, autoria e partilha do sensível. Se a arte é pública ou privada, ou transborda dessa dialética, mesmo quando a proposta está em instalar obras nas ruas ou realizar performances em museus e feiras de arte. Pensar a transitoriedade das ocupações, até que ponto se trata de autopromoção da imagem do artista, discutir o grau de envolvimento político, ao se por em questão, problematizar ou confrontar as forças do capitalismo subjetivo.

Desta forma, a dissertação é motivada pela relação da arte com o cenário social, compreendendo a arte como ferramenta importante que se soma às demais articulações para o surgimento do novo; e política como o campo que organiza e modifica o estar no mundo das pessoas e as relações dentro de um sistema social e cultural matizado por relações de força e regimes de dominação, que formam entre elas.

Hélio Oiticica é singular, à medida que sua proposta poética orienta-se justamente pela tensão entre arte e democracia, sem perder de vista o aspecto da comunidade. Mais do que isso, Hélio Oiticica é referência incontornável para um trabalho cujo terreno de onde parte é o Terceiro Mundo, com sua carga de injustiça social e práticas antidemocráticas enraizadas nas instituições e na cultura.

1 **SÓ ME INTERESSO PELO QUE NÃO É MEU**

1.1 **O novo no Brasil**

O capítulo aborda "a chegada ao novo"[3] na arte carioca, com base nos escritos, na obra e na biografia do artista Hélio Oiticica. O capítulo se concentra no período de produção entre as décadas de 1960 e 1970, atravessando o golpe militar e a ditadura no Brasil. Um período que vai do *Parangolé* (1964) até a sua morte, em 1980. Uma época sob os signos da vigilância, censura, de perseguições e prisões sistemáticas de opositores ao regime instaurado em 1964. Esse contexto opressivo no cenário político brasileiro, contudo, de nenhuma maneira, comprometeu a criatividade e a produtividade do artista, na sua busca incessante por outra arte, ao contrário, o estado de opressão motivou a expansão da arte, o "programa além da arte"[4]. Na realidade, todo o caldeirão tropicalista, do qual Hélio Oiticica mantinha algumas filiações, aconteceu em meio aos anos da ditadura militar. Isso nas várias artes: literatura (José Agrippino de Paula), teatro (Zé Celso Martinez), música (Gilberto Gil e Caetano Veloso) e cinema (Gláuber Rocha), em sintonia com as mudanças que estavam ocorrendo no mundo sem perder o foco dos processos nacionais.

O artista Hélio Oiticica sintetiza a obra *Parangolé* (1964) como "estado de vanguarda da arte brasileira"[5] na década de 1960, época marcada por movimentos inovadores desencadeados pela revisão da antropofagia brasileira, pelo surgimento da antiarte e a afirmação de outras manifestações culturais marginalizadas pelos órgãos oficiais do governo. O *Parangolé* é "a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc."[6], escreve o artista.

Em texto para integrar um livro de Antonio Manuel[7], Hélio Oiticica apresenta na forma de poesia concreta uma série de inspirações em estado bruto. No início do poema, ele

---

[3]OITICICA, Hélio. Ondas do Corpo, por Antonio Manuel. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p.196. Em síntese, para Hélio Oiticica, a "chegada ao novo" é um estado onde experiências com a cor se fundem as experiências com o corpo.

[4] Ibid. p.197

[5] OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade, 1967. In: *Aspiro ao Grande Labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.84-98

[6] OITICICA, Hélio. Tropicália, 1968. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontros: Tropicália.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008. p.99

[7] OITICICA, Hélio**.** *Ondas do Corpo*. Op. Cit. p.192

mesmo chama o exercício de "Anotações Conta-Gota". Falando do "*Parangolé*", o associa à "descoberta do corpo como estrutura sensorial inexplorada como manancial inalienável do que conduziria à estruturação do que chamo o novo"[8]. A partir daí, o poema evoca vários elementos conhecidos da obra de Hélio Oiticica: a participação do espectador, o desmonte do conceito de obra, as manifestações ambientais, a refundação do espaço e a redescoberta do corpo. No meio disso, a palavra "*NOVO*" (sempre em maiúsculas) aparece como uma espécie de refrão pelo artista. Em poucas passagens, Hélio Oiticica ressalta com enorme ênfase a centralidade do novo em seu percurso artístico-poético. Trata-se de um marcador fundamental para se compreender as relações entre sua obra e o contexto, não só estético-artístico, mas, também, político, social e cultural de sua época.

Retornemos ao poema:

"[...]

O NOVO

COMO INVENÇÃO

↓

NÃO HÁ UM SEM O

OUTRO

A DESCOBERTA DO CORPO CONDUZIU

À ESTRUTURAÇÃO DO

NOVO:

[...]

a estrutura --- PARANGOLÉ

elástico-adaptativa funciona sempre de maneira renovada

chega

sempre como INSTAURAÇÃO DO NOVO:

PARANGOLÉ

[...]

para a <u>chegada do novo</u>: essa síntese se concretiza nas

[8] Ibid. p.194

maquetes de agora numa experiência a que chamo
INVENÇÃO DA COR e nesses dias numa outra q é
INVENÇÃO DA LUZ
são elas e essa SÍNTESE a culminância do dia do veio
mais fino essencial e grandioso da arte moderna quem via
MALEVITCH – MONDRIAN – NEOPLASTICISMO /
CONSTRUTIVISMO / BAHAUS / CONCRETO:
é o alimento do novo: é o grito de aspiração à vida
[...]
FUNDAR O ESPAÇO

programa além da arte

VANGUARDA É O DIA-A-DIA se não mais existem
movimentos vanguardistas é porque cada um deve ser a
VANGUARDA: ELA SE FAZ E DESFAZ NO DIA

ELA É
O NOVO:

O NOVO E A INVENÇÃO:

E O INVENTOR é o único q tem relevância:
[...]

O INVENTOR
EMERGE DE MODOS DIFERENTES A CADA DIA CADA VEZ MAIS
LIGADO A UM PROCESSO
COLETIVISTA DE AÇÃO

O INVENTOR INVENTA O NOVO DIA NO DIA
DO DIA
ELE FAZ O NOVO DIA:

--- o corpo e as experiências ditas sensoriais foram
E são a ponte necessária
Para o INVENTOR emergir → não são o fim:
São pretextos sempre renováveis
o corpo
é como o BRANCO NO BRANCO uma etapa-estado necessário
para a chegada ao

NOVO DIA DO INVENTOR:

as experiências e a invocação experimental envolvendo o corpo sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos:
tantos quantos seriam os indivíduos a experimentá-las."[9]

Fica claro como a qualificação do "novo" por Hélio Oiticica está associada a um vanguardismo do dia a dia. Está ligada ao tempo do dia, às vivências e coisas do cotidiano, mas intensificadas como reinvenção do tempo e do espaço, dos corpos e das relações que os constituem. O *Parangolé* aí aparece como um momento fundamental em que Hélio Oiticica esboça a sua ideia de inovação. O novo que chega irrompe da experiência. Está inteiramente imerso na realidade concreta da vida. É como se fosse um decalque de elementos já presentes na realidade, que são então reinvestidos e requalificados. A bela passagem do "branco no branco" consegue unir duas características aparentemente contraditórias: a necessidade de formular novas formas e a importância de utilizar-se do material existente da vida dos corpos. O "branco no branco" dos corpos não é, por isso, apenas uma tábua rasa onde se inscreveria a inovação. Mas um terreno muito qualificado pela experiência cotidiana de onde pode nascer o novo dia do inventor, a invenção de um novo mundo. É como se Hélio Oiticica pensasse um transcendental (o branco do branco dos corpos), que é condição de possibilidade para a existência da obra, que não é simplesmente formalista, mas já desde o princípio empírico, sensualizado, afetado por muitas relações e potências.

[9] Ibid. p. 194-198

Mas em que medida a chegada do novo se deu no contexto de sua época, na arte e na crítica de arte?

Mário Pedrosa chama, ainda em 1965, de "pós-moderna" a fase da obra de Hélio Oiticica inaugurada com o *Parangolé*, e seu desdobramento na década de 1960[10]. Para o crítico, a arte moderna disparada com a tela *Demoiselles d´Avignon* (1907), de Pablo Picasso, havia chegado ao fim. Sai uma arte marcadamente plástica, disciplinada e subordinada aos formatos e suportes, e entra em cena uma "arte de situação", marcada por "estruturas perceptivas e situacionais". Começou um novo ciclo cultural, marcado, por exemplo, pela *pop art*. Trata-se de um ciclo que ele batiza simultaneamente de "antiarte" e "arte pós-moderna". O uso do termo "pós-moderno" antecipou-se em mais de dez anos as polêmicas intelectuais.

Como explica Otília Arantes:

> Mário Pedrosa queria marcar com essa denominação uma dupla diferença em relação à arte moderna: no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí se segue no domínio da informática e da automação; no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo. A seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, e isso muito antes que seu uso se generalizasse entre críticos e artistas.[11]

No Brasil, para Mário Pedrosa, os precursores desse modelo foram os artistas que vieram do esgotamento dos movimentos concretistas e neoconcretistas, sobretudo Lygia Clark, mas que também contava com Hélio Oiticica em suas produções dos anos 1950[12]. A arte pós-moderna é o primeiro ciclo internacional em que artistas brasileiros participaram ativamente desde a sua formação, não se limitando a absorver artistas e críticos estrangeiros. A nova objetividade da arte pós-moderna foge da exaltação do autor individual como gênio, que apresenta a sua obra como um resultado de uma súbita ideia criativa e única, composta, frequentemente, por sentimentos, crises e aspirações particulares e individuais. A predominância da subjetividade do autor é esvaziada para dar lugar a questões que convidam outras diferenças para somar ao trabalho do artista, que vai a procura do a objetividade do *pop* e da *op*. Isto é, buscando uma nova figuração caracterizada por blocos de mensagens míticas ou coletivas, culturais, por um imaginário social situado. O artista sai de dentro de si, observa o que está fora: a cidade, as diferenças culturais, as desigualdades sociais, a política do Estado, o mercado de consumo, os modelos econômicos, as relações de força. Observa: como as outras vertentes artísticas estão interpretando as mudanças do tempo? como a comunicação

---

[10]PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: *Acadêmicos e modernos*. v. 3. Organizado por Otília Arantes. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 355-360.
[11]ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2a ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004. p. 159.
[12]PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. Op. Cit. p. 356.

de massa está posicionada e dialogando com comunidade? O mundo não é mais um estudo de paisagens naturais ou urbanas. A sensibilidade e inquietações do artista envolvem cada vez mais a crise do lugar. Evitando qualquer formalismo, a arte pós-moderna busca a exuberância do pop, do kitsch, do pastiche, de elementos naturais e artificiais remisturados e refundados no espaço e no tempo.

Mario Pedrosa analisa a transição do moderno ao pós-moderno na trajetória de Hélio Oiticica[13]. No final da década de 1950, Hélio Oiticica ainda estaria preso à arte moderna. *Os Relevos Especiais* (1959-1960) ainda se atêm ao rigor estrutural, ao disciplinamento das formas, à procura de uma pureza, vislumbrando porém, romper com o suporte, estruturas suspensas presas por fios no teto, como esclarece Celso Favaretto: "A mudança dos meios vem com a mudança da concepção. Não mais pintura, mas "objetos", inicialmente, "não-objetos" neoconcretos"[14]. Até o ano de 1963, Hélio Oiticica ainda é prisioneiro do concretismo, identificado pelo caráter individualista, exaltação sensorial, gratuidade dos valores plásticos, suntuosidade de cores e combinações de materiais. Ainda não se debruçou sobre o novo fenômeno da comunicação de massa, da nova figuração difundida pelas mídias, para além da arte purista e contemplativa dos museus.

Mário Pedrosa então assinala um instante de ruptura radical:

> Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estudo, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo, para o samba da Mangueira e adjacências onde a "barra" é constantemente "pesada", seu impenitente inconformismo estético[15].

Esse bom encontro mudou completamente o rumo estético de Hélio Oiticica. O apego às convenções vai para segundo plano e ocorre uma ampliação das preocupações. Em vez de apenas contestar o estatuto da obra e do objeto, procede-se uma problematização da posição do espectador. "Como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixa de ser um contemplador passivo"[16]. Os *Bichos* (1960) foram uma série de esculturas de alumínio, pela artista Lygia Clark, com dobradiças e articulações que o espectador pode mobilizar, reinventando a forma da escultura como se fosse um brinquedo, tornando a arte interativa. A estrutura assume múltiplas formas, em função da criatividade de quem manuseia, convidando

---

[13] Ibid. p. 357
[14] FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica.* São Paulo: Edusp, 2000. p.59.
[15] PEDROSA, Mário. Op. Cit. p. 356
[16] Ibid. p. 358

à participação e renunciando à ideia de objeto acabado, definitivo. Para Mário Pedrosa[17], a série os *Bichos* (1960-1964) deram novo fôlego a uma arte em estado de decomposição: a escultura. Surgidos de um amadurecimento de obras anteriores, pondo em xeque a noção de gênero de arte, função do espectador, pureza e do próprio espaço. "A nova arte de Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe de sua criação e o objeto, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser."[18] A participação é que confere um sentido concreto à obra, sem ideia ou moral preconcebidas, um sentido que depende da ética do participante.

Decisivamente, com o *Parangolé* (1964), a obra de Hélio Oiticica ganha nova vitalidade, numa renovação radical: as cores, as formas, as superfícies, as texturas, tudo se adensa e se relaciona, no movimento dos corpos e no ambiente prático-sensível, convocando a participação do outro. Esse enriquecimento na corporalidade e na alteridade, para Mário Pedrosa, chegou a Hélio Oiticica de uma relação bem sucedida com o mundo da Mangueira, radicalizando uma proposta já em andamento por Lygia Clark. Os mundos da Mangueira (popular, informal, híbrido, mundo da vida) e de Hélio Oiticica (erudito, formal, europeizado, mundo das academias) se mesclaram produzindo um novo vetor da arte de vanguarda. A recombinação original de elementos heterogêneos, o intenso recorte e cole vindos do cotidiano produzem uma arte ambiental que está além do modernismo. Inventar o novo dia do dia significa a operação que, ao mesmo tempo em que decalca e recombina formas, o faz a partir da experiência rica das relações e cotidianos das pessoas. Ela não exaure a materialidade da vida em formas puras, em decalques objetivos, mas precisamente satura-a no trabalho artístico.

A arte pós-moderna permite migrar do campo das formas e cores para a experiência global da consciência, da cultura, do mito, do mundo dos valores. Como explica Otília Arantes, a nova arte "nos aparelharia para uma apreensão da 'totalidade social', abandonaria o campo estreito da pura expressão em busca do campo mais largo e mais contemporâneo da comunicação"[19]. Desta forma, "ultrapassa-se a arte na esteira de uma práxis responsável por uma nova relação com o mundo, como demonstravam as obras de Oiticica, Gerchman ou Antônio Dias."[20] Como sintetizado no poema acima, por Hélio Oiticica, a vanguarda existe

---

[17]PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* Organizado por Aracy A. Amaral. 1a ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 195-203.
[18]Ibid. p. 203.
[19]ARANTES, Otília. Op. Cit. p.160.
[20]Ibid. p.166.

somente quando ela se desfaz no cotidiano, quando consegue imergir nos processos sociais das comunidades e grupos. Isto significa, nos anos 1960, a emergente comunicação em massa, a cultura pop, a massificação do acesso e consumo a bens culturais. Mário Pedrosa conclui que os dois momentos (formalismo e empirismo) se fundem assim como "o inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos foi a escola de samba da Mangueira."[21] Essa simbiose de que fala o crítico não significa a dissolução do individual no coletivo, como em alguma concepção de comunidade orgânica e homogênea. Em entrevista de 1966, o próprio artista deixa claro que, "para mim, não pode haver separação entre indivíduo e coletividade; são apenas duas polaridades numa totalidade social"[22].

Hélio Oiticica faz o resgate do mito, um meio de escapar à forte racionalização e intelectualização, que propicia o risco do isolamento. O mito é o reencantamento do mundo, um refúgio para o ambiente hostil, disciplinado, controlador, que fragmenta da vida em deveres. Para Hélio Oiticica, faz parte desse resgate do mito a experiência do corpo envolvendo uso dos sentidos e a abundância de vida, sem se prender a um único sentido corporal ou forma de expressão. Anarquista por excelência, "filho de Nietzsche e enteado de Artaud"[23], o artista propôs experiências e pronunciou discursos fora de uma legenda partidária. Mas nem por isso, suas intervenções foram menos políticas. Em muitos trabalhos dos anos 1960 e 1970, propôs uma arte comprometida com a mudança. Um movimento de transformação por dentro de sua própria obra. Hélio Oiticica manteve um compromisso com a criação como ferramenta para a liberdade e respeito a adversidade.

Nos anos 1960, Hélio Oiticica avançou as pesquisas para o campo do comportamento. Nele, sugere a "incorporação do corpo na obra e da obra no corpo", conceito presente em várias obras do artista, entre elas, *Bólide caixa 22- Mergulho do Corpo* (1967), onde está em jogo o cárcere do corpo, permitir ou não a experiência com a água. A obra é um convite proposto ao indivíduo para liberar o corpo para o exercício sensorial. Hélio Oiticica propõe o estado criativo que não reduz a arte ao objeto. O artista expande a manifestação artística para o plano do imaginário e dos desejos do ser humano. Não se trata da arte como profissão ou apreciação desinteressada, mas de um engajamento radical na corporalidade. Está em questão,

---

[21]PEDROSA, Mário. *Significação de Lygia Clark...* Op Cit. p. 360

[22] OITICICA, Hélio**.** Entrevista para a Cigarra, por Marisa Alvarez de Lima, 1966. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p. 45

[23]OITICICA, Hélio. Apud. SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica, qual é o parangolé? E outros escritos.* Rio de janeiro: Rocco, 2003. P.101

justamente, a extinção dessas categorias estetizantes do belo e da arte como fim em si mesmo, dando lugar à possibilidade de cada pessoa exercer um potencial criativo e único. Concede-se ao espectador a chance de reapropriar-se dos elementos da obra e ressignificar o valor, conferir nova medida às coisas e acontecimentos do mundo. Essa operação torna possível um espaço socioambiental que diminui a negatividade e a opressão. Muito pelo contrário, abre-se um espaço para relações construtivas entre o ser humano e seu ambiente social, inclusive no nível dos corpos, como feixe de relações e valorações sociais.

Antes de entrar no âmbito da história e crítica de arte, propriamente ditas, vale citar uma provocação que Hélio Oiticica levantou. Uma provocação simples, mas que exprime bem a intencionalidade presente nas intervenções: a imaginação livre e o desejo de reinvenção. Trata-se da promoção de uma cultura de resistência, através de um exercício criativo e singular por parte das pessoas. Numa ocasião, o artista registra a chegada das moças Rosemary e Rosenely de Souza Mattos, Helena e Lúcia Cardoso, ao evento "Manifestação Coletiva", realizado em 7 de maio de 1967:

> O modelo agora, cada um cria o seu segundo suas aspirações e desejos. Nesta manifestação apareceram as primeiras "obras" criadas por 'não artistas': um grupo de moças do Estácio fez roupas com as quais se vestiu, com pano e modelos por elas inventados e escolhidos. Algo surpreendente aconteceu: a moda, o mau gosto, não existem – tudo depende da invenção livre, espontânea: chegará o dia em que cada pessoa fará sua roupa segundo sua percepção e vontade, segundo sua aspiração: talvez tenha sido aqui a primeira vez formulado o problema.[24]

O que está em jogo no raciocínio? Realmente, existe um padrão socialmente estabelecido e aceito, que doutrina e limita o movimento do corpo e dirige o olhar sobre ele. Como se um modelo fosse aplicado sobre os corpos da mesma forma, ou melhor, na mesma fôrma. Mesmo que, hoje, exista uma variedade criativa de estampas, certa tolerância por novos estilos, pela aplicação de acessórios, tintas e brilhos, há limitações para isso. E esses limites são diferentes para cada pessoa, em função de sua (suposta) posição na sociedade. Logo, se cada pessoa fosse de fato estimulada a criar a sua própria roupa, a reinventar o seu corpo como feixe de relações, isso iria além de um mero ecletismo para gerar novos corpos e relações: a multiplicidade. Isto iria além do exercício de tolerância para admitir a tomada do mundo pela própria pessoa, uma mundificação, que as obras de Hélio Oiticica experimentam e estimulam. Cada pessoa não só teria o direito à diferença, como poderia diferenciar-se de tudo o que existe e criar. Dessa forma, a roupa não ficaria guardada, escondida, estática. Ela está em incessante movimento e reconfiguração junto com o corpo que circula e transita pela

---

[24]OITICICA, Hélio**.** Tropicália e Parangolés, Por Mario Barata, 1967. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p. 54

cidade. Ela provoca novos acoplamentos e ao mesmo tempo dialoga em função dos encontros pelo caminho.

Dentro da normalidade socialmente construída, a roupa assume um papel opressor, por vezes cruel. Ela determina o julgamento sobre o corpo, implicando questões de status social, raça, escolaridade, beleza, pertencimento a grupos e tribos. A roupa sinaliza a saúde de quem veste, sua condição de peso, se é profissional ou estudante ou morador em situação de rua. A imagem sobreposta pela roupa atua como superfície corporal, mais do que mera cobertura da pele. Em face disso, Hélio Oiticica propõe a anarquia do corpo. A possibilidade de reconfigurar radicalmente a relação da roupa com o corpo, integrando-os. Nisso, ele desenvolve dialogicamente o pensamento crítico de Mário Pedrosa, para lembrar que "o homem culto é absorvido pelo mundo das imagens e da informação, é apenas um manipulador de imagens e não mais um criador de modelos"[25]. E se cada pessoa pudesse reinventar o corpo e reconstruir as próprias regras para fins de subversão, paródia e resistência sociais? Como seriam os desfiles de moda, nessa arte personalizada corpo-roupa? Como ficariam as grandes marcas nessa situação heterogênea na qual prevalece a criação? Para que serviriam as medidas padronizadas?

Ainda nessa linha, o Carnaval é a época em que mais pessoas exercitam o potencial criativo, provocador e político, em que experimentam novas formas de viver a liberdade. As ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro são tomadas por pessoas. Antes da festa, elas correm às lojas para comprar os mais variados acessórios e objetos para as fantasias, ou mesmo, resgatam os objetos de outros carnavais. Múltiplos elementos que serão usados para criar um diferencial em relação ao outro que circula pelas ruas. Um trabalho de bricolagem, de reinvenção, sempre sob o signo da criatividade e ousadia. As situações do cotidiano, os personagens midiáticos, as realidades pitorescas, tudo isso entra como material para a imaginação dos foliões. Por que não a permanência desse estado criativo? Uma vez na Estação Primeira de Mangueira, Hélio Oiticica tentou expandir essa rica experiência do Carnaval para o cotidiano do restante do ano: "na minha época o samba costumava ser o ano inteiro"[26].

Não poderia a arte servir para desestabilizar convenções e normalizações da sociedade, um campo importante para efetuar uma micropolítica nas relações mediadas por objetos,

---

[25]Ibid. P.54

[26]OITICICA, Hélio**.** Um mito vadio, por Jary Cardoso, 1978. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p.216

signos, marcadores de status e poder? Para Hélio Oiticica, sim. A partir dos processos deflagrados por sua obra, Hélio Oiticica fez política, mas de um modo menos enquadrado e sisudo que os políticos profissionais. Essa arte onde o artista é deflagra o processo para contestar e reinventar os corpos, as relações no espaço e a arte dos bons encontros, ou seja, o espaço social que propicia os bons encontros e reinvenções. Tem-se, desta forma, uma arte menos expositiva ou representativa, menos intelectiva e mais articuladora e corporal. O artista, que pode ser qualquer agente, se mistura ao cadinho social onde estão os problemas concretos. Ele aprende a formulá-los segundo a linguagem do próprio lugar, para oferecer um campo múltiplo de respostas e saídas. Assim, quando Hélio Oiticica tornou-se ele mesmo um sambista da Mangueira, colocou-se na mesma altura da comunidade e assim pôde, de dentro, problematizar as relações sociais para toda a cidade.

Os processos disparados pelas obras de Hélio Oiticica na Mangueira produzem subjetividades. Essas subjetividades − "os desejos do ser humano, gostos de viver, a construção do mundo no qual nos encontramos"[27], que parte de um registro com o social, de uma experiência entre o indivíduo e o mundo, as imagens, comunicações e representações, escapam dos comportamentos disciplinados e colocam novos problemas: "a maneira como o sujeito realiza a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo"[28] e as práticas de dominação. É preciso protestar contra a padronização do desejo por meio da invenção recorrendo à própria criatividade, ao criador dentro de si. O artista não manipula essa resistência comportamental. Ele incita a diferença, que pode ou não acontecer, na medida das contingências. Aqui, se coloca uma questão ética: ao propor a resistência, o artista não se responsabiliza diante das consequências? No entanto, pensar de modo isolado só tende a enfraquecer essa dinâmica do desejo de mudança. Embora não exista uma homogeneidade num grupo ou coletivo, o grupo ainda assim consiste num caminho para o fortalecimento do movimento de mudança. O artista além de agente, provocador, deve compreender a dinâmica e a importância de um movimento coletivo para pensar uma arte que realmente questione e reinvente o valor das coisas, que suscite novos comportamentos e que, de fato, consiga fortalecer e não excluir as minorias. Hélio Oiticica pensou o experimental como resistência do comportamento, uma política do corpo e seus desejos, diferente de uma arte meramente experimental, que fica restrita aos problemas da própria arte:

---

[27]GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo.* 10ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010. p.22

[28]RAVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Tradução de Anderson Alexandre da Silva; revisão técnica Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. p.147

> Não existe "arte experimental", mas o experimental, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve e dissolve a coni-convivência[29].

"A chegada ao novo" sintetiza o impulso vital de Hélio Oiticica, na convergência sempre problemática de sua vida pessoal e sua obra. O artista está constantemente se apropriando de matérias existentes para reutilizá-los em novos usos e escalas de valores. Ele cria novas realidades, inventa nomes, reconstrói conceitos, mundifica. Hélio Oiticica exercita sempre o trabalho do inventor irreconciliado com o que já está posto. A crise da pintura chega com a necessidade de experimentar o experimental. Hélio Oiticica abandonou os meios tradicionais da tela e os materiais plásticos convencionais para trabalhar com o nylon, pedra, plástico, resíduos de materiais de construção. Não foi só uma mudança de meios de trabalho e processos. Hélio Oiticica mudou seu comportamento, adotou o personagem do inventor que é insaciável por essência, experimentou sempre mais lugares de trabalho. Abandonou o ateliê para adotar as ruas da Central, as vielas do morro da Mangueira, o morro do Juramento e o morro do São Carlos. Somou ao conhecimento filosófico e intelectual a sabedoria prática da malandragem, da sobrevivência, uma sabedoria da cultura afrocarioca.

A chegada ao novo é uma postura ética. O encontro do formal com o informal. Do formal: Hélio Oiticica foi um intelectual que atuou como pesquisador e crítico. Leu autores consagrados pela filosofia e literatura, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Albert Camus, Gilles Deleuze, Walter Benjamin. Dentre todos, sem dúvida, Friedrich Nietzsche é o filósofo que Hélio Oiticica fez mais referência nos textos e manuscritos, principalmente quanto ao tema do "artista trágico" e da invenção. Inspirando-se em Nietzsche, Hélio Oiticica entronizou Jimi Hendrix como o ideal do herói trágico. Estudou obras dos artistas russos de vanguarda, como Vladimir Tatlin e Kasimir Malevitch, a partir de quem começa a geminar a ideia do pintor dissociada da superfície pintada. Também de libertar a arte das figuras e objetos[30], como escreve Ferreira Gullar, sobre o movimento construtivista russo. Acerca de *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913), de Kazimir Malevitch, o crítico Gullar observa que a ausência do objeto já começa a indicar uma nova objetividade para a expressão plástica[31.] O movimento carioca neoconcreto seguiria buscando o novo objeto, até finalmente chegar ao momento do integralmente novo, o experimental. A

---

[29]OITICICA, Hélio**.** Brasil Diarréia, depoimento, 1973. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p.119.
[30]GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta.* Rio de Janeiro: Revan, 1999. p.145
[31]Ibid. p. 146

antiarte é enraizada dentro de conceitos que negam os limites expressivo, plástico, comportamental, institucional, formal. Ela afirma outra maneira de compreender a criação, não mais voltada para a produção de objetos a ser expostos, contemplados e compreendidos. Trata-se de uma procura radical por todo elemento que descondiciona o ser humano da subserviência.

Hélio Oiticica não sorveu o conhecimento para teorizar. Ele aplicou o conhecimento que considerou produtivo e criativo para a conduta de vida. Foi seletivo nos estudos para construir seu *patchwork* conceitual e crítico, com fragmentos que potencializaram a liberdade. Dessa forma, quando Hélio Oiticica passou a frequentar o morro da Mangueira, ele se abriu às experiências e trocas. Em momento algum, menosprezou ou se assustou com as diferenças, ao contrário, foi beber na fonte, "sem medo de ser feliz".

Do informal, Hélio Oiticica se contagiou com os ritmos, linguagens, vivências e mundividências do morro da Mangueira e tudo que desencadeou os encontros. Um encontro entre diferentes cuja ruptura não nasce de uma negação direta, mas da invenção do novo. A experiência de uma construção coletiva para objetivos comuns, e compartilhados numa criação sucessiva. Hélio Oiticica, antes restrito ao meio intelectual e artístico, passou a trabalhar na improvisação dos bastidores do Carnaval. A convite de Jackson Ribeiro, Hélio Oiticica e Amílcar de Castro elaboraram carros alegóricos para a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Vale resgatar um comentário de Hélio Oiticica sobre a importância da dança:

> Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização[32].

Além do fato mais evidente, o estar na Mangueira, outros fatores colaboraram com a sedução de Hélio Oiticica pelo informal. Fatores de ordem pessoal e histórica. No ano de 1964, morre o pai de Hélio Oiticica, José Oiticica Filho, fotógrafo-construtivista. Que, assim como o avô filósofo José Oiticica, foi personalidade de muita influência na educação e nas escolhas de Hélio Oiticica. Foi quem lhe ensinou: "tudo pode ser feito. Não se prenda ao 'não pode"[33]. Lígia Pape relata com humor que, com a morte do pai e sua experiência com a Mangueira, Hélio Oiticica se permitiu a transformação: "parecia uma virgem que caiu do

---

[32] SALOMÃO. Waly. Op. Cit. p.42
[33]Ibid. p.22

outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um superego”[34], e continua: “Nada como se perder o pai! Hélio Oiticica virou outra pessoa”[35].

No contexto político da ditadura militar, todo comportamento e pensamento que de algum modo não se encaixasse na cartilha do cidadão “ordem e progresso”, nos moldes da família tradicional, era motivo de suspeita e reprovação. Nesse cenário socialmente opressivo, Hélio Oiticica começou a trabalhar na produção de carros alegóricos, tomando contato com outro meio social onde a normatividade era menos controlada e rígida. Uma oferta de trabalho que o artista expandiu para o convívio social. Seria pouco pintar carros alegóricos, era preciso saber dançar, conhecer as relações de afeto entre os moradores, o lícito e o ilícito. Hélio Oiticica fez amigos sambistas e marginais. Hélio Oiticica via a marginalidade como um ato comportamental primário de revolta contra o estado social:

> Revolta visceral, auto destrutiva, suicida, contra o contexto social fixo – adversidade em relação ao estado social (...) é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar cruelmente um Mineirinho, um Mucuça, um Cara de Cavalo[36].

Curioso pela diferença e experimentação, Hélio Oiticica conheceu o baixo meretrício do Estácio, se uniu a “Ala Vê se Entende”, que realizava shows de samba para arrecadar verba para o grupo. O morro foi o refúgio de Helio Oiticica até que se tornou insustentável para ele viver no Brasil, devido à censura e repressão da ditadura militar. O confronto entre um governo onde tudo era regulado, e o desmedido da marginalidade, do que está fora do padrão, viver sob essa fronteira mudou a postura de Hélio Oiticica como artista. Era preciso reagir à tensão e ao sentimento solene com a promoção da alegria na sua forma mais carnavalesca e pop. Foi quando surge o *Parangolé* (1964).

O *Parangolé* nasce da experiência que Hélio Oiticica compartilhou com os amigos do morro da Mangueira. É difícil desassociá-lo do samba e seus executores da “Verde e Rosa”. Embora, saiba-se que o *Parangolé* foi introduzido no ambiente cosmopolita de Nova York pelo próprio artista e outros parceiros, como Waly Salomão, Omar Salomão, Romero Brito, Caetano Veloso, Fernando Guimarães, com o fundo Rock in Roll, de onde Waly Salomão comenta: “Vibram com o vigor da megalópolis “grande maçã” e não transpiram saudade da ambivalência do morro”[37].São os moradores da Mangueira, da “Ala Vê se Entende”, como Nildo, Mosquito, Robertinho, Santa Tereza, Paulo Ramos, Nininha Xoxoba, Vera Lúcia,

---

[34]JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.27
[35]Ibid. p.27
[36]OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo.* Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: 622.65-p1, 1965.
[37]SALOMÃO, Waly**.** Op. Cit. p. 26

Carlinhos Pandeiro de Ouro, Rose, que somam ao *Parangolé* um valor simbólico e material. Mesmo os nomes reconhecidos no meio artístico não reluziram como dos mangueirenses. A maneira como o artista buscou viver plenamente os modos de vida da favela e adotou com simplicidade e admiração outro paradigma de comportamento, proporciona ao *Parangolé* de 1964 a particularidade do local. Nos registros observamos os movimentos que revelam a dança, o andar casual, a textura dos materiais, a própria paisagem e o lugar. O artista estava na Mangueira para além da execução de um trabalho ou ideia pronta. De fato, ele admirava o ambiente, sua dinâmica e as relações Ele explorou e conheceu a cartografia do morro. Hélio Oiticica teve bons e maus encontros com os moradores da Mangueira, não restringindo seu encontro à mera acomodação conciliadora entre diferentes, vivendo também seus conflitos e neuroses. O compromisso com o samba fez dele um passista reconhecido para a comunidade. Um traço da personalidade de Hélio Oiticica é estar atento ao lugar e se relacionar com ele. Existe uma troca constante. E podemos observar esse caráter do artista, quando estudamos as propostas executadas durante os anos em que viveu fora do país. Em Nova York, a série de 1973, feita em parceria com Neville D'Almeida, Cosmococa – Programa *in Progress,* carrega traços da metrópole, a presença da logomarca da multinacional *Coca-Cola*, a fotografia dos ícones Marlyn Monroe e Jimi Hendrix, a luz neon própria dos cinemas da época, algumas imagens *pop.* Logo, associar o *Parangolé* ao Morro da Mangueira não é regionalismo, mas inseri-lo em seu contexto. A ideia colaborativa pode ser transportada e construída em outros espaços, contudo, a fecundação da proposta foi no Morro da Mangueira e esse traço está impregnado na obra.

1.2 **Antiarte.**

O atual capítulo pretende analisar a antiarte como a necessidade de emergência do novo na arte, e o experimental como ferramenta de resistência política. A Antiarte nega os modelos vigentes de arte e afirma a necessidade de um novo. Entretanto, desde já, essa definição clássica não condiz com a proposta elaborada por Hélio Oiticica. O artista não limita a antiarte à ideia de uma nova vertente artística. Trata-se de uma postura ética diante da arte e da vida. O tópico "chegada ao novo", do ponto de vista da Anti-Arte, é um retrospecto do que motivou a mudança de posicionamento de Hélio Oiticica. Através do resgate das

pesquisas do final da década de 1950, percebe-se que não há na obra de Helio Oiticica uma ruptura com seu início, e sim, uma explosão. Não seria uma evolução, pois o conceito de evolução remete a teleologias do progresso. A antiarte aponta uma ruptura, o que, com Hélio Oiticica, aparece no seu questionamento das relações entre ambiente, estrutura, espaço, cor e tempo. Não há o rompimento, pelo contrário, verifica-se uma transição entre "o estado puramente pigmentário (estático-opaco) para o dinâmico (cor-luz)"[38]. As escolhas das cores predominantes no *Parangolé* (1964) carregam uma lembrança dos *Relevos Espaciais* (1959), a antiarte é a amálgama entre o ético, o estético e o histórico.

No Brasil, artistas, historiadores, críticos e o público em geral das artes se familiarizaram com a Arte Concreta. Principalmente, por meio da 1ª Bienal de São Paulo, 1951. A nova vertente artística surge como uma tendência não-figurativa no âmbito da arte moderna. Para Mário Pedrosa, a arte concreta é a alternativa encontrada por alguns artistas para escapar de um modelo maciço e amplamente divulgado do expressionismo, seja por uma fórmula encontrada e bem recebida pelo sistema da arte, ou pela questão temática, vezes de cunho populista, conveniente à política cultural do Governo Vargas: o operário, o trabalhador rural, os pescadores, a mulata; os artistas se apropriavam do cotidiano simples para ocupar instituições públicas de prestígio.

O governo de Getúlio Vargas, adotou uma postura em relação as artes plásticas que privilegiou obras de traços modernos figurativos, com destaque os trabalhos no formato cubista ou expressionista. Na pauta governamental do presidente, a escolha limita a diversidade de outros questionamentos, representações e explorações artísticas. Indicações, encomendas e exposições eram direcionadas para os trabalhos de mais simpatia com o projeto partidário.

A política não é rígida, sobre as interferências de cada gestão governamental, as ações de um governo transitam em mais ou menos democrático. A especificidade de cada política depende da relação, diálogos e tensões, desencadeadas pelos poderes envolvidos e representantes sociais, seja de viés ético-moral, econômico, educacional, trabalhistas, entre outros, e, no caso do tema em questão, a política envolve também o segmento cultural, assim como, todo complexo cultural representa intrinsicamente um postura política. A gestão cultura é delicada. Como pensar modelos que não excluem a diversidade? Ou como pensar um modelo que unifique diferentes pensamentos centralizando um padrão? Quais trabalhos,

[38]FAVARETTO, Celso. Op. Cit. p.87

vertentes artísticas, regiões geográficas, não são beneficiadas pelo complexo sistema cultural? E como utilizar da máquina governamental para beneficiar os próprios diretores, líderes, instituições que formam a base de apoio ao governo. Ou seja, num cenário menos democrático, o favoritismo, é regra, uma presença sutil ou não.

Deste modo, uma ação realizadas por artistas e intelectuais, em 1951, representa uma alternativa ao modelo governamental, instigando novas proposições sobre a arte e os modelos institucionais regulares da época. A 1ª Bienal de São Paulo, ofereceu um espaço para outras formas de criação artísticas e o contato com obras internacionais. A premiação da escultura *Unidade Tripartida*, de Max Bill, na 1ª Bienal, fez a arte não-figurativa geométrica ganhar adeptos principalmente entre os artistas paulistas e cariocas. Logo, a arte concreta contribuiu para a proposta de um novo estético e político nos anos 1950. O jovem artista Hélio Oiticica foi influenciado por este momento de expansão do campo das artes, ingressando no Grupo Neoconcreto.

A arte concreta é composta por segmentos e experiências diferentes entre si. Focada na geometria, é uma arte desprendida da natureza, com exaustivas pesquisas dos elementos plásticos, cor, plano, linha, elabora-os a partir de estudos físicos e mecânicos, resultando na "concreção de uma idéia", o objeto. Em 1936, Max Bill afirma a distinção de uma arte concreta de outra abstrata. O artista, membro dirigente da Escola Superior da Forma, de Ulm, fundada em 1951, afirma que a diferença entre as duas propostas artísticas reside no fato da primeira possuir o caráter mais próximo da matemática, enquanto que, a arte abstrata se caracteriza por ser uma arte de transição presa nos elementos da natureza. Em síntese, no raciocínio de Max Bill, a arte concreta possui o objetivo base de produzir "campos de energia, com a ajuda da cor e a criação de certos ritmos, que não se poderiam conseguir de outra maneira"[39]. Em conjunto, havia a atenção com o espaço pictórico bidimensional e suas possibilidades. Ele, o espaço, era entendido como o encontro entre o real e o psíquico, criando outro pluridimensional.

A arte neoconcreta deriva da arte concreta, não como ruptura, mas como rejeição de alguns dogmas que fariam da vertente concreta algo afastado do sensível. Os artistas neoconcretos se unem por afinidades, sendo o grupo composto por: Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis, posteriormente acrescido de: Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira,

[39] BILL, Max. Apud. GULLAR, Ferreira. Op. Cit. p.214

Hélio Oiticica, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Forte de Almeida e Cláudio Melo e Souza[40]. Para os neoconcretos, a obra não se limitava "a mera ilustração de conceitos"[41]. A aplicação da ciência estava sobrepondo os problemas da estética, o exercício exacerbado da mecânica gerava como resultado uma obra máquina. A obra, para esse grupo de artistas, transcende o espaço mecânico, possui uma subjetividade fora da ciência. O corpo percebe e significa a experiência entre o humano e a obra, indo em busca de uma significação do objeto.

> A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente através de meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse essa estranheza que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. A sua espontaneidade me nega e a minha interrogação me isola, porque eu me furto ao mundo para pensá-lo. Mas não me furto o suficiente para não lhe ouvir o nostálgico murmúrio. É preciso pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o copo.[42]

Perceber o objeto além de um único sentido do corpo. Observar o mundo e, ao invés de inseri-lo nos suportes tradicionais da arte, relacionar o objeto com campo ampliado da vida. Buscar uma espacialidade além da virtual, somar à obra o sentido de tempo, são características do trabalho que Ferreira Gullar nomeia de não-objeto.

O não-objeto é relacional, sensorial e mental, está acima de questões plásticas ou matemáticas. É um trabalho experiência, ativo para o espectador que precisa manuseá-lo, percorrer, penetrar descobrir o objeto. Ferreira Gullar afirma que a própria necessidade dos artistas inserirem matérias no suporte tradicional da tela, matérias como areia, recorte de jornal, resíduos encontrados no ambiente urbano, são antecedentes para a emergência do objeto. A obra, com esses elementos e a moldura, sugere ainda uma ficção representativa. A moldura protege o quadro do mundo, ela quem dá a distância segura para permanecer uma "metáfora da vida"[43]. O objeto é mais que representação, ele quer ser tocado em sua textura, quer romper o espaço onde está confinado, surge do dês-limite e se fixa no plano. O objeto demanda seu retorno à vida, a moldura e a base perdem seu valor:

> O que não se percebia é que a própria obra colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional (...). Pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais

---

[40]Ibid. A ordem do grupo segue divulgada de acordo como foi exposta no livro. p. 244
[41]Ibid. p.244
[42]Ibid. p.248
[43]Ibid. p.291

> da arte, que trazem essa necessidade deslimite como intenção fundamental de seu aparecimento.[44]

O inconformismo com as restrições da arte, o não-objeto, se funde ao inconformismo social. Hélio Oiticica, na década de 1960, segue com seus trabalhos estabelecendo novos problemas, novas preocupações e nova sensibilidade.

Para Hélio Oiticica, o inconformismo social que proporcionou mudanças em sua arte está intimamente ligado ao mito popular e a Estação Primeira de Mangueira. A convivência com sambistas como: Jerônimo, Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito, Nininha, Miro, Nêga Pelé da Portela e as mulheres do Estácio: Rose, Tineca, Mirella e Maria, uma experiência coletiva. A Mangueira mitificada. O gênio proibido na arte era possível nos mitos populares, deles Hélio Oiticica extraía potência: "Carlinhos do Pandeiro, cobra genial. Inventa o pandeiro-corpo"[45], "Nininha razão do nosso ser (...), por ela quem vivemos e amamos, e dançamor"[46], Mangueira-mangue-Oto do Estácio-Zezé e Renô e Rose Souza Mattos-Miguelzinho da Lapa (meus grandes amigos da Super Realeza da malandragem no Rio)[47], "Jerônimo, alma da dança, o corpo do parangolé, você é o que sou, só essa identificação tem razão de ser e pode explicar o amor que lhe dedico"[48]. A totalidade formada pela individualidade de cada um fez Hélio Oiticica crescer a proposta da antiarte. O artista se revoltou contra a arte e contra os comportamentos convencionais. Contra a burguesia: consumo, padrões, cultura, o modo como traduz, opera, segrega os diferentes elementos da vida. O novo, para Hélio Oiticica, está ligado à ideia de invenção, mas também de compartilhar e se envolver com o coletivo. Descreve o artista:

> O estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo. Tem uma coisa que eu sempre sinto e que eu acho que é uma constante em mim, muito importante, que é criado no mundo atual, que a gente está numa fase de emergência do coletivo, a gente numa passagem do individual, de valores individuais e individualistas para o coletivo, então na realidade a gente está dividido, entre o mais individual e ao mesmo tempo imergindo nessa experiência do coletivo[49].

Uma vez que a obra explode a estética tradicional e o artista se vê livre dos limites convencionais da arte, ultrapassando as próprias barreiras do suporte e da matéria, ampliando

---

[44]Ibid. p.293
[45]OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. NY, 1976
[46]Ibid. Manuscritos: Doc. 1/09/1968
[47]Ibid. Manuscritos: Doc. 0084/78.
[48]Ibid. Manuscritos: Doc. 15/01/1968.
[49]OITICICA, Hélio**.** HO, por Ivan Cardoso, 1979. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p.234

para o campo da experiência, tornando o espectador um participador, uma obra de dentro para fora, não mais a captura do mundo pelo artista, mas a participação da arte no mundo. Essas transformações é o que mais adiante Hélio Oiticica iria afirmar como antiarte.

Os artistas da nova vanguarda da década de 1960 focaram seus trabalhos numa resistência social e política. Segundo Mário Pedrosa, desde a instauração da *pop art,* os artistas em diferentes partes do mundo começaram um novo ciclo criativo, a arte pós-moderna[50]. Para o crítico, a arte pós-moderna enfatiza os "estados de afetividade" e introduz o segmento cultural em suas questões. O artista estava inconformado com a arte e a política. Surge na década de 1960 diferentes movimentos de desestetização da arte, o Brasil, parte um função das próprias pesquisas estéticas, como já apresentadas nas pesquisas neoconcretas que geraram o não-objeto. Contribuíram para o processo de desestetização a crítica institucional levantadas por artistas e críticos interessados em afetar o sujeito e as relações humanas, contaminando suas obras pela questão social.

A desestetização da arte, ou seja, ações onde o processo e a ideia ganharam prioridade em detrimento do resíduo ou objeto de arte. A postura emergiu em diversos campos do globo adaptando-se às inquietações dos artistas locais e o meio social habitado. A pesquisa puramente estética, como desenvolvida na arte moderna, limitava o artista aos suportes do quadro e ao espaço da galeria, bem como, submeter o trabalho aos controles de outros profissionais, curadores e negociantes das artes, especuladores, mecanismos ativos ainda hoje, mesmo nas propostas efêmeras.

Para os artistas que não conseguiram fechar os olhos para a realidade social, o material precário, a ação do tempo, a intervenção do acaso, as imagens e informações dos meios de comunicação de massa, o cotidiano, são ferramentas para o artista conceitual, instrumentos de produção da anti-arte, uma arte de "virar a mesa", inquietação de Hélio Oiticica trazia ao viver no país onde "respirava-se repressão cultural"[51]. A luta contra o sistema de arte cresceu, o artista começou a se envolver com outras disciplinas dos estudos das humanidades, a sociologia, antropologia, ciência política, exercendo em certos momentos a postura de um etnógrafo, a presença cada vez mais forte de uma arte deflagradora das relações de poder dentro e fora do espaço do museu.

---

[50]PEDROSA, Mario Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica... Op. Cit. p. 355

[51]OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme, (o sentido de vanguarda no grupo baiano). Correio da Manhã, 1968. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio. *Encontros: Tropicália.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p.143.

Em 1967, mesmo ano da mostra "Nova Objetividade Brasileira", o artista Julio Le Parc[52] escreveu o artigo "Guerrilha Cultural?", publicado numa revista francesa, Robho 3, 1968. Uma questão exposta no texto é "o papel intelectual do artista na sociedade?". Julio Le Parc desenvolve uma crítica que tange o pensamento dos artistas sul americanos do período. Destaca-se, logo no início do artigo, a postura que o artista envolvido com as questões políticas do seu tempo deveria exercer: "Desenvolver uma ação a fim de que sejam as próprias pessoas que produzam as mudanças"[53]. A guerrilha cultural é o termo que o artista utilizou para mostrar que a estrutura social e suas desigualdades se prolongavam no território da cultura. O museu, o sistema de arte, curadoria, organização das obras, história da arte, feiras e exposições, o que era exposto e, principalmente, o que não estava presente nessa organização, revelavam a macropolítica social.

> Se nos colocamos nessa perspectiva, constatamos duas atitudes bem diferenciadas na produção intelectual e artística. De um lado, tudo aquilo que – voluntariamente ou não – ajuda a manter a estrutura dessas relações existentes, a conservar as características da situação atual; do outro, espalhadas por toda a parte, iniciativas, deliberadas ou não, que tentam minar essas relações, destruir os esquemas mentais e os comportamentos nos quais a minoria se apóia para dominar[54].

A Nova Objetividade é o encontro entre diferentes, mas regidos por interesses em comum. Embora, o grupo seja formado por artistas heterogêneos, com experiências e trabalhos bem diversos, eles se unem por uma vontade de transformação no comportamento e percepção da cultura brasileira. Sobre esse estado, o artista Hélio Oiticica escreve seis tópicos fundamentais para o movimento: *1. Vontade Construtiva Geral; 2. Tendência para o Objeto ser negado; 3. Participação do espectador; 4. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. Tendência para proposições coletivas e consequentemente abolição dos "ismos"; 6. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte*[55].

A Nova Objetividade carrega responsabilidades mais de posição ética que estética. A arte assume questões acima das formais. Ela é ferramenta para homens modelarem suas emoções. O crítico Mário Pedrosa introduziu o novo sentido da arte quando afirmou que não se trata apenas da valorização ou questionamentos dos elementos plásticos, mas a inserção da

---

[52] Artista argentino, de pesquisa voltada para instalações cinéticas, participante do Group de Recherche d' Art Visuel - Grav, Paris.
[53]LE PARC, Julio. *Escritos de artistas: anos 60/70.* Organização por Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. P. 199
[54]Ibid. P. 200.
[55]OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. Catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro, MAM, 1967.

discussão cultural através da criatividade e por ferramentas artísticas. "Não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo o subjetivismo individual hermético. Daí a objetividade em si (...)"[56]. Os artistas do período estão mais interessados em narrar ou passar uma mensagem mítica ou coletiva. O inconformismo estético é potencializado pelo inconformismo cultural.

A antiarte de Hélio Oiticica é antes de tudo um inconformismo ético-social. A preocupação insistente do artista foi estimular criação e insubmissão de modelos. Por isso, o sensorial é absoluto na arte ambiental de Hélio Oiticica, gerado no ventre do Morro da Mangueira, como Mário Pedrosa observa: "A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a Escola de Samba da Mangueira"[57]. O artista expressa a antiarte e não uma nova arte. A negação era parte da natureza anarquista de Hélio Oiticica, uma postura demasiadamente destrutiva para gerar o novo. A moral em vigor, o comportamento social, o olhar e a expectativa sobre a arte estavam tão aquém da utopia de Hélio Oiticica, que era necessário reagir aos próprios conceitos estabelecidos: "isso não é arte", porque uma vez afirmada, a categoria neutraliza a resistência. Se o *Parangolé* era a experiência de cada um, era também, uma experiência coletiva, mas jamais um objeto de exposição para uma elite intelectual, ele poderia então ser qualificado como arte moderna? Afirmar que não se tratava de arte, era uma postura ética, uma maneira de aproximar o exercício criativo do sujeito e do coletivo. Escreveu o artista:

> *Parangolé* não pretende estabelecer uma "nova moral" ou coisa semelhante, mas "derrubar todas as morais", pois que essas tendem a um conformismo estagnizante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos.[58]

O *Parangolé* (1964) não é somente a ideia de participação, na rebeldia estética com o modelo de espectador, porque o participador também é aquele que observa e que propõe ações com seu corpo. É uma performance coletiva, existe o diálogo entre os corpos uma vez que não é um único *Parangolé* no ambiente. Um movimento proposto pode ser apropriado ou rejeitado, tanto a repetição do mesmo ou o descobrimento do corpo, como a idéia principal de uma estrutura-obra. Mais que o vestir, mais que assistir, o processo vestir-assistir, como Hélio Oiticica chama a atenção, é o que permite a obra ser ambiental, pois há a vivência de uma participação coletiva. Desse raciocínio, a presença do coletivo e do individual, "duas

---

[56]PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*... Op. Cit. p.356
[57]Ibid. p.360
[58]OITICICA. Hélio. Posição e Programa, julho de 1966 In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.81

polaridades dentro da mesma totalidade"[59], onde pode-se pensar sua aplicação também no social.

Para chegar à formulação da Nova Objetividade, Hélio Oiticica ultrapassou a experiência do simplesmente estético. O artista produziu material intelectual em diferentes contextos históricos, por isso, é possível identificar algumas personalidades de Hélio Oiticica e suas respectivas mudanças. Mas há um marco entre duas personalidades do artista, e este marco determinou o crescimento da pesquisa *neoconcreta* estrutura-cor no espaço tempo verificada em *Núcleos*, *Penetráveis* e *Invenções*, para outro paradigma, a antiarte, a experiência com o Morro da Mangueira. Antes de pensar o estado da Nova Objetividade na obra de Hélio Oiticica é preciso afirmar a Mangueira, pois ela operou uma mudança no que seria uma pesquisa espaço-tempo dentro do modelo construtivista de compreensão da arte, ou seja, experiências com estruturas:

> Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos no espaço tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte.[60]

A antiarte está além de uma proposta artística, não se limita à arte que tem como base o processo, pois foi gerada do inconformismo e como resistência ao estado de repressão do tempo histórico. Veio da vontade do novo, da "criação de um mito", de um coletivo que contesta uma nova ordem criativa, uma moral individual. A antiarte é a transgressão dos padrões estabelecidos, destruição da "covi-conivência", liberdade através da produção de significados que isolam o vírus da alienação, ela nutre os desejos por uma produção simbólica singularizar. A antiarte é também a crença numa micropolítica, processos que se articulam para o fortalecimento de um desejo por liberdade de diálogo com a vida, de questionamento das relações de poder.

---

[59]OITICICA, Hélio**.** Entrevista para a Cigarra...Op. Cit. p. 45

[60]OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: *Aspiro ao Grande Labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.55.

1.3 **Hélio Oiticica e Mangueira.**

Hélio Oiticica foi um artista com a qualidade de refletir profundamente sobre o processo produtivo da obra durante o seu desenvolvimento. Ele fazia parte de um tipo de artista capaz de voltar-se, concomitantemente, ao fazer mais prático e ao pensar. Obra e pensamento não se separam, mas se distinguem como momentos do processo. O envolvimento de Hélio Oiticica nos fluxos e dinâmicas do meio social de entorno fizeram com que ele transformasse a sua obra, em uma reflexão simultânea das relações sociais e das intervenções que ele poderia elaborar e exercer nesse contexto. Fazer, pensar e envolver-se são atividades integradas que, em momento algum, o artista deixou de levar em conta ao longo da inscrição na matriz de relações, como, por exemplo, no período em que trabalho no âmbito da Mangueira. Quando, em entrevista, ele disse: "estou preparando minha obra final"[61], se referia à combinação progressivamente mais interligada entre os escritos, confidências, gravações de áudio e intervenções mais sociais. Os escritos para si e para os outros têm muita relevância, porque desse material ele desenvolve caminhos para a produção. Para a compreensão do processo do autor, portanto, é central entender como a inovação está associada a essa conexão entre pensamento, relações sociais, produção e crítica. Se existe um processo de singularização no encontro de Hélio Oiticica com a Mangueira, está nessa recombinação bastante integrada das forças sociais e os elementos do pensar e produzir artísticos.

Em *Tropicália* (1967), obra composta pelos penetráveis PN2 e PN3, Hélio Oiticica consegue uma síntese teórica e prática dessa proposta combinatória, que remonta ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade. Como o modernista, Hélio Oiticica também via um teor conservador na ideia de uma "cultura brasileira", como oposição ao imperialismo:

> Derrubar as defesas que nos impedem de ver "como é o Brasil no mundo ou como ele é realimente" – dizem: "estamos sendo 'invadidos' por uma 'cultura estrangeira' (culturas), ou por 'hábitos estranhos, música estranha, etc.'" como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: "não devemos abrir as pernas à cúpula mundial – somos puros" – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para pensar, para defender-se – olha-se demais pra trás – tem-se 'saudosismos' às pampas. – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre

[61]OITICICA, Hélio. Tentativa de diálogo, por Aracy de Amaral, 1977. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009. p.165.

> de luto, carpidando. CHEGA DE LUTO, NO BRASIL! O Brasil e a "cultura brasileira" parecem aspirar a uma forma imperialista "paterno-cultural". Quando o que realmente conduziria a uma ascendência universal deveria ser (e que significa que o será) algo baseado numa experimentalidade comum nos países novos, o que implicaria ainda mais em posições definidas globais.(...) A questão brasileira é ter caráter, isto é, estender e assumir todo esse fenômeno, que nada deve excluir dessa 'posta em questão' (...) isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver. Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa "cultura", é dar um passo bem grande - construir, ao contrário de uma posição conformista, que se baseia sempre em valores gerais absolutos, essa construção surge de uma ambivalência crítica.[62]

Hélio Oiticica realiza uma crítica no tom do "velhaguardismo", que opõe as expressões tropicalistas ao que seria alguma brasilidade profunda da cultura, que estaria mais presente em outras manifestações, regionalistas, nacional-populares ou indianistas, como mais apetecia às esquerdas oficiais. Também há uma crítica ao "bom gosto", por exemplo, da bossa nova, que despreza o "cafona", muito embora, em 1970, o próprio Hélio constata um refluxo, quando "a descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas cafonas [agora] foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a cafonice estagnatória, já que instituir a idéia de cafona conduz à glorificação permanente de coisas passadas (olha-se para trás)". Aqui, o autor está completamente filiado ao modernismo oswaldiano, ao conceito de antropofagia e à explosão tropicalista dos anos 1967-68. Essa culpabilização implícita no discurso cultural brasileiro anti-imperialista barra processos de hibridização, fechando identidades. A idéia de defesa da cultura brasileira está associada à culpa. E como explicam Guatarri e Rolnik: "Se desse para apontar a regra no. 1 da micropolítica (...): estar alerta para todos os fatores de culpabilização, estar alerta para tudo o que bloqueia os processos de transformação do campo de atuação"[63].

A *Tropicália* recombina elementos num mosaico, onde o natural e o cultural não se limitam com exatidão. A totalidade dos sentidos é acionada, mas sempre dentro de um escopo social, uma vez que a *Tropicália* se alimenta do meio social rico que Hélio Oiticica encontrou nos morros cariocas. Pode-se pisar o chão de terra, rodear-se do verde nas plantas ou da estampa de folhas no tecido que cobre a entrada do penetrável. Estão dispostos pelo ambiente: areia, brita, madeira, vasos de plantas, arquitetura do barraco, improviso ordenado, aparelho de TV. O artista faz questão de misturar elementos da cultura pop, em mais uma afronta à

---

[62]OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. 02/1970.
[63]GUATARRI, Félix, ROLNIK, Suely. Op. cit. p.158

linha justa das esquerdas oficiais. "Por acaso fugir do consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, extra – mais certo, sem dúvida, consumir o consumo como parte dessa linguagem"[64]. O conjunto ambiental provoca um curto-circuito perceptivo, um estranhamento de natureza e cultura, onde o participante é convidado a elaborar sua trajetória, a repensar as relações, a reposicionar-se como sujeito.

Em *Tropicália*, a utilização dos materiais integrados a esquemas repensados de cor-luz remonta às pesquisas monocromáticas de Hélio Oiticica. O jogo de cores é funcional ao objetivo de recombinar elementos e multiplicar a percepção, num contexto de aparição dos primeiros filmes em tecnicolor (basta lembrar a famosa sequência colorida da descida ao inferno em "*Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*", filme de José Mojica Marins, de 1967), e do resgate do tropicalismo colorido por parte de outros agentes artísticos e culturais no Brasil do final da década de 1960. "A posição com referência a uma 'ambientação', e a consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc, propõe uma manifestação total, íntegra."[65] Existe uma tentativa do artista de mergulhar na cor, de uma cor decomposta em seus matizes básicos, de uma cor-luz tonal, que vai além da cor como representativa. A cor adquire papel de significação além da representação, para agregar outros sentidos expressivos.

Em 1960, Hélio Oiticica se declara estupefato ao ler a seguinte descrição de Robert Delaunay:

> A natureza já não é mais um motivo de descriação, mas um pretexto, uma evocação poética de expressão, pelos planos coloridos que se ordenam pelos contrastes simultâneos. Sua orquestração cria arquiteturas que se desenrolam como frases em cores e culminam numa nova forma de expressão em pintura, na pintura pura[66].

Nessa época, Hélio Oiticica não estava mais pensando em termos de pintura como uma arte autônoma, mas na pureza e intensidade da cor e dos movimentos do pensar e fazer por ela propiciados. Era preciso perceber a cor também com os demais aparelhos sensíveis do corpo, numa sinestesia artística que desloca o sujeito tradicional para o campo das intensidades. As pesquisas que Hélio Oiticica desenvolveu no final dos anos 1950, examinando criativamente as aplicações da cor no espaço-tempo, suas misturas e sobreposições, já apontavam para a ideia de uma espacialização, transformação e reinvenção

---

[64]OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. 02/1970.
[65]OITICICA, Hélio. *Programa Ambiental.* Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. 07/1966.
[66]DELAUNAY, Robert. Apud. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Documento: junho de 1960. P. 19.

da cor na expressão artística. "Na observação de Mário Pedrosa, segundo a qual o 'ambiente' de meus núcleos (1961-63) lembrava o bilhar de Van Gogh, no qual aquele artista procurava expressar pelas cores as terríveis paixões humanas."[67] A desconstrução do objeto também se dá nessa proliferação da cor. Em suas palavras, Hélio Oiticica fala "no objeto sendo consumido pela cor"[68]. Em *Tropicália*, realiza-se parte da pesquisa de Hélio Oiticica ao mesmo tempo da história da arte, da filosofia da arte (principalmente a fenomenologia) e das relações ambientais. Essa investigação vem desde a década de 1950 quando ele destacou a cor para estudá-la diretamente, em sua "pureza". Porém, na obra, existe uma frase que ironiza esse ideal de pureza, ingenuidade que o artista estava consciente de não incorrer. No penetrável PN2, em uma cabine dominada pela cor laranja, consta o lembrete, em letras brancas "A pureza é um mito".

Tropicália é uma obra antropofágica e como tal propõe um processo de subjetivação. Coloca em situação de ruínas as certezas sobre os limites da natureza e da cultura, do brasileiro e do estrangeiro, das relações espaciais e temporais na percepção, na ambientação, na vivência global. É uma obra que tenta instabilizar o sujeito, tirá-lo de expectativas, do previsível, liberando elementos decompostos que passam a se recombinar de outras formas, até formar outros processos, imprevisíveis. Foi nome para o movimento híbrido que reinventa e valoriza a miscigenação da cultura brasileira de ritmos, cores, estéticas, aos conhecimentos e valores ocidentais europeus e norte-americanos, "contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo"[69]. Sem cair num culto da diversidade, porque nada é certo ou exato, nada é uma identidade fixa, na Tropicália. Tudo está em movimento de recombinação, gerando o novo: "Já iniciei o que chamo 'apropriações': acho um 'objeto' ou 'conjunto objeto' formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra (...) declaro-o obra, dela tomo posse, para mim adquire uma estrutura autônoma."[70]

Resistência não é isolamento em universos fechados de culturas tradicionais, mas estar no mundo de forma diferente para o imprevisível, o diferente, o outro. Como escreveu o modernista Oswald de Andrade, o tema da arte libertadora está "na transformação do tabu em

---

[67]OITICICA, Hélio. *Parangolé Lúdico*. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. 07/1966.
[68]Citação retirada da curadoria da exposição "*Hélio Oiticica, o Museu é o Mundo*", Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2011.
[69]ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropofágico.* A Utopia antropofágica. (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 2011. p. 70
[70]OITICICA, Hélio. *Posição e programa*. Op. Cit. p.1

totem"[71]. A obra *Tropicália* exprime o estado de vanguarda da arte brasileira na década de 1960, contra uma arte legitimada pelo sistema internacional, contra as culturas estanques, o pensamento institucional, a domesticação das formas e processos. Hélio Oiticica não descarta o discurso vanguardista para si e para a produção artística: "Não existe 'arte experimental', mas o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes."[72] Ela segue com a proposta de concreção de um estado de vanguarda por imagens, numa ambientação que leva à radicalidade o instinto de novo e provocação. "A própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora."[73] Hélio Oiticica afirma ser sua obra mais antropofágica[74], porque propõe uma cultura brasileira não-oficial, não-patriótica, não-folclórica, não-mercantil, e contrária a uma cultura hegemônica, universalizada, apaziguada nos cânones. *Tropicália* é híbrida, um processo de singularização, está na cidade e não está, urbana e precária: é miscigenado sem ingenuidades. Mas para a antropofagia acontecer, não pode faltar a dinâmica ambiental, a vivência que perpassa muitas dimensões, porque essas dimensões precisam se misturar seletivamente para gerar o novo. Hélio Oiticica, em 1968, sintetiza o estado de sua reflexão: "a liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de consumo e domínio alienado cultural[75]".

Em 1978, após digerir e regurgitar a ambiência com o cadinho social e político da Mangueira, junto dos moradores, no texto "*Ondas do Corpo*", Hélio Oiticica conecta a figura do artista ao papel de inventor. Não retorna a alguma concepção individualista onde o artista cria isoladamente, mas como alguém que só pode emergir em meio a processos sociais, numa singularização que se viabiliza na multiplicação e recombinação de elementos relacionais do entorno, tomados de maneira seletiva, estratégica, política. O artista como inventor não se limita a criar valores, ele cria valores numa reapropriação produtiva do que já existe, do que tenta existir, mas é engessado pelas instituições, normalidades e controles. Intensifica os deslocamentos que já ocorrem dentro da trama de relações, da percepção social e ambiental, e recombina e refaz, num refazer incessante e político. Vale citar uma longa e inspirada passagem dos manuscritos do artista:

---

[71]ANDRADE, Oswald de. Op. Cit. p. 69
[72]OITITICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc.02/1970.
[73]OITICICA, Hélio. *Posição e Programa*. Op. cit. p.1
[74]OITICICA, Hélio. Tropicália. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontros: Tropicália.* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.p.101.
[75]Ibid. p. 103.

> A posição "social-ambiental" é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. Politicamente, é a de todas as autênticas esquerdas de nosso mundo, não as esquerdas opressivas (das quais o Stalinismo é um exemplo) é claro. Jamais haveria a possibilidade de ser de outro modo. Para mim a característica mais completa de todo este conceito de ambientação, foi a formulação do que chamei *Parangolé.* É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda. *Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a idéia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, fotografia (...) pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim, coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc e ao próprio conceito de exposição – ou nos modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana.[76]

Essa libertação do estático e aprisionado, do que é coibido de se misturar e recombinar, e que portanto incomoda aos valores vigentes e sua ordem social e política, é um processo muito dinâmico. Quando falam em subjetividade, Guatarri e Rolnik sempre associam o conceito ao movimento e à mudança, à metamorfose:

> Sequência contínua de fatos ou de operações que podem levar a outras seqüências de fatos e operações. O processo implica a idéia de ruptura permanente dos equilíbrios estabelecidos[77].

Na falta de enquadramento nas esquerdas oficiais de seu tempo, Hélio Oiticica se definia como um anarquista. Deslizou do mundinho dos festivais para aprender e praticar o samba enredo, embora fosse companheiro de muitos artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Viveu muitas noites entre 1964 e 1968 dividindo os palcos com Carlinhos do Pandeiro e Jerônimo, da "Ala Vê se Entende". Hélio Oiticica escolheu a companhia de marginas, viver nas margens do instituído, isso em meio à crescente disseminação de grupos de extermínio, cujo *slogan* "Bandido bom é bandido morto" fez história e, de tão popular, elegeu Sivuca como deputado estadual. A tortura que acometeu a militância política radical na ditadura não era estado de exceção para quem vivia em comunidades pobres, mas a regra, a normalidade. Mais tarde, ao ver como a repressão estava conseguindo apagar a resistência coletiva na Mangueira, Hélio Oiticica desabafou:

> Sabe o que eu descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou estão presas ou foram assassinadas. (...) To achando a mangueira um pouco fria para o que eu tava esperando. (...) Também porque eu começo a ver fantasmas demais, eu começo a pensar numa porção de amigos meus que não tão mais lá, isso me chateia muito[78].

---

[76]OITICICA, Hélio. *Programa ambiental*. Op. cit. p.1
[77]GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Op. Cit. P.387
[78]OITICICA, Hélio. *Um mito vadio*. Op. Cit. p.215

Essas pessoas pobres muitas vezes resistiam, cotidianamente, sem qualquer reconhecimento pelas esquerdas de serem agentes políticos, que os tratava como alienados que precisavam ser educados e politizados. Hélio Oiticica nunca teve esse preconceito, sabendo que a luta das pessoas no dia a dia, diante da polícia do asfalto, era tão ou mais política do que muitas ações das esquerdas oficiais. Em momento algum, o artista se rendeu ao permanente sentimento de derrota e tristeza que circulava nas esquerdas engajadas diretamente na luta armada, buscando um otimismo crítico e afirmativo pela via da produção de coisas novas.

Hélio Oiticica sempre viu o inventor como inventando outras formas de vida, num sentido integrado e múltiplo. O inventor trabalha com o que existe, elaborando ferramentas que viabilizam suas ideias ou suspeitas. As obras são caixas de ferramentas nessa operação por outra vida, outras relações. Esse processo só faz sentido quando saturado de relações sociais, da política do cotidiano ao redor. Hélio Oiticica, escreveu: "o inventor emerge de modos diferentes a cada dia, cada vez mais ligado a um processo coletivista de ação"[79]. O inventor atua na esfera humana e não está em clausura. Ele tem a sutileza de experimentar comportamentos e pessoas e a liberdade para pensar a criação livre, arriscando conexões inusitadas, deflagrando processos imprevisíveis, sem perder a lógica política, de resistência. O inventor é o contrário de Procusto do mito helênico: ele não mutila os corpos para caber num molde, mas expande a cama em muitas direções, faz a cama caber e propõe expansões. Surge o *Ninho* (1969), onde se propõe abraçar a totalidade inesgotável que as pessoas podem vivenciar nas relações entre si e entre natureza e cultura. Hélio Oiticica vai mais além.

Como inventor, ao retornar à Mangueira e novamente sentir a terra sob os pés, essa experiência, com o passar do tempo, deixa de ser uma experiência perceptiva, um fenômeno de ambiência e sensação. Ele entrega e partilha de corpo na sua dimensão biopolítica, onde a vida como um todo está sendo problematizada; e assim, a partir desse processo, Hélio Oiticica reconstrói o *Éden* (1969). Hélio Oiticica cria seu espaço de "Crelazer" em *Éden*. Um conceito que busca libertar o lugar de regulações rígidas, de uma matriz de contenção de comportamentos e novos relacionamentos. Uma comunidade que não é utópica, porque pode acontecer num processo coletivo de reinvenção neste mundo mesmo. *Éden* permite que o visitante se liberte de condicionamentos para a experiência de criar novos laços sociais, através de relações sensoriais, prazerosas e sociais. *Éden* não é uma obra para a solidão, nele

[79] OITICICA, Hélio. *Ondas do corpo*. Op. Cit. p.198.

cabem muitos, não há direcionamentos pré-definidos, e não existe o erro e a culpa. A experiência além do sujeito é estimulada, cada um pode ser o que quiser, é convidado a não se prender a suas máscaras sociais. Segundo Celso Favaretto: "são lugares que multiplicam comportamentos à imagem da reprodução celular"[80]. *Éden* é uma composição de vários ambientes, de tendas, do *penetrável Iemanjá com água*, das cabines *Cannabiana* e *Lololiana*, *Ninhos*, do *bólide-área 1* e do *bólide-área 2*, entre outros elementos. Hélio Oiticica destaca a tenda preta como peça fundamental. A tenda se assemelha ao ovo, um espaço para a gestação de novas ideias e relações, de outro cosmo, outras coordenadas para a deslocalização. A metamorfose para o *Éden:* "nessa tenda preta uma idéia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga, mas como ápice dos desejos humanos"[81]. Mais adiante, o artista complementa:

> É a não-ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias onde se buscaria "aninhar-se", ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades – o sonho de uma nova vida, que se pode alternar entre o *autofundar* já mencionado e o *supraformar* nascido aqui no ninho-lazer, onde a idéia de Crelazer promete erguer um mundo eu, você, nós, cada qual é a celular-mater.[82]

Em seus trabalhos pós-1960, o artista se debruça na invenção de espaços que, como ele mesmo menciona, não se tratam de uma fuga ou válvula de escape, com uma espécie de refúgio às capturas da vida contemporânea. Na verdade, se trata de um espaço criativo, que usa essas matrizes controladoras para subvertê-las, estimulando a transgressão em direção a outra forma de vivenciar a liberdade entre as pessoas. Mais que respirar temporariamente aliviado dos condicionamentos, Hélio Oiticica queria propor a construção de algo novo fora dos padrões, mas cuja ruptura com os padrões viesse de dentro deles mesmos. Mas não de algum estado puro selvagem pré-moderno, que o artista desde *Tropicália* já considerava um mito. Algo que viesse de dentro daquele coletivo que estaria experimentando a obra. *Éden* sugere o começo, um mundo onde muitos ainda sonham retornar, a comunidade perdida. Hélio Oiticica entrega esse espaço, aqui é o *Éden*. Como você se comporta? Consegues te desprender dos condicionamentos? Hélio Oiticica faz um trabalho micropolítico, a arte é uma ferramenta de mudança quando propõe um "mundo-lazer"[83]. Esse lazer não é a banalidade ou a alienação de uma felicidade constante, egoísta e imatura, frívola e acessória à vida normal do trabalho. Está mais para a linha do dionisíaco e a analogia da embriaguez de vida, da

---

[80]FAVARETTO, Celso Fernando. Op. Cit. p.189.
[81]OITICICA, Hélio. Fragmento do catálogo Whitechapel Experience. Apud. FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000. P.188
[82]Ibid. P.188.
[83]Ibid. P.188

saturação de relações, da densidade e espessura de uma existência desprendida, como no niilismo ativo de Friedrich Nietzsche, uma liberdade de reproposição de limites entre o cultural e a natureza, a ruptura com o princípio de individuação. As festas das primaveras, arroubos muito pensados e trabalhados para o espírito liberto, conectar as energias e fluxos variados com o ambiente, e se permitir criar e viver sem culpa, sem censura. Uma transvaloração nietzschiana dos limites e é pertinente resgatar um exercício de pensamento do filósofo:

> Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, com se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. (...). O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.[84]

Transformar tabu em totem, resistir ao inconformismo com criatividade e experimentação, a embriaguez como metafísica de anulação dos limites e da separação, até criar outro lugar possível, a tragédia nietzschiana. "Já afirmei e torno a lembrar: o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral Parangolé, não pretende estabelecer uma nova moral ou coisa semelhante, mas 'derrubar todas as morais', pois estas tendem a um conformismo".[85] Daí, a insistência de Hélio Oiticica em não se definir como arte separada, em não propor mais um ambiente normalizado, mas o "mundo-lazer". Criar palavras, criar não-objetos, sair das categorias para escapar do conformismo generalizado a que todos tendem, em busca do reconhecimento pelo estabelecido, por uma inserção de alguma maneira na ordem existente, nos valores da moral existente, não se desentendendo com ninguém nessa lógica carreirística até acumular e obter a sua conformada posição de status. Poucas coisas parecem irritar mais a Hélio Oiticica que esse "conformismo estagnizante, a estereotipar opiniões"[86]. Vanguarda faz e se desfaz num único dia, numa única noite[87]. Nesse sentido, retoma-se a micropolítica, que se pauta não por grandes instituições e grandes blocos de poder, opinião, representação, mas pelo movimento molecular que está sempre em trânsito e reinvenção. A visão micropolítica que Hélio Oiticica explorou na Mangueira vai nessa

---

[84]NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2005. P. 31
[85]OITICICA, Hélio. *Posição Ética*. Op. Cit. de Julho de 1966.
[86]Loc cit
[87]OITICICA, Hélio. *Ondas do corpo*. Op. Cit. p.197

direção. O que Hélio Oiticica propõe exercitar são "os processos de transformação do campo subjetivo"[88], os processos de subjetivação.

Hélio Oiticica segue afirmando o corpo como o "branco no branco"[89]: o corpo não é apenas o suporte onde se deposita a arte, onde se inscrevem os signos e expressões. O corpo é o registro das relações e se agrega e se desagrega em função das relações e dos esquemas que tentam regular e produzir as próprias relações. O corpo é o suporte e a memória, a contração e a dilatação do campo relacional onde não passa de um nó em vibração com o conjunto. A mudança está nas experiências que fazemos com nossos corpos mediante deslocamentos e recombinações das relações, uma atitude que é intimamente política, sem necessariamente ser "politizada" no sentido ideológico das esquerdas oficiais. O inventor faz experiências com o corpo e suas respectivas relações com o que está "fora" dele, na dinâmica da vida, movimentando-se sem parar. Deste modo, Hélio Oiticica afirmou uma antiarte e, dentro dessa proposta, procurou aproximar arte da vida: "antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista."[90]

O que se entende como "arte" e "vida"? Não é o caso de esgotar filosoficamente estes conceitos e a enormidade de suas referências. Portanto, por eliminação, arte não é o objeto em si. E vida, não são apenas os seres orgânicos distribuídos no meio-ambiente e social. Arte e vida, do ponto de vista da pesquisa, são os processos criativos, de subjetivação e deslocalização, que promovem o questionamento e estimulam as mudanças no pensamento e no comportamento das pessoas, colocando em xeque categorias fechadas, tabus, hegemonias, *status quo*, valores e modos de vida que oprimem, excluem ou simplesmente condicionam e doutrinam as relações entre os seres humanos, para o benefício de poucos bem situados no topo da pirâmide. Hélio Oiticica tinha consciência que, como artista, deveria ser questionador. Dizia ele: "Isto é comum no Brasil. Ao mesmo tempo que se admira uma pessoa, se castra também. (...) Acho que o papel do artista brasileiro deveria ser o de criar condições para superar este bloqueio verbal do povo"[91]. E ainda:

> A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá ser usada como algo "supremo", inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do

---

[88]GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Op. Cit. p.158
[89]OITICICA, Hélio. *Ondas do corpo*...Op. Cit. p.198.
[90]OITICICA, *Posição e programa***.** Op. Cit.
[91]OITICICA, Hélio. Hélio está de volta, por Cleusa Maria, 1978. Publicado originalmente na Última Hora, em 31 de janeiro de 1970. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, p. 172

> intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá pois era instrumento de domínio[92].

Hélio Oiticica, em 1970, afirma que a relação entre arte e vida está na comunicação: "Hoje a arte para mim é comunicação pura, e toda a atividade que eu tiver será uma tentativa de comunicação"[93]. Para o artista, a comunicação sobrepõe o valor da representação na arte. Antes de pensar uma comunicação da obra com o outro, Hélio Oiticica pretendeu a comunicação com esse outro. A "obra", como curadores tradicionais expõem o legado material de Hélio Oiticica, é o encontro entre diferentes. "Só me interessa o que não é meu"[94]. Todas essas afirmações datam do período durante ou posterior ao encontro de Hélio Oiticica com o Morro da Mangueira.

Em 1965, Hélio Oiticica escreve o texto "A dança na minha experiência". Esse texto é base para muitos artigos que investigam a natureza do *Parangolé,* 1964. Retoma-se o texto para pensar o "processo" na obra de Hélio Oiticica. É evidente a produtividade da ambiência no Morro da Mangueira para a obra de Hélio Oiticica. Basta observar poucas obras dos anos sessenta para perceber que a influência do morro estava por toda parte nas produções do artista. A participação do espectador, as rupturas com as instituições, a crítica ao objeto são enraizadas nas próprias questões referentes ao sistema da arte como instituição, comum entre outros artistas do período, atitude que se desenvolve desde Marcel Duchamp, em críticas que Hélio Oiticica simpatizou e sintetizou em seus trabalhos. O artista, entretanto, foi além.

Em 1977, quando Hélio Oiticica residia em Nova York, questionado se sentia saudades da Mangueira, o artista respondeu: "Como é que vou ter saudades? Eu sou Brasil. Eu sou a Mangueira. Eu comi a fruta inteira. Não deixei pedaços para vir buscar depois"[95]. Essa afirmação de Hélio Oiticica faz pensar o envolvimento entre arte e a diferença. O que será comer a maçã toda para o artista? Nas palavras de Mário Pedrosa: "o exercício experimental da liberdade". Esse exercício nasceu com Hélio Oiticica e foi ampliado com a Mangueira:

> Porque eu já tinha muita ligação com a rua. Eu estava nas ruas aos treze anos. Você pensa que eu ficava onde? Em Ipanema, no Country Club? Minha experiência era assim: a Central do Brasil, a Lapa! Já estava na barra pesada! (...) E também, era

---

[92]OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto.* Op. Cit. p.105

[93]OITICICA, Hélio. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva. Publicado originalmente na Última Hora, em 31 de janeiro de 1970. In: OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p.99

[94]ANDRADE, OSWALD de. *Manifesto Antropofágico*. Op. Cit. p.67.

[95]OITICICA, Hélio. *Tentativa de diálogo***.** Op. Cit. p.164.

> para sair um pouco de uma espécie de opressão cultural, porque depois daquele movimento neoconcreto, não-sei-o-quê, eu tava com muita pressão intelectual e tudo[96].

Para complementar, em 1978, Hélio Oiticica volta a afirmar seu lado vadio:

> Eu sempre tive uma relação imensa com as ruas do Rio. A minha relação era assim conhecer gente de rua, principalmente turmas da Central do Brasil. Eu estou nas ruas há uns 25 anos. Eu sou uma pessoa que pertence às ruas, nunca me contento com uma coisa só, quero muitas, quanto mais mais... Aí, a rua, pra mim, era um alimento também que contrapunha toda a coisa mais abstrata – eu tinha uma tendência muito perigosa a me encerrar muito nas idéias, o que acontece com todos os artistas a meu ver[97].

Entre muitas qualidades do artista, verificam-se em seus textos dois lados não-contraditórios de sua personalidade: um extremamente culto, intelectual, filosófico, disciplinado, autodidata, influenciado por Klee, Mondrian, Mozart, Rimbaud, Nietzsche e Artaud; e outro, anarquista, próximo das ruas, simpatizante da simplicidade, envolvido com questões culturais do seu tempo histórico, observador de pessoas além das categorias, interessado pelas diferenças. Mais que passista da ala "Vê se entende", Hélio Oiticica era um dançarino e se deslocava entre as camadas sociais, linguagens, ambientes: do Jardim Botânico para a Mangueira, da Mangueira para Nova York. Do samba para Jimi Hendrix, de John Cage para... É com orgulho que ele afirma conhecer malandros, vagabundos, bandidos, bicheiros, prostitutas. "Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o 'bem estar', a 'vida em família', mas que só funcionam para uma pequena minoria[98]. Existe em Hélio Oiticica um vívido envolvimento com tudo o que é marginal, sem contemplação estética ou ingênua, mas como ambiente produtivo das margens. Como se a erudição herdada de uma família de intelectuais só fizesse sentido quando misturada ao desconhecido, numa alteridade radical que pode ser tão produtiva. Hélio Oiticica, leitor de Jean-Paul Sartre, admirador de Jean Genet:

> Sempre gostei do que é proibido, da vida da malandragem que representa a aventura, das pessoas que vivem de forma intensa e imediata porque correm riscos. Grande parte da minha vida passei visitando amigos na prisão[99].

A desobediência civil de Hélio Oiticica é resultado de um amplo entendimento político e social, decorrente de encontros intensivos ao longo de toda a sua jornada. Como artista, desde cedo imerso na erudição mais radical de Mário Pedrosa, Oswald de Andrade e Ferreira

---

[96]Ibid. P.160.
[97]OITICICA, Hélio. *Um mito vadio*. Op. Cit. p.213
[98]OITITICA, Hélio. *Posição ética.* Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. Julho de 1966.
[99] OITICICA, Hélio. Apud. SALOMÃO, Waly. Op. Cit. p.47

Gullar, Hélio Oiticica não poderia deixar de ser mais um colaborador da contracultura, de uma contracultura otimista: "A antiarte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pós-moderna); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade da experiência humana criativa (...) é o começo de uma experiência coletiva".[100] Hélio Oiticica não era militante de uma minoria em nome de uma maioria, falando de cima pra baixo. Nem as representava como temas para uma arte de academia, numa carreira qualquer. Não foi um artista oportunista. Para a abertura da mostra *Opinião 65* exposição na noite do dia 12 de agosto de 1965, Hélio Oiticica preparou uma *performance* coletiva com diversos passistas da Mangueira, que, ao adentrarem os salões do MAM carioca, causaram grande reboliço. Conforme relato de um dos artistas participantes da mostra, Rubens Gerchman:

> Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo o mundo ouvir: "É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo". E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros.[101]

Quando Hélio Oiticica entrou com os amigos e *Parangolé* no Museu de Arte Moderna, ainda não havia um lugar para a proposta. Ele teve de criá-lo, polemizando furiosamente com o existente que não dava conta. Hélio Oiticica forçou a criação de outro Brasil, do "tudo é Brasil" que ele trazia, irrompendo um outro lugar que, mais tarde, as instituições de arte aceitariam. Nisso, Hélio Oiticica exprime uma fúria destruidora sem tanto receio que possa ser "perigoso", num anarquismo radical:

> Toda a grande aspiração humana de uma "vida feliz" só virá à realização através da grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do *Parangolé* é dar "mão forte" a tais manifestações. Sei que é isto uma afirmação perigosa, de dois gumes, mas vale a pena. Só um mau caráter pode ser contra um Antonio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram. Não quero cobrar aqui, ou "fazer justiça", pois que tais reações contra o crime ou contra revoluções tendem a ser cada vez mais violentas: os opressores são fortes e mortíferos.[102]

---

[100] OITITICA, Hélio. *Posição ética*. Op. cit.
[101] GALERIA DE ARTE BANERJ. *Opinião 65*: Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: BANERJ, 1985 (organização de Frederico Morais).
[102] OITICICA, Hélio. *Posição ética.* Op. Cit.

Enquanto Hélio Oiticica gritava "negro não entra em museu no Brasil", penso se ele teria a ideia que somava todo racismo da sociedade brasileira ao elitismo do burguês carioca "perfumado de história da arte". Democratizar um espaço das elites, onde as elites se credenciam como tais, lugar solene de afirmar a separação, só poderia ser mesmo totalmente inaceitável. Agregando à performance um duplo valor histórico, a participação da identidade do samba, ou seja, do negro na arte, e a provocação institucional, que separa e hierarquiza, o que também tem um fundo social e racial. Não era só o negro que não poderia entrar no Museu de Arte Moderna, era também a ameaça, o perigoso, o marginal, o comportamento diferente, jamais as elites poderiam legitimar tal ato de contracultura naquele contexto, sem antes trabalhar por sua neutralização como mais uma etapa da história da arte, mais um produto nas mãos dos historiadores e críticos a serviço da própria separação entre arte e vida. Uma vez criada a categoria para neutralizar a ameaça, o *Parangolé* seria exposto, mas agora as intensidades da antiarte já se moveram. Fogem da institucionalização, do "*conformismo estagnizante"*. Mas no instante da potência de mudança, no momento fundamental onde o estranhamento pode desencadear uma ruptura, motivação para novos comportamentos, comportamentos não enquadrados, arte que compromete os padrões modernos, uma arte feita construída e pensada no morro, uma arte da diferença, aí, nesse momento, não iria poder mesmo. Assim é o *Parangolé,* meio Hélio Oiticica, meio morro da Mangueira, meio um monte de outros elementos recombinados que aparecem misturados.

O envolvimento de Hélio Oiticica com a Mangueira foi de libertação em múltiplos níveis, da personalidade do artista até processos sociais em andamento e reinventados no morro. Hélio Oiticica se redescobriu e ajudou a Mangueira a descobrir o Hélio Oiticica e redescobrir-se. Certo que Hélio Oiticica, em certo sentido, se apropriou do material biopolítico do morro para sua vida e obra, mas a relação que Hélio Oiticica estabeleceu com alguns moradores transversalizou-se de amizade, convívio e experiência de trabalho artístico e como prestação de serviço na escola de samba. Desta forma, Hélio Oiticica estabeleceu um espaço e tempo de compartilhamento, onde os encontros favoreceram a muitos. Ele tanto absorveu parte da Mangueira, tornando-se outra criatura, como também ensinou outra forma de comportamento social, criando outros processos de alteridade. Desse convívio, destacam-se algumas frases de efeito, que só assumem sentido pleno quando contextualizadas na riqueza de determinações dessa relação Hélio-Mangueira: "A pureza é um mito"; "seja marginal, seja herói"; "incorporo a revolta"; "alimento do novo: é o grito de aspiração à vida"; e a última, emprestada do Manifesto Antropofágico, "só me interessa pelo que não é

meu". As frases são de períodos diferentes entre 1964 e 1978, e todas elas reafirmam a experiência com a Mangueira:

> Hélio escolheu a vida da superação do etnocentrismo. O outro não é uma abstração desencarnada, com o qual é imperativa a união para construir uma futura sociedade utópica, como no redentorismo marxista. O outro é um corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível.[103]

A dimensão política está no âmago da vida e obra de Hélio Oiticica, uma política jamais desvencilhada dos processos de subjetivação, da afirmação de outra ambiência, outros modos de sentir e se relacionar, e uma política que pensa e age os corpos, o deslocamento do individual e do coletivo, num anarquismo metodológico criativo, ativamente niilista.

Sintetiza o próprio artista:

> O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual ou coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar de subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.[104]

---

[103] SALOMÃO, Waly. Op. Cit. p.36
[104] OITICICA, Hélio. *Posição ética*. Op. cit.

2 PERCURSO CONCEITUAL: IDENTIDADE E SINGULARIDADE

Tomar a arte sob o ponto de vista do experimental, neste trabalho, significa compreendê-la como uma ferramenta de afirmação e resistência no plano micropolítico das ações. Nesse sentido, pode-se entender a arte hoje como registrando, combinando, interpretando e criticando o comportamento humano nas relações sociais mais cotidianas. Essa é uma atividade que atravessa campos do saber, de maneira transdisciplinar. O artista com enfoque mais político, em sua crítica, precisa cada vez mais recorrer ao conhecimento das disciplinas que investigam a produção do sujeito em seu meio cultural e socioambiental. O trabalho, portanto, levanta e enfrenta questões fora do campo institucionalizado da arte, da tradição ou história da arte. Passa a articular seus trabalhos com a matéria social mais variada, de modo que a arte contribua para uma visão crítica da realidade. Dessa forma, institui um espaço e tempo qualificados que provoque o público a repensar seus valores sobre as relações de força, as instituições sociais e culturais, os lugares de questionamento e reinvenção, e sua inserção nas forças históricas que condicionam e interpelam.

Os pesquisadores da década de 1960 costumam dizer que o artista conceitual deixou o ateliê para vivenciar diretamente as mudanças sociais e as emergências a seu redor. O desafio passou a ser imergir na matéria múltipla de seu tempo, sem preconceitos ou métodos fixos, de modo desprendido. Repenso se essa atitude comum aos artistas da época seria mesmo consciente, diante das mudanças causadas pelas grandes transformações do período, como a globalização do capitalismo e das lutas. Como o artista poderia ficar estático diante da desestruturação do sujeito e dos paradigmas institucionais antes vigentes, bem como, diante da descentralização de lugar, tornado mais fluido, aberto e multidimensional. Depois da década de 1960, o investimento subjetivo do artista na arte acaba se inscrevendo noutro panorama produtivo. Muitas vezes, uma produtividade não palpável, sem produzir diretamente coisas e objetos, passando a concentrar-se nos processos e nos signos, no deslocamento constante, no transitório, nos empuxos e intensidades desapegadas das instituições e modelos da arte representativa e do museu tradicional.

As mudanças do mundo dos artistas e da arte acompanharam e se colocaram em relação à transformações de seu tempo. O artista não estabelece dogmas ou critérios dados pela organização social e política. Assume um imperativo subversivo de contrapor-se e

reinventar-se ante as problemáticas, que o permite explorar novos campos. Com essa qualificação, o artista não se isola do mundo, sequer no momento da produção ou performance. Pelo contrário, as ocorrências ambientais, sociais e sensíveis o afetam e ele põe em jogo com o ambiente. Há um jogo constante de afinidades disparadas por seu trabalho e colhidas em estado bruto em espaços até então desqualificados para o fazer da arte. As mudanças da subjetividade através dos anos 1960 impactam o mundo dos artistas, abalando as identidades mais tradicionais do que era arte, o seu lugar, seu território, sobre como se produzir artisticamente e o próprio artista como agente de seu tempo.

O pesquisador em cultura Stuart Hall oferece um quadro de análise para as dinâmicas de constituição e dissolução das identidades. Seu campo de estudo é o cenário histórico e político de transição, que os anos 1960 marcariam. Trata-se da transição entre o período moderno propriamente dito para um campo ambivalente, bifurcado no plano da análise em dois componentes: a) a modernidade tardia; b) a pós-modernidade. A primeira implicaria o desenvolvimento de virtualidades já contidas na modernidade, enquanto a última, hipótese que o autor adota, assume a situação de ruptura irremediável com a modernidade. O sociólogo procura diagnosticar e entender as demandas do sujeito contemporâneo. A marca dos novos tempos é a instabilidade, o descentramento, a falta de um terreno firme para ancorar as crenças, práticas, ideologias e discursos normativos. Ficam assim instáveis as identidades sociais e culturais, que na modernidade estariam bem instaladas em um paradigma mais coeso. O sujeito aos poucos se dissolve, dando lugar ao jogo entre subjetividades, à efemeridade e à incerteza. Para o pesquisador, a identidade numa concepção moderna, era o elo entre o sujeito e os mundos culturais, responsável por "assegurar nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura"[105]. Essa segurança entre o sujeito e sua cultura se perde na transição para a pós-modernidade.

A identidade, segundo Stuart Hall, estabiliza o sujeito em seu território, conferindo-lhe pontos de apoio e de justificação claros e seguros. Com a passagem para a pós-modernidade, esses pontos são impactados por novas dinâmicas de relação, que perturbam, desestabilizam e embaralham as referências da realidade social e do mundo cultural. A nova sensibilidade pós-moderna condiciona o acesso a outros modos culturais e comportamentais e é nesse terreno que se dá a quebra de paradigma. Por mais que a pessoa tente se manter atrelada ao paradigma anterior, mais tradicional quanto às identidades, a própria dinâmica social, o modo de

---

[105] HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.12.

produção, a forma de transitar pela metrópole e pelo mundo acabam exigindo a readaptação dos sujeitos. O contato com uma cultura diferente pode ser ocasionado de modo voluntário ou não, através do trânsito de pessoas em função da economia, do acesso aos espaços virtuais, das enormes migrações e ocupações territoriais, entre outros fenômenos. Imerso numa mídia e entretenimento globalizados, entre os fluxos intensificados de comunicações e transportes, o sujeito pressente as mudanças geradas pela globalização e pelos avanços tecnológicos. As identidades tradicionais das mais diferentes culturas são deslocalizadas com uma pluralidade nada homogênea, bastante polivante e mesmo conflitiva, de novas experiências e modos de estar-no-mundo. Segundo o autor, os múltiplos encontros, bons ou não, de hibridação ou de dominação, entre as identidades culturais é que vai gerar a "crise da identidade"[106]. Essa crise tem início quando "algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza"[107], como cita Kobena Mercer, citada por Stuart Hall.

Anthony Giddens sintetiza a grande transformação:

> à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra – e a natureza das instituições modernas.[108]

A subjetividade na pós-modernidade resulta desse colapso do que antes era certo e firme, e navega num oceano de potências fragmentadas, de destroços das certezas e ideologias, cedendo lugar para o jogo das diferenças, a multiplicidade, a decomposição e recomposição de agregados culturais e sociais, o que não deixa de produzir híbridos, pastiches, mosaicos e monstros. Vale anotar, de passagem, que essa percepção considerada pós-moderna já existe, embrionariamente, no conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, quando o modernista brasileiro fala, por exemplo, no Manifesto Pau Brasil sobre a "contribuição milionária *de todos os* erros. Como falamos. Como somos"[109]. As escolhas comportamentais passam a flexibilizar-se, na mesma medida em que se flexibilizam o mundo do trabalho, a produção fabril, as relações interpessoais e as próprias instituições do direito e da cultura. É um período de sucessivas desregulamentações, onde a fluidez e maleabilidade se tornam elas mesmas componentes das forças produtivas do homem. As identidades tradicionais, antes claramente identificáveis e dizíveis, como os conceitos clássicos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, explodem em linhas de força, numa multiestratificação de camadas que se interpenetram e se organizam mutuamente. Dois

[106] Ibid. p.7
[107] Ibid. p.9
[108] Ibid. p.15
[109] ANDRADE, Oswald. Op. Cit. p.17

autores que exprimem bem, por assim dizer, essa reorganização geral dos signos, além da dicotomia moderna entre significado e significante, foram os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que escrevem em *Mil Platôs*:

> Quanto à linguagem, não sabemos muito bem o que fazer com ela: o grande Déspota tinha decidido que seria preciso conferir a ela um lugar à parte como bem comum da nação e veículo de informação. Desconsideramos assim quer a natureza da linguagem, que só existe em regimes heterogêneos de signos, que distribuem ordens contraditórias em vez de fazer circular uma informação, quer a natureza dos signos que exprimem precisamente as organizações de poder ou os agenciamentos e nada têm a ver com a ideologia como suposta expressão de um conteúdo (a ideologia é o conceito mais execrável que esconde todas as máquinas sociais efetivas).[110]

A grande transformação também incide sobre as lutas políticas e os movimentos sociais, que os anos 1960 foram pródigos. Da ação global contra a Guerra do Vietnã às lutas anticoloniais da África, à Revolução Cultural de Mao (revolução dentro da revolução), passando pelas guerrilhas sul-americanas, o movimento por direitos civis nos Estados Unidos e as mobilizações de operários, estudantes e agentes culturais em toda a Europa (a Primavera de Praga, o Maio de 1968 na França, o Outono Quente de 1969 na Itália, a efervescência político-cultural na Holanda e Alemanha etc). Foi um tempo de radicalidade escancarada, com a formação de novas organizações e discursos políticos, vanguardas, movimentos sociais e lutas globais. Boa parte dessas revoltas está atrelada à luta contra a opressão operada por meio das identidades. A identidade como prisão imposta ao colonizado, ao negro, ao indígena, à mulher, ao jovem, ao homossexual, em todo caso como peça das engrenagens de funcionamento das normas sociais e culturais, que conservavam uma ordem desigual, injusta e violentamente repressora. Os movimentos das minorias reforçam a contestação às identidades fixadas pelos poderes dominantes, desestabilizando a linguagem, os códigos, os signos, a disciplina dos corpos, espaços e tempos, que caracterizam o paradigma da modernidade.

Nesse sentido, o campo da arte é inundado por propostas e tarefas relacionadas à reinvenção das identidades, à irrupção de sentidos e significados contra a ordem identitária vigente. O engajamento artístico, agora, tende a deslizar e se contrapor às identidades tipicamente modernas: a nação, o estado, o povo, a classe, o cidadão. Contesta-se essas identidades que constroem a norma do homem branco ocidental trabalhador e cidadão, contra a miríade de sujeitos sociais oprimidos com uma condição social e cultural inferiorizada, explorada e moralizada. Não se pode contornar como todas essas lutas generosas foram

---

[110] DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia***.** Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 84.

fundamentais para a transição ao paradigma da pós-modernidade, uma conquista de direitos e melhores condições por parte da resistência mais do que mera reestruturação da cultura da produção capitalista, que, de qualquer modo, também acompanha esses processos.

Hoje, vive-se um tempo de múltiplas demandas de minorias, que se sobrepõem e se recombinam continuamente, numa dispersão positiva de pautas e frentes de luta. A política se desenvolve entre o confronto de direitos adquiridos e as múltiplas demandas por novos direitos. Stuart Hall usa o termo "jogo de identidades"[111], para mostrar o cenário conflituoso do sujeito contemporâneo, sempre inacabado e de limites incertos, atravessado por campos de polarização e descontinuidades. Nessa situação contemporânea, nenhuma identidade individual (o indivíduo mesmo como ente atomizado) seria capaz de "alinhar todas as identidades diferentes"[112], elas circulam, erram e se disseminam pela sociedade e um ente individual é incapaz de estabilizá-la ou constituí-la de modo seguro:

> Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença[113].

Os conceitos de identidade e diferença envolvem nuances e complexidades e não admitem tratamento muito resumido. Não se poderia simplesmente contrapor identidade à diferença, como se fossem dois pólos opostos e excludentes, quando as inter-relações são menos dicotômicas ou homogêneas, mesmo porque a realidade o é. São conceitos-chave para se pensar não só as transformações da sociedade e as lutas políticas, mas também práticas artísticas associadas a esses processos. Trata-se de um debate agudo quando se fala em formas de organizar e constituir um determinado sujeito: o que ele pretende, com que abordagens e estratégias pode chegar aos objetivos e demandas, e que tipo de enfrentamentos é mais interessante fazer. Em consequências, para fins deste trabalho, se entendeu importante aprofundar o estudo conceitual sobre a identidade, para permitir se chegar a outro conceito que, como hipótese, penso ser vital para se compreender a arte de Hélio Oiticica: o conceito de singularidade.

Um autor que desenvolve muitas temáticas, em diversos campos do conhecimento, pensando a identidade e a diferença é o filósofo francês Michel Foucault. É um dos considerados pós-estruturalistas da história da filosofia francesa, que apareceram no cenário

---

[111] HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade***.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. P.12.Ibid. p.20
[112] Ibid. p.20
[113] Ibid. p.21

acadêmico em contraponto aos estruturalistas como o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o linguista Ferdinand Saussure. Ele é também classificado como um pensador da descontinuidade, mais preocupado com os momentos das rupturas, as passagens de sistemas históricos de pensamento e as incoerências internas às ciências humanas e os dispositivos de poder[114]. Assim, pode-nos ajudar a aprofundar o estudo tomando por foco a transição histórica entre a modernidade e a pós-modernidade, no sentido adotado no trabalho presente.

Para Michel Foucault[115], não importa tanto a identidade em si, como se fosse uma substância permanente. O que importa são os processos de subjetivação e os mecanismos de identificação que fazem parte de um determinado dispositivo de poder. O filósofo está se referindo à construção da identidade e não meramente à identidade como algo dado, definitivo ou fechado. O fechamento da identidade sobre alguém obriga essa pessoa a comportamentos, expectativas e, autocobranças específicos: "trata-se de compreender por meio de quais mecanismos epistemológicos essa identidade pode ser fixada, organizada, hierarquizada, controlada..."[116] Dessa maneira, as ciências humanas operam como formas de poder ao objetivar uma identidade a partir dos sujeitos sociais. Existe uma produção de objetos-identidades com a finalidade de obrigar e aprisionar as pessoas. O próprio indivíduo já é um resultado das múltiplas identificações que ele sofre e a partir do que se relaciona consigo mesmo e com os outros, resistindo ou não. Por conseguinte, Foucault entende que receber uma identidade e ser identificado traz uma dupla captura: como objeto do discurso e, simultaneamente, objeto de práticas. Nessa linha de pensamento, a identidade é colocada por Foucault como um efeito de poder exercido sobre as pessoas.

Numa fase posterior da obra foucaultiana, contudo, a identidade também foi analisada por outra perspectiva, como resistência. Mesmo porque, dentro da analítica do filósofo em questão, se existe a aplicação de um poder, ele pode ser produtivo também no sentido de resistência e reinvenção. Como explica a comentadora Judith Revel: "Ele será levado a formular uma crítica radical das identidades e a desenvolver, ao contrário (...), a definir uma prática política, subjetiva e coletiva, porém não identitária".[117] É outra fase na qual ele percebe como o jogo das identidades (como crítica) não deve ser abandonado para movimentos de afirmação de minorias, como as de gays, lésbicas, bissexuais e transsexuais (LGBT). Nesse momento, Revel constata a admissão por parte de Foucault de uma "espécie

[114] REVEL, Judith. Op. Cit. p.38
[115] Ibid. p. 81, o parágrafo.
[116] Loc. Cit.
[117] Ibid. 82

de EU fervilhante, de disseminação identitária, de afirmação radical da 'diferença intensiva' e de resistência à identificação, essa pesquisa é transformada a partir de sua reformulação política dos anos 1970"[118]. A seguir, é citada passagem relevante do pensamento de Michel Foucault sobre a identidade quanto à sua utilização política nos grupos ativistas (como os *queers*):

> Ainda que, do ponto de vista tático seja importante dizer *Eu sou homossexual*, em minha opinião, não é mais preciso, a longo prazo e no âmbito de uma estratégia mais ampla, indagar a identidade sexual. Não se trata, portanto, nessa circunstância, de confirmar sua identidade sexual, mas de recusar a injunção de identificação da sexualidade, das diferentes formas de subjetividade.[119]

Nesse desenvolvimento teórico, decorrente do próprio movimento do pensamento e da militância do filósofo ao longo dos anos, aparece outra acepção de identidade. Não fica evidente só a identidade como objeto dos discursos e práticas, determinado pelos poderes e sua inscrição nos corpos das pessoas e das populações. Evidencia-se, também, a possibilidade de fugir desses aparelhos de poder para construir uma identidade outra, num outro sentido possível de liberdade e de modo de vida. Nessa outra face da "identidade", que tem repercussões na arte e na política, o termo mais preciso não é mais identidade, mas subjetivação e subjetividade.

O conceito de subjetividade[120] aparece em filósofos pós-estruturalistas como Foucault para se distinguir do conceito de sujeito. O sujeito era tradicionalmente entendido como um ente coeso que subsiste em si, seja como uma consciência individual ou agregação coletiva identificada em si mesma. O sujeito é idêntico a si mesmo e permanece nessa situação, o que pode conferir segurança aos membros que se identificam com ele. Para Michel Foucault, no entanto, o sujeito é uma atividade constante de construção, que não tem como ser interrompida. Todo sujeito tem uma história, uma genealogia de relações de poder e saber lançadas sobre ele, que o constituem. A subjetividade surge quando se considera o lado do processo, em vez dos produtos (as identidades), isto é, o em movimento, o inacabado, os pontos de resistência e também os acasos. Foucault esclarece que o problema da subjetividade é "a maneira como o sujeito realiza a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo".[121]

---

[118] Ibid p. 82
[119] FOUCAULT apud REVEL, Ibid. p. 83
[120] Ibid. p. 146
[121] Ibid. p. 147

Por técnicas de si[122], a seu passo, trata-se de um campo de estudos do filósofo francês na sua fase final, já na década de 1980. A produção de subjetividade depende de uma relação com o si mesmo, de cuidado de si. Isto significa, em vez de classificar e listar elementos definidos de identidade, buscar compreender como os sujeitos elaboram o próprio desejo em um determinado *modus vivendi*, em um certo feixe histórico de relações possíveis. Desta maneira, torna-se possível inscrever-se em determinados jogos de verdade, que estabelecem as regras onde se podem combinar elementos para constituir as identidades. Estas existem num processo de subjetivação que depende dessa matriz produtiva, o que pode ser chamado de "produção de subjetividade". Mais uma vez, vale a explicação de Revel:

> O problema parece ser, para Foucault, investigar os jogos de verdade, isto é, as relações por meio das quais o ser humano se constitui historicamente como experiência, que possibilitam ao homem uma autoavaliação quando este se identifica como louco, doente, desviado, como trabalhador, ser vivente ou falante, ou ainda como homem de desejo.[123]

Adentrando o tema conceitual da "produção de subjetividade", pode-se passar ao trabalho rico desenvolvido em co-autoria pelos psicanalistas Félix Guattari e Suely Rolnik, numa obra já clássica[124]. Eles também partem do conceito de subjetividade, que assume uma "natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida."[125] As subjetividades são produzidas por máquinas sociais. Máquinas, nesta acepção, não devem ser entendidas por mecanismos determinísticos, como um mecanicismo, mas por um conjunto de peças e acoplamentos que se relacionam de modo contingente, frequentemente por acaso e sem uma racionalidade previsível. A produção de subjetividade, para os autores, se distancia de concepções teóricas de ideologia, de uma superestrutura determinada por relações mais substantivas (de produção), isto é, numa estrutura determinista. Eles consideram essas concepções "dogmáticas" e "as mutações de subjetividade não operam no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho"[126]. A produção de subjetividade se situa diretamente no terreno das forças produtivas, para usar a dualidade marxista entre estas e as relações de produção (superestruturais).

---

[122] Ibid. p. 138-139
[123] Ibid. p. 149
[124] GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Op. Cit.
[125] Ibid. p. 33
[126] Ibid. p. 34

O foco dos autores está em pensar os movimentos das minorias, além das identidades que são coladas nos sujeitos sociais, cegando o campo de visão a esses movimentos minoritários.[127] As identidades que nos chegam estão então conectadas diretamente às máquinas sociais que são movidas pelas forças. Essas máquinas definem a forma de percepção do mundo, bem como os modos de trabalho, organização social, horizonte político e controle social. Está em questão um sistema completo de constituição do mundo, que põe elementos para as pessoas se situarem, identificarem e viverem seus espaços de liberdade, desejo e produção; "a produção de subjetividade constitui matéria prima de toda e qualquer produção [...] Todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade."[128] A subjetividade é produtiva, e as lutas ao seu redor são imediatamente lutas pela reapropriação das condições de produção. Não se deve confundir, apesar disso, subjetividade com representação. A produção de subjetividade não está no plano do representativo, mas aquém dele, no plano da micropolítica das relações materiais entre as pessoas.

Os trabalhadores da cultura, quem produz e faz cultura, estão operando no nível da produção de subjetividade, e não simplesmente fabricando ou reproduzindo ideologia, como se fosse um plano de representação a camuflar as relações reais de poder e força. A matéria das subjetividades já é a superfície onde opera o sistema político e cultural, e suas resistências, que nunca é homogênea, neutra ou imparcial. Os autores definem dois planos de análise: macropolítico e micropolítico, e propõem maior atenção ao segundo, geralmente negligenciado nas teorias estruturalistas. Isto não significa abandonar o plano macro: "Qualquer revolução em nível macropolítico concerne também a produção de subjetividade"[129]. As disputas no plano micropolítico se dão como disputas entre subjetividades. Negar a existência de dois lados nessas disputas já significa estar rendido para um dos lados:

> As pessoas que, nos sistemas terapêuticos ou na universidade, se consideram simples depositárias ou canais de transmissão de um saber científico, só por isso já fizeram uma opção reacionária. Seja qual for a sua inocência ou boa vontade, elas ocupam efetivamente uma posição de reforço dos sistemas de produção de subjetividade dominante. E não se trata do destino de sua profissão. Na França, em

[127] Interessante a menção ao candomblé: "É a condição, a meu ver, para que elementos de apreciação como os orixás do candomblé sejam levados em consideração no modo de cartografia, de semiotização, de apreensão das problemáticas aqui no Brasil". Ibid. p. 35
[128] Ibid. p. 35
[129] Ibid. p. 39

> 1968 (psicólogos, psiquiatras, psicanalistas) e os trabalhadores sociais em geral eram os "tiras".[130]

O conceito de subjetividade é, a seguir, refinado. Novamente em contraposição ao conceito de sujeito que enuncia, é preciso falar em "agenciamento coletivo de enunciação". Esses agenciamentos produzem uma subjetividade, que não se reduz ao indivíduo nem a uma identidade de grupo. Os agenciamentos operam colocando múltiplos elementos em contato e fazendo-os funcionar como máquina social, no social. O indivíduo é modelado a partir de uma identidade do ego consigo, de uma produção serializada de indivíduos identificados entre si (pela nação, pela cultura enraizada, pela categoria de consumo etc). Já a subjetividade atravessa os indivíduos e grupos, desestabiliza as identidades e monta e funciona as máquinas sociais, que se desdobram em comportamentos, sensibilidades, modos de perceber e de inventar mundos possíveis; "a subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares."[131] E também: "o indivíduo está na encruzilhada de múltiplos componentes da subjetividade." Só que o contrário dessa definição não vale. As subjetividades não são resultado dos múltiplos componentes dos indivíduos. É, neste ponto do desenvolvimento, que aparece a importância de um novo conceito, o de singularidade, que me pareceu essencial para a compreensão das práticas artísticas como capazes de impactar a economia geral do desejo e da subjetividade, os "agenciamentos de enunciação".

Na realidade, o sistema capitalista está realizado no interior dos regimes de produção de subjetividade, sobre as forças sociais criativas e produtivas. Por um lado, sofistica as formas de controle social e exploração. Por outro, também abre um campo de resistência no próprio plano da produção de subjetividades para "imensas possibilidades de desvio e de reapropriação"[132]. Em nota separada, fazendo referência à obra de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, Suely Rolnik é ainda mais clara:

> O reconhecimento da produção de subjetividade como base do sistema capitalista (ou socialista burocrático) deve manter-nos sensíveis aos pontos de ruptura desse dispositivo complexo de produção, pontos nos quais se situariam, segundo eles, muitos dos movimentos da atualidade e, finalmente, o reconhecimento de tais pontos de ruptura como focos de resistência política, de maior importância, já que atacam a lógica do sistema, não como abstração, mas como experiência vivida.[133]

---

[130] Ibid. p. 38
[131] Ibid. p. 42
[132] Ibid. p. 53
[133] Ibid. p. 54

Singularidade, ou melhor, processos de singularização ocorrem quando movimentos sociais adotam modos de produção de subjetividade que revolucionam as subjetividades colonizadas pelo capitalismo. É o que os autores chamam de "revolução molecular", a possibilidade de produzir subjetividades com autonomia em relação às máquinas sociais que se engrenam para os fluxos do capitalismo: "chamo de processos de singularização algo que frustra esses mecanismos de interiorização de valores capitalistas."[134] A singularização depende essencialmente de uma atitude de rejeição das subjetividades capitalistas, que capturam os modos de sentir e perceber. Trata-se de recusar a combinação dos elementos das máquinas sociais de produção capitalista, o que também deve acontecer com a reapropriação dos processos maquínicos, inclusive em nós mesmos, e não com algum maniqueísmo. Daí a importância de afirmar outras formas de subjetividade, mais autênticas e autônomas, em relação ao controle social propagado pelo capitalismo.

Os dias atuais são preenchidos de múltiplas emergências sociais e culturais, desencadeadas pela própria sociedade civil que se organiza conforme a causa. Félix Guattari afirma uma revolução molecular, a reativação da vida pública: "uma vitalidade micropolítica, a força do que acontecia na política do desejo, da subjetividade e da relação com o outro"[135], como destaca Suely Rolnik. Esse diagnóstico social, apresentado pelos pesquisadores, vê nas organizações coletivas o caminho de resistência que articula "novos contornos da realidade"[136], realizando mudanças de âmbito cultural e social.

A singularização é essa saída potente dos aparelhos de captura, ao mesmo tempo em que o capitalismo tenta reorganizar-se com base nisso[137]. O regime capitalista é dinâmico e se readapta às novas formas de subjetividade e sua produção. Vale anotar que a noção que os autores sustentam de "revolução molecular" adquire importância para este trabalho, à medida que se pode compreender (e potencializar) as intervenções de Hélio Oiticica como práticas artísticas e políticas.

As implicações sobre a identidade vieram à tona devido ao crescimento de uma cultura de massa a serviço do capitalismo. O capitalismo, que antes regia o valor de compra e vende de produtos, hoje invade o território da cultura. Não só no âmbito da indústria cultural, com a venda de artigos, objetos e produtos que advém dos processos criativos, intelectuais e de entretenimento: livros, Cds, filmes, etc. O que está ocorrendo atualmente é o controle da

---

[134] Ibid. p. 55-56.
[135] Ibid. p.9
[136] Ibid. p.10
[137] Ibid. p. 60-61

subjetivação pelos modos de produção capitalísticos. Padrões monetários sobre a produção de desejo do homem. Este paradigma é sustentado com base na relação destacada por Félix Guattari: "o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura da sujeição subjetiva"[138]. É a cultura, ou melhor, a cultura de massa, que doutrina, articula valores e submissões à produção de consumo. Além da publicidade, a cultura de massa propagada no dia-a-dia faz tudo parecer natural, ordenado, legítimo, agindo nos campos do desejo, fantasias e sonhos.

Ora, o capitalismo age sobre o inconsciente. A resistência a esse modelo deve começar da subjetividade. O inconsciente é o campo onde se "produz territórios de existência, suas cartografias e micropolíticas, produção operada pelo desejo"[139]. Então, mais que uma crise econômica, hoje o sujeito enfrenta a crise na economia do desejo, pois lá se articula o "jeito de viver" do sujeito pós-moderno. No mundo contemporâneo, o homem é suporte de valor. E a identidade é o artifício que vai adaptar ou não o sujeito ao modelo capitalista e suas ferramentas de regulagem.

Os pesquisadores vão criticar a cultura de massa que explora as identidades como mais um território para regular os comportamentos e extrair uma espécie de mais-valor (exploração) da vida. A cultura de massa é aquela fabricada para o sujeito, ela determina exatamente o que é bom para cada ocasião. A cultura de massa está por toda a parte e é totalmente desterritorializada. Em função disso, um brasileiro da região sudeste possui mais afinidades com um portenho ou um nova-iorquino do que com alguém da região do sertão. Por outro lado, indígenas da América do Sul são capazes de articular redes a partir, justamente, dessa ferramenta que desestabiliza os territórios, a internet, e assim, resistir a essa cultura massificada.

As resistências de agora se diferem das articulações políticas da década de 1970, por estarem tratando com outro campo de forças que condicionam e subjetivam o conjunto de relações sociais. Não é o caso de opositores como os Estados autoritários, as organizações militares e grupos armados, que exercem opressão física sobre o homem, quando esses próprios entes já são resultados de relações e mecanismos moleculares e de subjetivação que os possibilitam em primeiro lugar. Contudo, a tendência é cada vez mais se desarticular essa forma de poder unitária e superestrutural para prevalecer outra, formada por forças mais disseminadas, fluidificadas e inconscientes, que agem no plano dos afetos e na economia do desejo, que interferem nos processos de produção de subjetividade: "não existe, a meu ver,

---

[138] Ibid. p.21
[139] Ibid. P.15

cultura popular e erudita. Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica"[140]. Deste modo, a política, antes compreendida pelo modelo do Estado, do partido e das representações por sindicatos e identidades fechadas, torna-se infiltrada cada vez mais em ações menos totalizantes, num plano que transcende a vida situada, e mais cotidianas, moleculares. Ou seja, uma política econômica e cultural, realizada em várias etapas para desgastar menos a imagem, amparada por diferentes redes de comunicação que se beneficiam do sistema, com o marketing publicitário agindo favorável, desarticulando as redes marginais sem deixar o registro dessas ações autoritárias.

Contudo, o inconsciente não é passivo, ele protesta, cria novos mundos. A micropolítica fortalece a articulação e o coletivo garante a potência para o exercício criativo de novos modos de vida. Para Félix Guatarri e Suely Rolnik, o capitalismo de agora, onde a cultura de massa é uma peça chave, encontra resistência nos "processos de singularização"[141], que refogem dos aparelhos de captura. Enquanto a cultura de massa conforma o sujeito, manipulando seu pensar e agir, assegurando as conformidades subjetivas com as necessidades objetivas da cultura capitalística, numa máquina social de captura que exclui as potencialidades do desejo, os processos de singularização constroem modos de sensibilidade, relações com o outro, modos de criatividade que produzam subjetividade singular[142], uma rede intrincada de circuitos e fluxos em vaivém, de retroalimentação e sobrecodificação. Os processos de singularização possuem qualidades e expectativas bem próximas a certos aspectos da arte contemporânea, muito polivalente e impossível de analisar fora da lógica maquínica que a inscreve nos processos sociais em tempos de capitalismo como um modo (histórico) de subjetividade.

A diferença entre identidade e singularidade está no resultado dos encontros entre os indivíduos. Não existe uma fórmula exata, é mais um processo qualitativo do que quantitativo, que depende de como se toma os fluxos e as redes que articulam a subjetividade (capturada ou em fuga). Para facilitar o entendimento das questões futuras, os conceitos se desenvolve, grosso modo, da seguinte maneira: a identidade é o que se tem em comum, é o ponto em que se cimentam as pessoas como identificação recíproca, refletida. É a identificação com algo dado, pré-existente, o que resta de tudo aquilo que foi anulado para que se possa estabelecer uma relação com o outro. Para viver numa comunidade onde o

---

[140] Ibid. p.30
[141] Ibid. p.22 (ROLNIK, Suely)
[142] Ibid. p.22

regime está baseado na tradição, é preciso abdicar de outras qualidades e interesses que venham a ser diferentes da identidade em questão, e essa é a força comunitária: ser mais do mesmo e não ainda outra coisa. Entretanto, em alguns casos, recusar e evadir não são uma escolha, envolvem resistências em vários níveis. Então, mesmo nos movimentos de lutas das minorias, é possível encontrar um membro que esteja. Alguém que não se encaixe completamente no modelo tradicional. Por outro lado, o indivíduo pode encontrar em outra comunidade a fuga, apoio e defesa necessários para suas escolhas, valendo lembrar as palavras de Stuart Hall que recorre a Karl Marx para firmar o raciocínio: "as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente"[143], e se diferem das tradicionais por sua capacidade reflexiva.

Pode-se dizer, portanto, que Suely Rolnik e Félix Guatarri consideram que os processos de singularização são a forma principal de resistência dentro de um paradigma de capitalismo que também opera nas subjetividades. Isto não quer dizer que se esteja de volta ao paradigma da ideologia, onde a resistência poderia acontecer em dois planos: nas forças produtivas da infraestrutura ou nas relações de produção superestruturais, na ideologia. A singularidade emerge nas forças produtivas que já são elas mesmas o campo das subjetividades e da economia geral do desejo. Nesse raciocínio, a resposta à resistência pela subjetividade também ocorre nesse nível micropolítico[144] e pode conduzir a dois processos distintos. Primeiro, como "resposta normalizadora". Segundo, por meio de "direcionar a singularidade para a construção de um processo que possa mudar a situação, e talvez não só localmente." Apesar disso, num segundo momento, o sistema capitalista não deixa de tentar recodificar os processos de singularização, fazendo uso da novidade para funcionar ainda mais profundamente, o que os autores chamam de "processo de integração": é que os processos de singularização afetam as máquinas de produção social, trazendo consequências de ordem econômica, cultural, política.

> Um exemplo: a integração de certos traços de singularidade da música dos negros ao jazz, que será difundido em todo o campo social e se tornará uma espécie de música universalista. Outro exemplo, o uso de certos traços de singularidade revelados pelos movimentos feministas ou pelos movimentos dos homossexuais, como axiomas locais, os quais vão permitir uma melhoria nas performances da produção de subjetividade do sistema.[145]

---

[143] HALL, Stuart. Op. Cit. p.14.
[144]GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica.* Op. Cit. p. 60
[145] Ibid. p. 60-61

Como consequência, ocorre um jogo entre a produção de subjetividade resistente e sua captura. Os processos de singularização podem acabar revertidos para funcionar dentro do paradigma que estavam tentando impactar. Isso pode acontecer de muitos modos e implica uma preocupação diante dos modos como o sistema capitalista tenta integrar as singularidades. Félix Guatarri oferece como exemplos a transformação de estilos de música mais contestatórios ao sistema de expressão dominante, como aconteceu com o punk e o rock. "É nítido o quanto eles estão poluídos por imagens de cinema e televisão, o quanto incorporam certa representação do *star-system*, do vedetismo, todo um ideal de ego."[146]

[146] Ibid. p. 61

3 NOVAS FORMAS DE ESTAR NO LUGAR

O capítulo propõe analisar as circunstâncias que motivaram uma mudança de paradigma. Trata-se da virada teórica e prática de artistas em relação ao ambiente que o legitima e pelo qual é afetado, colocando em questão sua relação com o outro ou com uma comunidade.

Compreende-se que houve uma mudança no pensamento do artista que vai muito além de uma discussão meramente disciplinar ou puramente estética. O mundo externo já foi o tema principal da arte engajada moderna, de onde os modernistas retiravam suas questões para falar das diferenças de classe e contestar a burguesia, numa representação realista das angústias e complexidades de seu tempo; depois, em dado momento, o artista reparou com maior agudeza sobre o espaço que o cerca, para perceber que os conflitos não operam somente na atmosfera da política dura, de um estado-nação ou da luta de classes. Percebeu-se que cada aparelho institucional sustenta a dinâmica de forças, e dentro desta micropolítica mesma que condiciona sua própria produção, oscilam dispositivos e relações entre incluídos e excluídos, entre visíveis e invisíveis, entre enunciáveis e não-enunciáveis, numa organização social. Depois dessa virada, o artista passa a questionar as normas e as forças que atuam sobre o sujeito, sua expressão e crítica incidem sobre a produção de subjetividade, retraçando e ressignificando os conflitos outrora omitidos em favor de um universalismo, de um critério de gosto ou de belo que serve para autolegitimar certa elite e certa estrutura social excludente e hierarquizada.

O que levou alguns artistas de vanguarda a assumir uma atitude “anti-artística”, a rebelar-se abertamente às práticas e modelos estabelecidos na história da arte? O que motivou o questionamento de arranjos e suportes tradicionais e consagrados, a pintura tradicional, o museu, os critérios de julgamento, valoração e circulação? Que relação o artista conceitual estabelece com o lugar, numa concepção mais ampla, inclusive adentrando a esfera simbólica? Como ele vê e compreende o lugar da arte, o lugar da prática artística, sobretudo o seu próprio lugar, o seu posicionamento? De onde ele fala, como fala nesse lugar e para quem fala? Essas são questões que a pesquisa aborda, seja na produção de Hélio Oiticica, seja em processos artísticos que ele antecipa e inspira.

Na década de 1960, Hélio Oiticica compartilhou propostas artísticas conceituais num espaço para além do museu. Não se pode falar exatamente que sua arte está contra o museu, pois ele se mantém como espaço de crítica e subversão. Hélio Oiticica rejeita a concepção de

museu como instituição para credenciar um trabalho artístico, fazendo-o ascender olimpicamente a uma esfera superior, separada do mundo cotidiano e da vida como é vivida pelos morais. O que representou essa mudança, enquanto vertida às formas e processos elaborados pelo artista, no contexto da arte naquele período? Por que criticar e desestabilizar o lugar da arte? O que Hélio Oiticica encontrou no morro, que o inspirou a escrever "Mangueira, a vida vasta e a promessa de crescer"[147]?

Desse ponto de vista, da frase solta, dissociada de um contexto, a promessa de crescer na Mangueira e com ela implica uma ambiguidade. Por um lado, comporta um aspecto positivo, relacionado à vitalidade, à criatividade, à alegria e à liberdade de que se alimentou Hélio Oiticica na sua fase mangueirense. Por outro, pode-se também ver um lado problemático, de apropriação parasitária de territórios e linguagens do outro, na história comum do burguês que se sorve das energias populares para revitalizar sua própria obra, e então aproveitar-se disso somente como autopromoção e enriquecimento individual. De fato, muitas motivações combinam-se para um artista decidir por deixar o território constituído da arte, saindo em busca do novo e do diferente. No caso, Hélio Oiticica optou por uma imersão completa, por respirar a atmosfera vívida da Mangueira, numa atuação tal qual de etnógrafo. Desse modo, pôde não só olhar, mas também sentir antropologicamente outros hábitos, vivências, sentimentos e formas de organização social e produtiva.

De onde nasce a autoridade que os artistas acreditam ter para falar de problemas sociais ou políticos que desbordam de suas preocupações imediatamente estéticas? A arte seria somente mais uma entre diversas plataformas e processos sociais que constituem e atravessam o sujeito? A partir da década de 1960, outros fatores ganham destaque: condições materiais para a produção, formulação individual ou coletiva do processo, esferas de poder, a identidade do artista como protagonista, a dimensão do político, os ideais de subversão e engajamento. Todos esses problemas se tornam não apenas presentes, mas centrais na elaboração teórico-prática da época.

Trata-se de romper os muros epistemológicos e constrições institucionais da arte para relacioná-la, em constante tensão, com outros territórios do saber e do poder. Olhar criticamente para o lugar e seu contexto, e daí reelaborá-los, ressignificá-los, desativando os seus vínculos internos de opressão, desigualdade, mercantilização ou fetichização (dependendo da proposta). A obra de Hélio Oiticica trabalha essas questões desde o princípio

[147] OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. 161.68-2.

da década de 1960, precedendo formulações da arte conceitual norte-americana. Dessas reflexões, propõe-se pensar o que significou para o artista, e para a arte conceitual como um todo, o encontro de Hélio Oiticica com a potência de vida que ele encontrou da Mangueira. Procura-se assim reconstruir essa virada colaborativa e de mútua implicação entre arte e vida, que não caiam nas muitas armadilhas: captura interessada, apropriação mercantil, neutralização da potência interna às forças sociais, olhar meramente antropológico e redutor sobre o outro ou mística da pobreza.

3.1 **Museu em Xeque**

No início meados do século XIX uns poucos artistas sentiram-se compelidos a renunciar a, ou pelo menos revelar a intenção e os objetivos do sistema de arte, então tido por profundamente conservador. Atribuíam a ele o vício de entender a arte como fechada sobre si, separada das esferas da vida, da política e da sociedade, inserida num discurso "a arte é fim em si mesma". Dispensa-se o juízo de valor que não seja desinteressado, puramente contemplativo ao redor de uma noção transcendental de belo. Disso sobra uma arte *blasé*, comprometida com o universal abstrato, que ignora os conflitos, as divisões sociais e a totalidade concreta da história e do ser humano.

Pode parecer ir longe demais retomar a ideologia iluminista, não fossem os museus instituições que fazem parte de uma sociedade histórica. Como tal, se construíram como equipamentos urbanos dentro de jogos de forças e acontecimentos datados e conectados a lógicas sociais e políticas. O museu tradicional foi elaborado dentro de uma concepção de tempo. O museu situa-se fora da história. Ele é salvo dos fluxos e ocorrências contingentes da vida humana. Neutro, seria um espaço localizado no atemporal e no abstrato, onde a arte seria resguardada e sacralizada, como um templo aos universais. Nisso, o museu participa do tempo eminentemente capitalista, que faz questão de recalcar a perseverança do passado no presente. O passado é anulado na medida em que se torna assunto de museu, para ser contemplado à distância, em silêncio e tom solene.

Portanto, o que constitui concretamente a sociedade histórica, um tempo mais espesso e repleto de memórias e significados ainda vivos, acaba processado no museu para vender a ideia de uma linha temporal progressiva e deixada para trás, no passado. E o museu faz isso se

naturalizando, tentando transparecer que essa forma de organização temporal do espaço sempre existiu, sempre esteve lá. Como se o museu servisse para isso, como se fosse sua função natural. Oculta-se que a história se faz por obra dos homens. O museu participa da construção de um discurso impessoal que não só se legitima no universal, mas esconde as particularidades do processo histórico. Legitimam-se também, através do museu, a ordem presente das coisas, o Estado e seus instrumentos de poder. Como o museu, são instituições que se identificam umas com as outras nessa naturalização abstrata do universal, de maneira a explicar uma ideologia e suas imbricações sociais, econômicas, políticas e culturais. Desmascarar a ideologia é fundamental para o processo de dominação social, pois denota um fator chave da legitimação do estado moderno, no qual co-existem dominantes e dominados. A ideologia, portanto, oculta os particulares e consagra certo particular (a organização social que favorece uma classe) como universal. O Estado e suas instituições são ferramentas essenciais de unificação e propagação de uma identidade-nação. Tudo isso está absolutamente ligado à história do museu. Muitos museus surgem como museus "nacionais", de "história nacional", que celebram o progresso de um estado que não cessa de recompor-se e refundar-se sobre o universal abstrato, o tempo linear esvaziado e as representações de seu poder e ideologia.

O museu, na sua constituição moderna, estabelece um contexto institucional que opera segundo o paradigma da neutralidade. Paredes brancas, conotação impessoal, silencioso, isolado da dinâmica cotidiana e de seus problemas. Não deve apresentar uma utilidade pública ou responsabilidade social, senão abrigar coleções, obras e objetos de arte, expor ou preservá-los como história da arte, sacralizando-os. Contudo, o museu é uma instituição que legitima a arte como bem social, e logo codificável como valor de culto e de troca, e participa da ideologia de representação de certa classe da sociedade, ou seja, prega uma hegemonia e esconde o conflito, focando em vez disso na estética espiritualizada e na autonomia da arte. A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é "arte".

> A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação em si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmera estética única.[148]

[148] O'DOHERTY, Brian. *Notas sobre o espaço da galeria*. No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte". São Paulo: Martins Fontes, 2002.p.3

Brian O'Doherty descreve o espaço do museu e da galeria como arquitetura que sacraliza qualquer objeto ou trabalho ali exposto, impondo-lhe um valor de culto. Segundo o autor, o ambiente é semelhante a uma igreja: o silêncio, a limpeza, a solenidade, a superfície do chão lisa, um cenário capaz de mistificar até os objetos mais simples, como um cinzeiro, tamanha a atmosfera que induz e cobra a todos, implicitamente, um comportamento de admiração e respeito. Embora o museu seja um lugar de uso coletivo, a experiência dentro dele é individual. O autor chama a atenção para o fato de que o mundo externo não pode contaminar esse espaço, supostamente de meditação, dedicado à elevação pela arte. E afirma: "enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não são – ou são tolerados somente como manequins sinestésicos para um estudo futuro"[149].

Na medida em que o modernismo avançou com suas propostas, o contexto ganhou mais espaço sobre a obra e o lugar da exposição. Um artista que transitou entre o moderno e o conceitual, deflagrando o sistema de julgamento de valor hegemônico, foi Marcel Duchamp. Ele próprio tinha suas diferenças com os museus e os salões de exposição. Interrogado em 1967, pelo entrevistador Pierre Cabanne, se costumava visitar museus, Marcel Duchamp prontamente respondeu: quase nunca. Até a data da entrevista, afirmou que nos últimos vinte anos não havia entrado no Louvre. O artista se justificou. O distanciamento está associado à desconfiança sobre os critérios de julgamento, que decidem o que deveria ser exposto ou não: "que uma sociedade se decida a aceitar certas obras e a fazer um Louvre, que dure alguns séculos, vá lá. Mas falar de verdade e de julgamento real, absoluto, não acredito."[150] As críticas de Marcel Duchamp ao sistema da arte vão além do lugar de exposição como um território de exaltação, de uma arte historicamente vitoriosa e por isso perenizada para certa classe. Para Marcel Duchamp, o artista é um personagem, um nome conferido ao homem de respeito e talento. É inventado pela sociedade para encabeçar um sistema estético que agrega à arte um valor superior a outras atividades mais "mundanas", logo distanciado de qualquer incidência na atualidade social:

> Tenho medo da palavra criação. No sentido social, ordinário, da palavra, a criação, é muito bonito, mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, mas o homem de negócio também faz certas coisas, entende?[151]

Mais adiante na entrevista, Marcel Duchamp aprofunda a crítica:

---

[149] Ibid. p.4
[150] CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido.* São Paulo: Perspectiva, 2008. p.123
[151] Ibid. p.24

> A história da arte é uma coisa muito diferente da estética. Para mim, história da arte é o que restou de uma época em um museu, mas não é necessariamente o melhor desta época, e, na verdade, pode ser até mesmo a expressão da mediocridade dela, porque as coisas belas desapareceram, o público não quis guardá-las[152].

A entrevista foi realizada após a exibição da instalação *Etant Donnés*, dele mesmo, no Museu de Arte da Filadélfia, em 1966. Curioso pensar que, para um artista conceitual, desconfiado dos julgamentos das instituições de arte, tenha se permitido a fazer uso da representação no lugar do museu. Contudo, consciente de que o museu é campo de disputa política, inserido em um contexto social maior, Marcel Duchamp optou por um trabalho conceitual que subvertesse a representação e o trabalho de artesão. Tem-se uma proposta bem diferente dos *ready-mades*: obras que ressignificam objetos utilitários, então re-inseridos onde os "sacerdotes da arte separariam"[153], que revelam, assim, as fronteiras, interdições e limitações de um sistema que se pretende neutro, de uma instituição que herdou os princípios kantianos de universalidade, cujo rendimento principal é ideológico.

Marcel Duchamp rompe a harmonia e o puritanismo do cubo branco com o *Etant Donnés,* inserido o grotesco e o pornográfico no museu, forçando o espectador a defrontar-se com a experiência visual de um *peep show*.

A instalação consta de duas peças: (1) *La Chute d'eau* e (2) *Le Gaz d'éclairege*, 1946-1966. Para acessar imagem (2) *Le Gaz d'éclairege,* a pessoa é obrigada a fazer uso do *peepholes*: orifícios escavados numa porta de carvalho sólida, onde o observador enxerga um diorama: (1) *La Chute d'eau*. Ao olhar pelo orifício, ele se depara com uma figura feminina em situação pornográfica. Marcel Duchamp constrói a instalação de modo que a retina é direcionada para a vagina. A publicidade das obras expostas no cubo branco é substituída pela privacidade da experiência individual de observá-las. Além disso, o observador torna-se alvo fácil para a observação por outros ao redor, que o flagram no ato íntimo de voyeurismo. O espectador é "pego no ato"[154]. A arte, que até então era separada de uma experiência corporal e resumida à sensibilidade óptica, põe o espectador em situação difícil, causando um colapso de percepções. É colocado numa situação que gera vergonha para alguns: "o espetáculo atrás da porta é feito para articular a encarnação e a espacialização do próprio espectador"[155], antes um espírito invisível a perambular pelas salas de exposição. Ele se torna um voyeur quando,

---

[152] Ibid. p.117
[153] WOOD, Paul. *Movimentos da Arte Moderna: Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.12
[154] FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art Since 1900.* New York: Thames & Hudson, 2004. p.498.
[155] Ibid.499

na verdade, tinha ido ao museu com a perspectiva de se deparar com outro paradigma de arte. Quando interrogado sobre a significação pessoal que o artista daria ao erotismo, responde:

> Não dou uma significação pessoal, mas, basicamente, é um meio de trazer à luz coisas que são constantemente escondidas – e que não são necessariamente do erotismo – por causa da religião católica, por causa das regras sociais. Poder revelar essas coisas, e colocá-las voluntariamente à disposição de todo mundo, considero importante, porque são a base de tudo o que se fala.[156]

O artista reforça que se há uma coisa de valor generalizado no mundo é o erotismo. Marcel Duchamp retira o conforto intelectual do museu. Torna-se assim uma referência para a arte conceitual e para a crítica institucional, numa radicalidade inesperada para um autor que se pautava pelos *ready-mades*.

As relações orgânicas entre o espaço, os corpos e os olhos foram o motor de muitas propostas artísticas. Marcel Broodthes cria seu próprio museu, desenvolvendo uma fusão entre o local de produção e o de recepção. O *Musée d'Art Moderne, Départament dês Aigles, Section* XIX (1968) estava localizado no mesmo local onde funcionava o estúdio de Marcel Broodthes, e significou outra crítica ao modelo kantiano de museu. Trata-se de uma abertura que traz em si uma carta de apresentação, o trabalho de divulgação, o convite, o *buffet* e o discurso inaugural. Broodthes monta um lugar de exposição, no qual critica o sistema hegemônico de produção e exposição de arte. Critica não só a forma de consumo capitalista (através da mercadoria) da instituição, como também, a política de exposição. "A exposição é o lugar do conflito", como cita Hans Belting:

De resto, a disputa em torno da verdadeira história da arte é decidida em todas as exposições em que devemos "descobrir" o que não encontramos nas histórias da arte escrita. São exposições promovidas por grupos sociais particulares ou que reagem a eles, isto é, especulam sobre o público.

De fato, era essa a proposta de Marcel Broodthes com seu *Départament dês Aigles*. Se a cultura obedece àqueles que exercem um controle sobre a política e as instituições, o artista criou seu próprio modo de gerir a cultura e seus processos. De modo irônico, escreveu: "proibido o acesso do povo"[157]. Consta na política do museu os temas relacionados à violência institucional e à violência poética. O que estava separado, povo e museu, o artista reafirma como inseparáveis. Em outra estrutura de separação, estúdio e museu, o artista

---

[156]CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008. P.151.
[157] CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos; Revisão: Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.184

transforma em um ambiente só, desconstruindo a sacralidade de ambos os pólos. O museu é o espaço que exclui.

Nesse sentido, Daniel Buren escreveu: "as análises do sistema artístico têm que ser obrigatoriamente efetuadas a partir do estúdio enquanto *único espaço de produção* e do museu enquanto *único espaço de recepção"*[158]. A criação de espaços seletivos de divulgação e exibição de determinada cultura, bem como a ideologia que fundamenta os discursos, servem para supervalorizar a arte e assim valorizá-la como valor de troca. A arte conceitual da década de 1960 agrega, portanto, críticas institucionais de como as instituições direcionam a cultura, sufocando a multiplicidade no paradigma do universal, a serviço de uma cultura de valores burgueses.

A instalação *Etant Donnés,* de Marcel Duchamp, e o *Départament dês Aigles*, de Marcel Broodthes, fazem parte de um pensamento disseminado na década de 1960 que desconstroem e criticam os pressupostos do lugar ideológico da arte. Fazem parte de um movimento de intelectuais e estudantes que se organizaram no movimento contracultural ao longo dos anos 1960 e 1970.

3.2 **Do museu para a cidade**

Embora o movimento da contracultura tenha assumido um aspecto global, destacam-se para esta pesquisa trabalhos de contestação realizados nos países: França, Estados Unidos e Brasil. O movimento intenso, com marco na Revolta Estudantil do biênio 1967-1968, foi resumidamente uma tomada de uma nova posição política, em que se reivindicavam pautas mais amplas e arejadas: "igualdade racial e de gênero, liberdade sexual, pacifismo, ecologia e anti-autoritarismo"[159]. Essa agenda fazia parte de um movimento generacional que questionou a organização social dominante, assim como o papel instrumental das pessoas nessa organização, apontando as restrições e a forma como as instituições uniam-se ao redor do mesmo objetivo: homogeneizar o sujeito, despotencializá-lo politicamente, prepará-lo para o trabalho repetitivo, castrá-lo de seus desejos de liberdade e suas identidades como minorias.

---

[158] Ibid. p. 187

[159] COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk. *Encontros: Maio de 68.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

O período fervilhou assim em produções intelectuais e artísticas bastante radicais. A onda tinha por objetivo desvelar os diversos tipos de opressões e injustiças, inclusive num nível corporal e microfísico. Tratava-se de questionar a organização do espaço e do tempo por tecnologias de controle dos seres humanos. A crítica viu-se obrigada a radicalizar, indo também no nível de experimentação corporal, de alteração da percepção e da microfísica das relações sociais. A imaginação, a criatividade e a alegria tornaram-se armas de crítica e de transformação social, partes de uma grande recusa ao mundo formatado, homogêneo e previsível que estava preparado para aquela geração.

Nesse caldeirão, destacou-se o situacionismo[160]. Embora fosse um grupúsculo instável e muito personalizado na figura de Guy Debord, esteve engajado nas mobilizações e acúmulos que conduziram ao Maio de 1968 francês. Os situacionistas eram uma espécie de críticos culturais marxistas que pretendiam romper com a forma tradicional dos coletivos e da práxis militantes da época. Dessa forma, faziam subversões de histórias em quadrinhos, preparavam pôsteres radicais e inventavam estratégias para enfrentar um capitalismo avançado, baseado no uso das imagens e da ideologia através das mídias de massa. O objetivo dos situacionistas era "criar novos momentos", como Henri Lefebvre relembra em entrevista realizada por Kristin Ross, em 1983. Criar situações, uma nova forma de agir no mundo, era um redemoinho de forças por mudanças que estavam ocorrendo fora dos partidos e de grupos mais orgânicos. Nas novas situações que se criam como resistência, havia uma tentativa de aproximar-se do outro contornando todas as capturas e reapropriações do sistema produtor de imagens e estereótipos.

Henri Lefebvre parte de uma proposta utópica, em que o centro da mudança reside no amor passional, ao contrário do individualismo interessado. O amor unicamente individual, como experiência interior, íntima, está atrelado à realidade histórica da Idade Média, quando houve uma mistura de tradições cristãs e islâmicas e a construção epistêmica do indivíduo. O que antes era uma paixão cósmica, física, fisiológica, interna à natureza, é substituído por um amor ao indivíduo, onde o humano se contrapõe ao natural. O aberto, o homem como expressão do amor da natureza, é trocado pelo fechado, pela natureza humana amorosa. Pode parecer esotérico, mas aí se coloca o debate sobre a cidade. Onde o urbanismo, o principal tema do autor, está inserido nessa idéia de amor passional? O arquiteto Constant Nieuwenhuys se fundamenta na idéia de que "a arquitetura iria permitir uma transformação da

---

[160] PINTO, João Alberto da Costa. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Livros, 2002.

realidade cotidiana"[161]. A arquitetura poderia redimensionar o lugar do homem na própria natureza do espaço e do tempo, sem o alienar disso tudo como algo externo e passivo. Isso seria um rendimento ideológico que faz da cidade mero jogo de espaços funcionais e "naturalizados". Pensar uma arquitetura que vá além dessas oposições, para o que Henri Lefebvre adota o termo "Urbanismo Unitário":

> Eu lhes dizia, o amor individual criou novas situações, houve uma criação de situações. Mas isso não ocorreu num dia, foi se desenvolvendo. A idéia deles (e isto também estava relacionado aos experimentos de Constant) era a de que, na cidade, poderiam ser criadas novas situações, por exemplo, ligando-se partes da cidade, bairros que eram espacialmente separadas. E esse foi o primeiro significado da deriva. Isto foi feito primeiramente em Amsterdã, usando *walkie-tolkies.* Um grupo ia para uma parte da cidade e podia se comunicar com pessoas numa outra área. (...) O Urbanismo Unitário consistia em fazer diferentes partes da cidade se comunicarem.[162]

3.3 **O lugar da arte na cidade**

O novo cenário que irrompe nos anos 1960 e 1970 faz parte da mudança comportamental dos artistas e, principalmente, na mudança de seu olhar sobre o lugar e a relação com ele. Miwon Kwon[163] reconstrói de modo didático as transformações do lugar da arte, da própria concepção de lugar e sua relação com a arte, a partir da arte conceitual dos 1960. Os artistas e críticos passam a concentrar-se no tema do espaço, o que se dá sob vários rótulos: "*site-determined*", "*site-oriented*", "*site-referenced*", "*site-conscious*" ou "*site-responsive*"[164]. Todos esses termos são determinações ambíguas, com fronteiras imprecisas e rapidamente se tornam polêmicas e lugares de disputa. Aparecem também, mais adiante, as legendas "*context-specific*", "*debate-specific", "audience-specific"* e *"project-based".* Alguns termos são reapropriados pela indústria cultural e as armadilhas de que tentavam escapar. A arte *site-specific,* em parte, "perdeu o fio de sua lâmina crítica, ficou romba"[165].

Com as novas reflexões, passa-se a pensar e fazer a arte como processos sociais, situados a meio caminho entre a arte, a arquitetura e o urbanismo, de um lado, e o público, a

---

[161] LEFEBVRE, Henri. Ibid. A Internacional Situacionista. In: *Encontros: Maio de 68.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p.48
[162] Ibid. p. 50
[163] KWON, Miwon. *One place after another: site specific art and locational identity*. 1a edição. Massachusetts: 2002, MIT Press.
[164] Ibid. p.1
[165] Ibid. p. 2

cidade e a sociedade, do outro. Kwon explica como há uma crítica institucional associada à questão dos espaços públicos e da ideologia como mediadora dessas relações entre a arte e o social.

Para a autora[166], existem três modelos de *site-specific*: o fenomenológico/experimental, o social/institucional e o discursivo. Sem entrar em relação de sucessão no tempo, eles convivem e acontecem em vários processos artísticos a partir desse foco no lugar. O primeiro é relacionado à conexão mais íntima entre o objeto de arte e o ambiente em que se situa, de maneira que um influencia o outro e vice-versa. O segundo amplia a noção de lugar como algo mais que o físico, tendo uma referência a todo o conjunto de relações sociais, econômicas, políticas e culturais, em suma, a um território simbólico, em que a obra se insere, intervém e existe como tal. O terceiro paradigma tem relação com a formulação e transformação da linguagem, analisando a obra de arte como um ato discursivo e prático, que se inscreve numa teia de relações dentro da linguagem no sentido amplo. Os três paradigmas do *site-specific* estão preocupados com a apropriação da arte, da arquitetura e do urbanismo para a opressão e elitização nos espaços públicos e na cidade. É feita uma crítica aos ideais de "redesenvolvimento"[167], que reformam os lugares e bairros com vista à remoção dos pobres. A arte *site-specific* poderia atuar contra essa "gestão da estética", esse redesenvolvimento que não passa de "re-marginalização" (Kwon).

Se o lugar foi combatido por representar apenas uma parcela de classe inserida na instituição ou se houve uma privatização do espaço público para capturar um público passivo, e ainda, se esse espaço é questionado politicamente, um fator é significativo para a relação com o lugar, formando um bom encontro: a troca e os diálogos com o público.

Partindo do princípio que espaço público é o lugar onde todos possam criar e se expressar, e nesse processo inventar a cidade, não se pode adentrar no espaço público sem a abertura para a alteridade e o diálogo. E como conseguir esse diálogo com o lugar e as pessoas que nele estão, sem privatizar o espaço e reproduzir discursos homogeneizantes, justamente no local onde deveria prevalecer a diversidade? Existe uma arte que é pública e outra privada? O que faz a arte pública ser diferente da privada? Quais as motivações para o artista intervir diretamente no espaço da cidade? Por que se o que está em pauta é o público, os modelos funcionais do museu e obras da galeria não prestam em termos democráticos, então vale a pena expandir essa crítica para a cidade como um todo? A autora desconfia do

[166] Ibid. p. 4
[167] Ibid. p. 5

gênero "arte pública", porque foi rapidamente apropriado pela idéia urbanista do redesenvolvimento[168].

Outra captura do *site-specific* aconteceu mais recentemente. Para contornar a captura pelos sistemas institucionais do capitalismo, a arte tendeu a dissolver a noção de espaço como lugar físico. Abandonando o suporte geográfico e se imaterializando, a arte conseguiria assim escapar da forma mercadoria, tornando impossível para a indústria cultural separar um produto dos processos sociais-culturais. Isso também aconteceu por meio da recusa a uma identidade muito fixada, da comunidade clássica, o que serviria para também fetichizá-la como produto consumível. Aconteceu uma "desmaterialização", um deslocamento produzido pela arte do produto aos processos, da mercadoria a uma "práxis artística coletiva *process-oriented*"[169]

Para Miwon Kwon, contudo, o capitalismo vem atrás dessa fuga da arte do físico, do suporte, do estável. Ele passa a explorar também a arte desmaterializada, recodificando os fluxos e processos com valor de troca. A arte *site-oriented* vira um lugar de confronto entre a apropriação capitalista da produção no valor de troca e a democratização radical da cidade e da sociedade que se queria desde os situacionistas:

> Além disso, qual o status comercial do que é anticomercial, ou seja, imaterial, *process-oriented*, efêmero, performativo? Enquanto a arte *site-specific* uma vez desafiou a comercialização ao insistir na imobilidade, parece que agora adota a mobilidade fluida e o nomadismo pelo mesmo motivo. Mas, curiosamente, o princípio nômade também define o capital e o poder em nossos tempos. Seria então o desapego do *site-specific* uma forma de resistência ao status quo ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista?[170]

A busca de muitos artistas da década de 1960 foi pela democratização da arte, e da sociedade através da arte. A cultura se tornou um campo essencial para a disputa política. Havia uma demanda das forças sociais por maior empoderamento das minorias e dos pobres na cultura política. Todavia, alguns exemplos de *site-specific* e da arte pública desenvolvida no período não foram bem sucedidas em seu intuito de democratizar e romper as opressões de classe. Porque pensar em democratização está além do acesso, e vai até um criar em conjunto e um compartilhar de conhecimento e meios de produção. Logo, a democratização está ligada ao acesso aos meios para disparar e desenrolar processos e, no mínimo, obter acesso às

---

[168] Ibid. 6
[169] Ibid. p. 8
[170] KWON, Miwon. *Um lugar após o outro, anotações sobre site-specificity*. In: KWON, Miwon. Temáticas. P. 174.

diferenças e com elas crescer. Isso não se pode fazer prevalecendo uma forma única de pensar, uma identidade cultural, mas no compartilhamento, no ir até o outro.

O artista tradicional sempre foi identificado pelo domínio da técnica, do conhecimento do ofício, das ferramentas e meios. Ele geralmente domina o exercício da linguagem, centraliza o investimento e organiza a divulgação. Pensando de uma forma otimista, porque muitos artistas acabam marginalizados nesse sistema. O artista que possui essas ferramentas e faz uma obra na cidade, onde o objetivo é a democratização da arte, como pode pensar essa democratização no acesso a obra? Para a democratização ser exercida de igual modo, a obra deve se permitir intervenções ou aberturas para o diálogo. Caso contrário, só o lado do artista é que estaria exercendo seu direito de uso do espaço público. Não seria o mesmo que pensar uma privatização do que é público? Pois as demais parcelas estão alheias ao processo de formação e pensamento da obra? Ou, estar na cidade, é o começo de um longo processo de familiarização com uma arte que, durante décadas, foi sacralizada e escondida da maioria das pessoas? Se o espaço é público, ele é também o lugar do conflito.

As novas demandas profissionais geram um desconforto psíquico, a noção de pertencimento se escapa do sujeito, pois este atravessa muitos lugares. Atravessar muitos lugares numa proposta onde o lugar é um reflexo de determinada forma de viver e comportamento, substitui o lugar de apreciação para o lugar sensível. Embora, a globalização tenha gerado espaços homogêneos em territórios nacionais bem diferentes, como verdadeiras ilhas de bem-estar ao sujeito inserido no capitalismo mobilizado. A autora desenvolve, concordando ou não com esse modelo nômade, é inserido nele que surge a recompensa. Então, surge a questão: Qual é o lugar errado? E quais são os efeitos na subjetividade de estar nesses diferentes lugares, ao mesmo tempo, estar em espaços de fugas e o trânsito como necessidade de sobrevivência. Como o artista inserido num modelo nômade trabalha com uma arte pública? Através do deslocamento conceitual, obra aberta.

Portanto, a *Site Specificity* se torna inapropriado para pensar uma arte pública, pois o fixo não tem mais pertinência central no contemporâneo, há uma substituição para a visão de lugar com coordenadas intertextuais, múltiplas, como Miwon Kwon escreve: um campo discursivo aberto de operação, que é desenvolvido no *Site Oriented*, ou "*Functional site"*, este termo de James Meyer.

A forma como o artista se comporta em relação ao lugar determina também sua relação com as demais pessoas inseridas no contexto. Desta forma, compreender essa mudança precede a análise de colaboração e partilha nos processos artísticos. Logo, a

transição de um modelo fixo de sujeito para um nômade, pensar que o artista não está separado da sociedade, das políticas e modelos econômicos, que sua subjetividade está em formação junto da obra e de todas as relações em questão, criam algumas reações importantes. Primeiro, a nostalgia das raízes, por uma identidade e lugares fixos - visão que a autora busca nas teorias de Lucy Lippard para falar de um "lugar terapêutico". O sujeito possuiria uma identidade que está atrelada ao lugar e sua história. Segundo, a adoção e a inserção na atividade do capitalismo nômade: muda-se de lugar, do privado para o público, mas a lógica no fundo é a mesma, "a produção da diferença, ela mesma é uma atividade fundamental do capitalismo, necessária para sua expansão contínua"[171]. Terceiro, tentar uma dialética, aceitar que mudou, mas negar o que oprime o sujeito, revelando discursos ocultos e apresentando, sempre que possível, um olhar diferente sobre o mesmo. Quando há dialética, pode-se pensar em colaboração e democratização.

As três possibilidades de uma arte relacionada ao lugar são passíveis de serem corrompidas para mais um produto de consumo de elite, que nada se diferencia daquele que envolve objetos de arte, colecionadores e mercadores. Mesmo a mudança deslocada do objeto para o processo, que traz uma tentativa de escapar ao modelo de espectador passivo, pode sufocar a voz de quem participa e é afetado pelos problemas, injustiças e desigualdades do espaço político. Ou seja, mesmo no processo pode existir quem domina e quem é dominado.

A arte pública e fixa, a princípio, também foi uma reação à mercantilização dos objetos, ao substituir o objeto por um trabalho que seja intransportável. A arte sai do discurso próprio de seu sistema para o discurso político da cidade. Contudo, apenas transportar a obra de lugar, sair do discurso da arte para a cidade, não significa representar a diversidade política na arte, mas novas produções de objetos para a cidade. Os discursos voltados para a identidade do local continuam excluindo a voz das minorias, mesmo no espaço onde a diversidade é o contexto. Se no contexto os conflitos, a divisão social, a exclusão de alguns grupos são ocultados pelo discurso ideológico de uma arte pública, a arte se resume a mais um item do projeto urbanístico de embelezamento. A harmonia é exclusão, como alerta Rosalyn Deutsche[172], pois quem produz a cidade é a coletividade. O conflito é um pré-requisito para existência da democracia e do sentimento de pertencimento. E como chegar a essa democracia? Alguns artistas partiram para o processo colaborativo.

---

[171] Ibid. "Production of difference, to say it in more general terms, is itself a fundamental activity of capitalism, necessary for its continous expansion". p.35

[172] DEUTSCHE, Rosalyn. Evictions: Art and Spacial Politics. (ref)

3.4 **Hélio Oiticica: Estar Junto**

A colaboração é um conceito que vem de um desejo socialista. Ela desafia o artista em seu desejo por uma autoria, bem como incentiva e motiva processos de trocas entre sujeitos heterogêneos.

Em 1968, a noção de colaboração na arte foi crucial para questionar uma prática hegemônica institucional. Os artistas focaram nos processos e rejeitaram o objeto, subvertendo o lugar da arte e propondo outra ideologia. Mário Pedrosa, em 1966, apresenta um dos objetivos da antiarte: desconfiar e contrapor uma ideia do artista expressando "um subjetivismo individual hermético"[173]. Neste caso, o crítico destaca Hélio Oiticica por sua transição de um modelo tradicional – estúdio, suporte do quadro e escultura, autonomia da arte, espectador passivo, espaço de exibição das galerias e museus, presentes em seus trabalhos até o final da década de 1950, para o processo de experimentação e propostas abertas, desenvolvidas na década de 1960, logo após o artista integrar-se à comunidade do samba da Mangueira.

No documento "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda", 1967, assinado por dezessete integrantes, entre eles Hélio Oiticica, vale destacar alguns pontos que estiveram presentes nas obras e trabalhos dos artistas brasileiros, não que se tratasse de uma motivação apenas nacional, uma vez que o próprio documento rejeita essa ideia de um nacional folclórico ou de vincular uma arte a determinado país, mas que visava à articulação e à ativação de aparelhos cognitivos e sensíveis, com o propósito de alterar as condições de passividade ou estagnação. O documento, resumidamente, propõe:

> "alterar as condições de passividade; manifestações que sugerem uma relação entre o artista e o ambiente em que vive; visa a liberdade de ser; reagir ao mercado e institucionalização; estimular o esforço criador e diversificado, de forma que toda experiência contribua para integrar a atividade criadora na coletividade; proposição múltipla: alterar uma visão pragmática para uma dialética e do subjetivo ao coletivo; negar a importância do mercado da arte em seu conteúdo condicionante; adoção dos diferentes meios de comunicação com o público: do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão"[174].

A "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda" foi divulgada posteriormente às experiências de Hélio Oiticica com a Mangueira. Antes de se criar um manifesto para regular o comportamento dos artistas, ele serve como um registro de como experiências anteriores de coletividade, com lugares e seus contextos, estimulando a criatividade no sujeito, seja ele

---

[173] PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Op. Cit. p.143
[174] Ibid. p. 149-150

artista ou não, com o objetivo de romper uma inércia e passividade frente aos mecanismos de regulação do corpo, como essa experiência que envolve relação de afeto com o outro e o lugar, funcionaram de forma positiva. Contudo, destacam-se os tópicos cinco e seis do manifesto para contribuir à crítica dos conceitos "colaboração" e "partilha" nos processos artísticos:

> 5. Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural. 6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do sujeito ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.[175]

Do tópico, percebe-se que os artistas envolvidos na proposta de coletividade alguns, convidados por Hélio Oiticica, participaram dos eventos na Mangueira, como Lygia Clark, Lygia Pape, Rubens Gerchman e Frederico Morais negam a superioridade do artista e do intelectual, que se vestem majestosamente de um saber mais elevado, e se consideram por isso mais importantes que outros na parcela social, Pelo contrário, só através da troca entre diferentes, do compartilhamento da diferença, é possível estabelecer uma dialética e chegar ao resultado que potencializa todas as parcelas envolvidas, para dessa forma reagir à passividade política e à estagnação de um modelo sócio-político que funciona pela segregação e exclusão sistemáticas. Resistir às instituições que oficializam apenas um modo de viver e uma forma de comportamento, onde apenas uma possibilidade é permitida, apenas uma parcela da população beneficiada com a riqueza não só de bens primários como de serviços e direitos. Quem são os artistas ou intelectuais com autoridade para dizer que outra proposta comportamental ou interesse cultural é alienação? Isso dentro de um cenário onde nada é igual para todos? A vivência de cada um enfrenta condições desiguais, onde o exercício dos direitos não tem o mesmo ponto de partida, nem as possibilidades de afirmar sua posição cultural, radical, social etc.

O projeto de Hélio Oiticica representava uma resistência muito intensa à década de 1960, período onde a diferença era vista como inapropriada, inclusive pelas esquerdas. Esta operava na divisão entre cultura de elite e outra popular, numa disputa por identidades e não diferenças, e se pautava por um Estado capaz de definir e impor uma cultura oficial, que unificasse a nação e disciplinasse bons cidadãos produtivos. O popular é pejorativo e

---

[175] Ibid. p. 149

desqualificado pela camada mais abastada da população, como carência, candidez e necessidade.

Outro destaque do manifesto, associado à colaboração, está na mudança de paradigma quando escrevem: "do sujeito ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética". Este ponto do projeto está em harmonia com a visão de outros artistas que trabalharam com propostas contraculturais no período. A dialética só é possível quando a proposta de uma relação entre pessoas está aberta para o diálogo, caso contrário, pode-se falar de participação ou interação, mas sem o diálogo na construção de uma ideia ou processo não há colaboração: "a parceria deve ser consciente, ela desafia a autoria e propõe outras formas de estar juntos ao redor de preocupações comuns"[176]; caso haja uma falha nesse processo, o que pode ocorrer é a exploração do capital simbólico, que muito interessa ao mercado. Uma arte coletiva pode servir ao consumo mesmo que em sua genealogia esteja a semente de uma resistência à força que tenta manipular nossos desejos, sensibilidade e revolta.

Para o artista Hélio Oiticica os objetos de arte, depois da arte moderna, passaram a pertencer à categoria de *commodities*. Era preciso partir para novas invenções, assim pensava o artista sobre o *fazer* arte. Nada mais importava para Hélio Oiticica além da possibilidade de propor situações que significavam a fuga do condicionamento e do conservadorismo. No ano de 1972, numa carta enviada à Carlos Vergara, Hélio Oiticica reafirma a desvalorização do objeto de arte, escrevendo: "Esses artistas que constroem um pedaço de escultura e o chamam de arte não passam de narcisistas (...)". De fato, Lisette Lagnado cita duas fortes características presentes nos trabalhos de Hélio Oiticica: a superação da pintura-quadro e do modelo de exposições:

> Na minha leitura de Oiticica, há dois fatores que determinam a pertinência, tanto teórica como prática, deste artista no debate contemporâneo: o sentido construtivo, base da experiência neoconcreta, e o de desestetização, que o levará cada vez mais longe do reduto das "artes plásticas". Cito uma frase que está em "Crelazer", um dos conceitos mais importantes para compreender o legado de Oiticica ainda ativo hoje (estou citando a versão de 14/01/1969, redigida em Londres): "Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema".[177]

Ao romper com a produção de objetos de arte Hélio Oiticica anula a figura do espectador passivo e propõe um novo papel para o artista, o de "mudar o valor das coisas" e de proporcionar através da experimentação a liberdade criadora:

---

[176] LIND, Maria. The Collaborative Turn. (ref.?)

[177] LAGNADO, Lisette. *O 'além da arte' de Hélio Oiticica*. Artigo apresentado no simpósio que precedeu a abertura da mostra "Hélio Oiticica: O corpo da cor", Londres: Tate Modern, 2007. Texto extraído do site: www.pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl, em 20/04/2009.

> "underground" seria a consciência e a eficácia da marginalidade das criações, do artista que cria: a criação tornou-se manifestação coletiva, não-ritualistica: Libertad! — a ideia de uma integração do artista no contexto social é falsa: ao artista caberia comandar as transformações que saem: de dentro, de baixo, do sul — ao subambear, buscar a liberdade, fazê-la crescer.[178]

Permeando as questões políticas e estéticas da década de 1960, o artista brasileiro Hélio Oiticica surge com a criação *Parangolé.* A revolução que o artista oferece é o rompimento com a arte. O *Parangolé* rompe justamente com as instituições da própria arte, mas não em seu caráter formal nem partir de um suposto gênio artístico que "entendeu" e "superou" a história da arte até sua genial aparição. Hélio Oiticica buscava exatamente seu contrário:

> Não se trata de um "happening", mas de uma tentativa de devolver a prioridade criativa para as ruas, para uma coletividade, neste ponto, mais do que um "happening", seria a proposta de uma antiarte; oposta inclusive aos conceitos que regiam o próprio sentido de Bienal e ao mesmo tempo a sua salvação: estas, ou vão para a proposta de ordem ampla, coletiva, ou cairão num academicismo universal de ONU das artes, o que é lamentável já começa a acontecer.[179]

Em outro texto o artista complementa:

> Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar o que considero invenção pura. *Penetráveis, Núcleos, Bólides* e *Parangolés* foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de "estado de invenção".[180]

Na verdade, a revolução do *Parangolé* reside na desconstrução do indivíduo. O *Parangolé* é uma obra coletiva em todos os aspectos: na confecção, na incorporação de dança e do ritmo, em sua manifestação em grupo, em sua absorção dos variados elementos da cultura da favela.

A antiarte de Hélio Oiticica é uma arte voltada para a "participação popular no campo da criação"[181], rompendo com as elites intelectuais e sociais. Segundo o artista, quanto menos intelectualização da arte, maior será a capacidade de fruição e compreensão da obra, bastando apenas uma iniciação para que haja a introdução gradativa da obra. O construir juntos quebra as barreiras centenárias da filosofia da arte, o fosso entre arte e vida é aterrado quando o artista se propõe compartilhar a criação. O indivíduo e o coletivo "são apenas duas polaridades numa totalidade social"[182]

---

[178] OITICICA, Hélio. *Sexo e Violência***.** Itaú Cultural: Programa H.O. Número do tombo: 0494/69.
[179] OITICICA, Hélio. *Caderno de anotações.* Rio de Janeiro; 1967, Projeto HO. Arquivo: 0112-67
[180] OITICICA, Hélio. Entrevista a Ivan Cardoso, 1979. In: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. P.47.
[181] OITICICA, Hélio. Entrevista para a revista *A cigarra*. Projeto Hélio Oiticica. Tombo: 0246/66. 1966
[182] Ibid.

O artista Hélio Oiticica propõe a imersão da expressão artística com a vida social. Um *modus vivendi* inteiramente livre nos mais diversos âmbitos do indivíduo: nas ruas, no trabalho, nos bares, na religião, no sexo, na música e na dança. A arte entretece-se com o dia-a-dia do indivíduo. Mas não no que é banal ou massificado pelos discursos dominantes – , mas no cadinho de culturas e vivências potentes da capoeira, do samba, do candomblé, da marginalidade, do corpo sexualizado e mesmo transgressor da moral. Uma ética que é social sem deixar de lado a individualidade; e que é profundamente de libertação individual, sem perder de vista as relações sociais que atuam precisamente no sentido da realização do indivíduo. O *Parangolé* é sem dúvida a expressão mais nítida desse campo ético da obra de Hélio Oiticica.

Para a potência criativa no seio da sociedade, a criação em conjunto, a partilha, é necessária, faz-se preciso absorver as diferentes ideias e explorar a criação social. Porque, só assim, se contorna a tendência da homogeneização do processo criativo, evitando que o outro se limite a um acessório decorativo, um objeto para uma idéia pré-concebida. Arte e vida é a soma das linguagens, tentando de todas as maneiras envolver o outro no processo de transformação. Daí as exigências pelo cuidado, o diálogo, a inclusão, abolindo o olhar messiânico, de cima para baixo, que tanto caracteriza discursos e práticas de parte da esquerda – com a certeza de que cada pessoa é singular, e essa singularidade enriquece o fazer artístico e as relações sociais.

Os trabalhos de Hélio Oiticica incorporaram práticas de colaboração e participação, parte por subversão ao lugar institucional, parte por observação de como as relações de troca e construção do conhecimento em benefício do grupo, se davam nos preparativos para o desfile da Escola de Samba. O deslumbre do artista pelo novo meio social de inserção, as obras geradas desse encontro são obras onde o comportamento é significativo. Mario Pedrosa, analisando a obra e a personalidade de Hélio Oiticica, escreveu: "O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo individual, se fundem"[183], desencadeados por esse encontro entre os diferentes, que fazem da arte brasileira precursora de modelos adotados mais tarde na década de 1990:

> Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total do sensorial[184].

[183] Ibid. p. 145
[184] Ibid. p. 144

Hélio Oiticica também expressou essa mudança de modelo:

> A arte muda sim, mas faço questão de frisar que não concebo uma "nova estética", mas justamente o contrário: elaborar, definir o que conceituo como antiarte. Para mim os conceitos de arte como uma atitude fixa, contemplativa, acabaram – não podemos mais conceber 'estéticas', mas sim um *modus vivendi* do qual se ergueram novos valores ainda nebulosos. O precário, o ato, o "fazer-se", tomam sentido como valores a considerar: mas o principal é a não formulação de "leis" para a arte ou algo assim. A época do racionalismo dominante chega a seu término: daqui por diante o intelecto aparece como parte de uma concepção de uma totalidade da vida e do mundo, na qual aparece a arte como impulso criador latente da vida. Não se trata pois da 'arte' como objeto supremo, intocável, mas de uma criação para a vida que seria como que uma volta ao mito, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade. Esse mito seria regido por "estados criativos" em sucessão no indivíduo e na coletividade – não se quer o "objeto arte", mas um "estado", uma predisposição à vida. Logicamente também estariam desacreditadas todas as supostas "novas morais" em oposição às antigas, tendendo a uma anti-moral.[185]

Mário Pedrosa, no curto registro referente ao encontro Hélio Oiticica Mangueira, escreveu: "A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão a arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira"[186]. Nada mais explicando os sentimentos citados é escrito, apenas vividos.

Quando os demais críticos e pesquisadores abordam essa etapa da Arte Ambiental de Hélio Oiticica, muito se fala sobre a revolução de uma obra que ganha o espaço-tempo como o *Parangolé* (1964), colaborativa e que soma também a participação, ou se ressalta o caráter político de "Seja Marginal Seja Herói" (1968). Entretanto, as ações de Hélio Oiticica em colaboração ou mitificação da Mangueira, e de sua organização social está envolvida por grande admiração. Logo, para abordar o tema colaboração, o lugar e seu contexto, alguns registros pessoais de Hélio Oiticica destacam as relações de afeto com as pessoas, contrapondo uma ideia de apropriação. "Mangueira, é a vida vasta e a promessa de crescer"[187]. Essa frase foi retirada de um texto livre onde Hélio Oiticica narra sua percepção e rotina de um dia com os amigos da Mangueira. O texto é poético e nele se percebe um forte apelo pelas coisas simples da vida.

---

[185] OITICICA, Hélio. Entrevista realizada em 1965, por ocasião da Bienal de São Paulo, para a revista Artes, apud OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 37.
[186] PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Op. Cit. p. 145
[187] OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc: 0161.68. Rio de Janeiro, 1968.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O legado de Hélio Oiticica está disseminado como fonte de pesquisa no Brasil e no mundo. O reconhecimento de sua importância é generalizado e indiscutível. O artista foi generoso com os públicos, ao registrar e compartilhar as reflexões, vivências, conceitos, e também por autorizar, o que a família ratificou, o acesso livre a esse patrimônio material e imaterial. Com tudo isso à mão, a vida e obra de Hélio Oiticica é um bom ponto de apoio para se pensar a pós-modernidade enquanto um movimento que, sem renegar o novo e a vanguarda, pôs em xeque muitas categorias, divisões e instituições da arte moderna.

Enquanto muitos artistas na década de 1970 pensavam o lugar numa dimensão política de crítica institucional, sociopolítica, ou sob o olhar de etnógrafo, de quem utiliza seus próprios signos para interpretar ou compreender a alteridade, Hélio Oiticica adota o outro, se investe do olhar e da vivência do outro, do ponto de visada dele. Assim, o artista se coloca um lugar de alteridade radical, vívida, corporal, de onde passa a criticar toda a sociedade. Essa crítica perspectivista também é biopolítica, porque integra em si todas as dimensões: cultura, economia, política, história, antropologia etc. Animado pelo conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, que já pautava boa parte do movimento tropicalista, Hélio Oiticica afirma que simplesmente negar e considerar "de fora" é uma estratégia totalmente inapropriada. Isso seria um conservadorismo retrógrado, ressentido, negativo. Hélio Oiticica quer afirmar, quer se alegrar e viver na alegria. Ele incorpora a revolta, ou seja, mistura a revolta como pele, como parte do corpo, mas continua dançando. Ele insistentemente trabalha com o retorno à terra, como o lugar onde pisa e se movimenta entre outros. Ele fala do samba e da Mangueira. A pureza é um mito, e Hélio Oiticica se mistura às impurezas, aos criminosos, ao sincretismo religioso, aos pansexuais, à sujeira das ruas e vielas do morro. Não se trata de afirmar opiniões contraditórias. Por conseguinte, nessa contribuição milionária de todos os erros (a favela) negar o que vem de fora é tão grave quanto negar o que vem de dentro. A cultura só pode ser imaginada como um processo social dinâmico, uma eterna dinâmica de vetores, um espontaneísmo organizado pelas próprias relações sociais enquanto se institucionalizam ou são instabilizadas. Ele se coloca do lado da desordem produtiva. Tentar controlar o processo da cultura é censurar uma dinâmica dos desejos do próprio ser humano, que sempre quer mais e quer diferente, seria colocá-lo na cama de Procusto e mutilar os modos de sentir excedentes.

Em se tratando de diferenças, existe uma arte política e uma política da arte. A pesquisa apresentada foi basicamente para observar uma passagem entre práticas modernas para outras pós-modernas, marcando esses termos em contextos bastante específicos, onde Hélio Oiticica pudesse servir de recorte conceitual. Além do pensamento selvagem e delirante do artista, foram especialmente aproveitadas reflexões do crítico Mário Pedrosa, que inventou o "pós-moderno" no âmbito brasileiro, e dos pesquisadores de subjetividade Félix Guatarri e Suely Rolnik. A antiarte à qual Hélio Oiticica pertence faz, por um lado, a crítica institucional violenta, na paródia e na provocação. Por outro, é também uma política de composição das diferenças que não se restringe ao culto da diversidade. Nos anos 1960, Hélio Oiticica pretendia ampliar as investigações da fase neoconcreta sobre o objeto e o campo perceptivo do sujeito, que vinham lado a lado com as leituras sobre a filosofia da fenomenologia de Merleau-Ponty. A ruptura dessa pesquisa ainda ligada à história da arte (ainda que contra ela) foi o encontro com a comunidade da Mangueira, em todos os sentidos.

A arte moderna, em geral, tem um caráter de transformação e contestação. A permanente reflexão sobre si mesma leva sempre os artistas modernos à radicalidade, à vanguarda, ao novo. Nesse sentido, Hélio Oiticica não fez diferente. O pós-moderno, no entanto, emergiu quando ele conseguiu implodir a própria "arte". Quando foi fundo nos processos de produção e reconfigurou o campo de problemas. Nesse momento, Mário Pedrosa foi feliz em designar como "pós-moderno" o que Hélio Oiticica (e Lygia Clark) faziam. Em parte, a arte moderna também se insurgiu contra a especulação do valor simbólico, a captura dos processos da arte em produtos a ser vendidos, até chegar nas grandes feiras, coleções e galerias da arte moderna. Hélio Oiticica também combateu esse aburguesamento, libertando a arte de produtos fechados e, como outros tropicalistas, não fazendo concessões para o bom gosto burguês, mais identificado com a bossa nova. No entanto, é preciso reconhecer que ocorrem refluxos, e que depois de um tempo mesmo a obra radical de Hélio Oiticica começou a ser diluída esteticamente e captada comercialmente. Mário Pedrosa já alertara de como o pós-moderno, ligado à velocidade e às mídias, ao *pop*, poderia ser a última etapa da história da arte. Talvez Hélio Oiticica não visse com maus olhos essa auto-abolição da arte e boa parte do que ele tenha realizado tivesse sido formas de implodir os limites entre arte e vida. No entanto, é curioso que a tentativa de abolir arte da vida geralmente conduza a deslocamentos e redefinições do próprio campo da arte, uma vez que ela se redimensiona na hora da própria invenção de seu "fora". O que faz supor que as tentativas de auto-abolir a arte seja mais uma

atmosfera existencial da produção do que um objetivo factível. Mesmo o papel branco como resultado da arte tem qualidade artística.

Na pós-modernidade, o fator cultural está em voga. A diversidade se tornou um bem em si e facilmente capitalizável, da indústria do turismo aos produtos de beleza. A contracultura tinha um comprometimento com as lutas mais cotidianas, contra opressões moleculares, o que muitas vezes era considerado num nível individual. Dificilmente, a contracultura se atrelava a forças políticas institucionalizadas, por exemplo, nos partidos. Dentro dos processos de singularização que Hélio Oiticica propõe, não é mais o artista falando pela grande massa, representando alguma ideologia, mas o artista inteiramente imerso nos processos e redes sociais, nas resistências cotidianas, na contracultura do dia a dia. Com isso, a arte deixa de ser representação e contemplação da representação, para tornar-se experiência global e biopolítica. Não há mais massas, mas processos de fazimento e refazenda das singularidades que circulam pelos morros e vivem as relações. O discurso não é dirigido ao outro, como se tivessem dois pólos: emissor e receptor. Hélio Oiticica se junta às pessoas e todos fabricam juntos os meios de produção artística, compartilham linguagem, criam suas próprias representações e expressões. O principal é o processo produtivo e não a expressão em si. Dessa maneira, as pessoas não perdem o controle sobre o processo produtivo delas mesmas como produção de subjetividade. Assim, se fosse apenas uma questão de expressar, ficaria fácil expropriar essas expressões e venderem-nas como produtos. Quando o processo produtivo é valorizado, partindo das diferenças e multiplicando-as, o processo produtivo não sai das mãos das pessoas, não ocorre a captura disso tudo por empresas interessadas em capitalizar as diferenças.

O envolvimento de Hélio Oiticica com a Mangueira não foi comunitário, se pensarmos isso como uma dissolução do sujeito numa identidade do grupo. Hélio Oiticica não desapareceu, tornando-se um mangueirense como qualquer outro. Ele não buscou ficar anônimo na Mangueira. Hélio Oiticica virou Hélio Oiticica graças à Mangueira. Sua conexão com o conjunto de relações sociais, de singularidades, da Mangueira, permitiu que ele fosse mais Hélio Oiticica e não menos. Ali, Hélio Oiticica foi para sambar, passear, vagabundear, transar, usar droga, e desse jeito imoralista (para os padrões do asfalto) fez alguns amigos da "barra pesada", como ele mesmo descreve. Mário Pedrosa registrou que, a partir desse encontro, o comportamento de Hélio Oiticica "subitamente mudou"; entretanto, o próprio Hélio Oiticica afirmou sempre ter pertencido às ruas, desde os treze anos de idade.

A experiência com a Mangueira foi além do processo usualmente citado por artistas que buscam se vitalizar nos pobres, de des-intelectualização ou des-elitização. Hélio Oiticica levou para os processo da Mangueira toda a bagagem de ilustração filosófica e crítica, todos os conceitos de Nietzsche, Merleau-Ponty e Oswald de Andrade que tanto o inspiraram a vida toda. Se, para Hélio Oiticica, o morro da Mangueira era uma forma de sair das nóias e depressões da classe média onde se criou, para muitos de seus amigos marginais, ser negro e pobre era sinal de sofrer na pele a opressão da sociedade reacionária, inserida na ditadura militar, com crescente apologia ao extermínio. Também não se pode romantizar a condição do negro. Eles se afirmavam e tinham uma vida plena de alegrias e realizações, mas também eram objeto privilegiado da violência do Estado.

Da mesma forma que, para Hélio Oiticica, a rua era uma necessidade de escapar da tendência alienante do intelectual, aburguesado, acomodado, preso em livros, ideias, conceitos, ou do artista em suas pesquisas de ateliê, a via era de mão dupla. Os amigos do samba, os traficantes, a marginalidade esteve presente nas festas no Jardim Botânico, em companhia de outros artistas nas idas à praia de Ipanema, nas experiências artísticas no MAM, Aterro do Flamengo, passeios pela cidade, participação em filmes. Foram quatro anos de relacionamento e convívio incessante com o morro da Mangueira, 1964-1968.

Analisando a obra de Hélio Oiticica, constatamos que ele nunca falou por outra pessoa ou procurou representar escolas ou movimentos. São claras e evidentes as opiniões totalmente particulares, do próprio Hélio Oiticica, que se via como artista totalmente engajado nas questões que lhe ocorriam.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A (Org.). *Mário Pedrosa, dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ANDRADE, Oswald de. *Utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ARANTES, Otília (Org.). *Mário Pedrosa, Acadêmicos e Modernos*: textos escolhidos III. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade:* a busca por segurança no mundo atual. Tradução, Plínio Dentzien. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: de Carlos Alberto Medeiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos:* a arte de Hélio Oiticica. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte.* Tradução: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BISHOP, Claire. The social turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, New York, fev. 2006.

CANTON, Kátia. *Da política às micropolíticas*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

_____. *Do moderno ao contemporâneo.* 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

_____. *Espaço e lugar.* 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

COELHO, Frederico; COHN, Sergio. *Encontro:* Tropicália. (Coleções Encontros: a arte da entrevista). Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. Tradução: Fernando Santos; Revisão da tradução: Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido,* 1. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

_____. *Conversações.* 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. *Espinosa:* filosofia prática*.* 1. ed. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *A ilha deserta e outros textos*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. v. 4.
FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica.* 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil:* temáticas contemporâneas. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art Since 1900.* New York: Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique:* Cours au collège de France. 1978-1979. Paris, Seuil: Gallimard, 2004.

GAY, Peter. *Modernismo:* o fascínio da heresia: de Baudrilaire a Beckett e mais um pouco. Tradução Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUATTARI, Félix. *Caosmose:* um novo paradigma estético. Tradução: Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*: Guerra e democracia na era do Império. Tradução de Clóvis Marques, revisão de Guiseppe Cocco. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HOROWITZ. Public Art/Public Spaces: The Spectable of Tilted Art Controversy. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.54, n.1, inverno 1994.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga:* a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KWON, Miwon. *One place after another*: Site specific art and locational identity. 1. ed. Massachusetts: MIT Press paperback, 2004.

LIND, Maria. The collaborative turn. In: BILLING, Johanna; LIND, Maria; NILSSON, Lars (Ed.). Taking the matter into Common Hands. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

LIPPARD, Lucy. *Seis anos*: La desmaterializacion del objeto artistico de 1966 a 1972. 1. ed. Madrid: Akal, 2004.

_____. Torjan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Art after Modernism*: rethinking representation. Nova York; Boston: New Museum; David R. Godine, 1994.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo (Org.). *Já! Emergências Contemporâneas*. 1. ed. Belém: EDUFPA/Mirante – Território Móvel, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *The inoperative community*. 1. ed. Minneapolis: The Regents of University of Minnesota, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco:* ideologia do espaço da arte. Introdução: Thomas McEvilley; tradução: Carlos S. Mendes Rosa; revisão técnica: Carlos Fajardo; apresentação Martins Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Encontros:* Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. (Coleções Encontros: a arte da entrevista).

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política*.* Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Tradução: Anderson Alexandre da Silva; Revisão técnica: Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica:* Qual é o parangolé? e outros escritos*.* 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet, ator e mártir*. Tradução: Lucy Magalhães. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SILVA, Breno; GANS, Louise. *Lotes Vagos:* ocupações experimentais. 1. ed. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2009.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual.* Tradução de Betina Bischof. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of Artistic Collaboration, *Third Tex*, v.18, n.6, 2004.