

# O MUNDO É O MUSEU DE HÉLIO OITICICA

## THE WORLD IS HÉLIO OITICICA'S MUSEUM

---

Reinaldo Guedes Machado

*Reinaldo Guedes Machado: é professor Adjunto da Universidade de Brasília – UnB. É Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – USP (2003). Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (1972).*

### Resumo

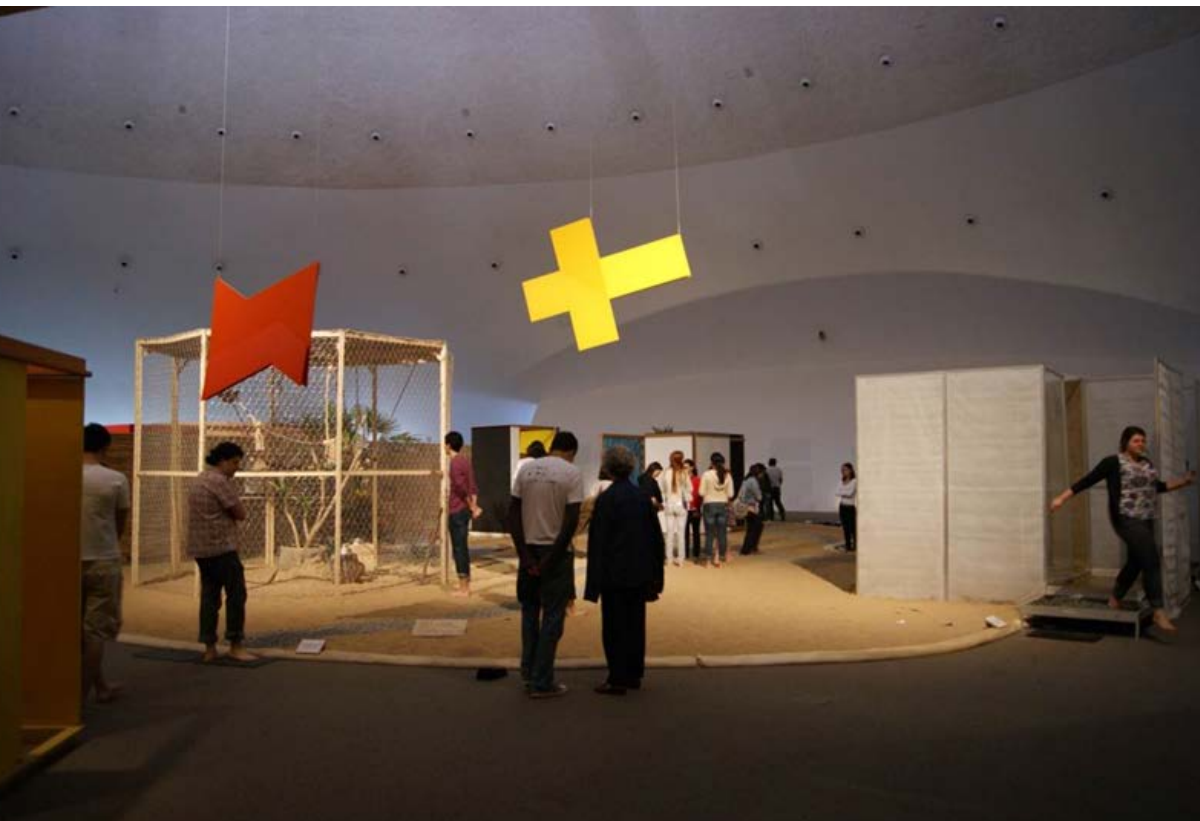
O texto ensaia uma interpretação das bases políticas e filosóficas da obra plástica de Hélio Oiticica, desenvolvida no convívio familiar com Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa, na sua vivência com o povo da Mangueira (RJ).

*Palavras-chave: Parangolé; Bólido; Penetrável; Neo-concretismo; Arte brasileira*

### Abstract

*The text rehearses an interpretation of the political and philosophical foundations of Helios Oiticica 's plastic work developed in the family life in the conviviality with Lygia Clark, Ferreira Gullar and Mario Pedrosa in their experience with the people of Mangueira (RJ).*

*Keywords: Parangolé; Bolid; Penetrable; Neo-concretism; Brazilian art.*



Exposição *O Museu é o mundo*. Museu Nacional, Brasília. Fonte: Reinaldo Guedes (2011).

Este texto é a versão escrita da comunicação apresentada pelo autor em 1º. de abril de 2011, na sala Ernesto Walter, na série ARQUITETURA E URBANISMO: ENCONTROS do PPG-FAU, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. O evento e este texto foram motivados tanto pela importância intrínseca da obra de Hélio Oiticica quanto pela repercussão da visita de alunos dessa faculdade, promovida em janeiro de 2011 pelas professoras Dra. Raquel Blumenschein e Dra. Luciana Sabóia à exposição *O museu é o mundo* no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (Curadoria de César Oiticica Filho, Fernando Cocchiarale e Wagner Barja).

## INTRODUÇÃO

A obra madura de Hélio Oiticica parece contradizer a racionalidade modernista que a antecedeu. No entanto, embora as coisas por ele produzidas após os *parangolés* e os *bóldes* representem de fato uma ruptura com a estética do modernismo na sua vertente abstrato-geométrica, elas são o resultado do desenvolvimento contínuo de uma pesquisa rigorosamente coerente em si mesma, em que cada etapa responde a questões que se apresentaram no momento anterior e cujo ponto de partida inicial enraíza principalmente nas proposições teóricas e na obra plástica de dois marcos da arte moderna: Piet Mondrian e Wassily Kandinsky.<sup>1</sup> Mas Hélio Oiticica não os imita: aprende sempre com o que vê e com o que vive e, deste aprendizado, inventa sua obra.

## AFINANDO OS INSTRUMENTOS

Desde que os impressionistas, interessados em representar a luz e no estudo das interferências recíprocas entre as cores, pouco a pouco abandonaram o rigor da perspectiva geométrica e diluíram o contorno e o volume dos objetos numa névoa colorida, no século seguinte, os artistas dedicaram-se a investigações das características intrínsecas da linguagem plástica, demonstrando pelas obras realizadas que a modulação do espaço pela cor, pelos valores de luminosidade, ritmo, cadência, modenatura, proporções das partes entre si e destas com o todo, etc., validavam as criações artísticas tanto ou mais do que o assunto tratado ou a habilidade em obter a máxima semelhança entre a imagem e o objeto representado.

1

A Professora Dra. Luciana Sabóia, intervindo com propriedade na apresentação desta comunicação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, destacou a permanência do rigor construtivo e da escolha dos materiais e cores das últimas obras de Hélio Oiticica como indicativa da continuidade apesar da ruptura que identifique entre as etapas “concretistas/neoconcretista” e a etapa da “arte ambiental” dos *parangolés* e instalações.

Quando estimulada pela experiência de Cézanne no início do século XX, a arte ocidental buscou retomar um desenho mais preciso e volumes mais definidos. A concepção clássica do espaço como dimensão neutra e contínua, onde se localizam os corpos sólidos, foi substituída pela de um espaço que se constitui em decorrência do movimento do observador, do que resultaria a representação do mundo visível como síntese subjetiva de múltiplas visadas sucessivas que dirigimos aos objetos. Essa foi a contribuição do cubismo: ensinar-nos que o espaço objetivo não tem existência concreta senão quando habitado pelo sujeito. E fizeram mais, ao decomporem os objetos materiais em planos coloridos, que rearticulavam segundo as exigências da composição; ao incorporarem à pintura fragmentos de jornais, tecido e madeira, isto é, matéria real, e não representação ilusória, e ao evidenciarem o quadro como objeto construído, onde se articulam o espaço virtual da representação e o espaço concreto de tela, madeira ou qualquer outro material de limites definidos e superfície mensurável.

Para Hélio Oiticica, entretanto, o objeto da pintura deveria ser a própria cor como realidade factual, matéria essencial da pintura, capaz de interferir no ambiente, no aparelho perceptivo e no psiquismo do observador pela simples presença, sem alusão a qualquer significado externo. Por isso, os artistas aos quais se refere com frequência em suas anotações são Mondrian e Malevitch, admirados como profetas precursores, cuja obra interrompida pela morte do primeiro e pelo contexto político que viveu o segundo apontavam-lhe caminhos a serem seguidos. E, de fato, ele a isso se dispôs com rigor e persistência, semelhante a um cientista empenhado na solução de questões cruciais no seu campo de estudos.

Cabe mesmo ressaltar o comprometimento ético-político de Hélio Oiticica no exercício de sua arte. Não a exerceu apenas pela natural necessidade de expressão individual, narcisismo ou desejo de reconhecimento, mas por engajamento consciente numa investigação iniciada pelos seus antecessores a qual lhe parecia necessário dar prosseguimento. Isso é evidente no sentido geral de sua produção plástica, tanto quanto em suas anotações particulares, em entrevistas que concedeu, nos textos jornalísticos e catálogos de exposições que escreveu, assim como nas cartas aos amigos, especialmente Lygia Clark, que com ele compartilhava tal responsabilidade.

Esse sentido da expressão pessoal inserida na corrente da história é determinante na relação de Hélio Oiticica e Lygia Clark com os últimos trabalhos de Mondrian. Para ambos, assim como o cubismo levava ao extremo terminal a representação da figura, os retângulos e barras

com as quais Mondrian retalhava o plano da tela tornava ambígua a relação figura-fundo – fenômeno fundamental da percepção visual, como fora constatado pela psicologia experimental – e assim transferia essa mesma dualidade para a relação entre o quadro e a parede onde estava suspenso.

Era como se a pintura sugerisse por si mesma a própria expansão além das bordas do quadro. Mondrian não só pintou esses quadros como anunciou:

(...) Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de 'arte muralista' ou 'arte aplicada', mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambientes não meramente utilitários ou racionais, mas também puros e completos na sua beleza.<sup>2</sup>

No natal de 1959, Hélio Oiticica copiou cuidadosamente este texto no seu caderno de anotações.

Aparentemente, foi a Lygia Clark a primeira a se debruçar sobre a questão. É irrelevante, porém, buscar estabelecer precedência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica nestas conquistas. A pesquisa que ela levava a efeito era acompanhada e respondida por Hélio Oiticica com seu próprio trabalho; a influência, se cabe usar a palavra, era recíproca em decorrência de objetivos semelhantes e do convívio gerado pela amizade que mantinham entre si e com os críticos Ferreira Gullar (filiado ao PCB em 1964) e Mario Pedrosa (trotskista, filiado ao PCB em 1926), os quais elaboravam teorias que validavam e impulsionavam as descobertas.

Há uma declaração de Lygia de 1986, usada por Luciano Figueiredo como epígrafe da coletânea de cartas trocadas por eles, que define a seu ver a relação entre os dois: *Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva.*<sup>3</sup> Especificamente, em relação à prática artística, ela diz numa carta a ele dirigida (14 de novembro de 1968):

(...) estou fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram muito o seu Parangolé. Talvez pelo material empregado, pois uso uma espécie de sacos de viagem em cor com pedras e sacos de plástico cheios. (...) Desculpe se estou te digerindo por circunstâncias do acaso e também pela visão que aprendi de ti em relação a esse material e também a própria cor!<sup>4</sup>

2  
Natal de 1959. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande Labirinto*. p. 17.

3  
CLARK, Lygia. In FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. p.7

4  
OITICICA, Hélio. Rio, 15.10.1968. In FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. p.44.

## MÚSICA DE CÂMARA

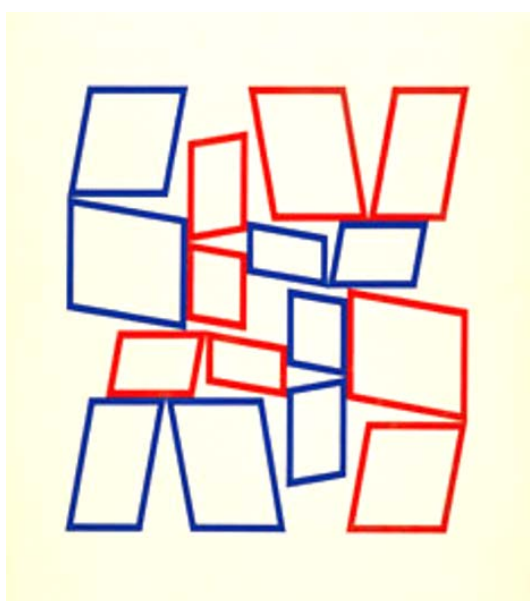
**Em 1954, Lygia Clark pinta uma forma preta contínua composta de um retângulo ao qual se anexam dois retângulos menores e três barras retas que penetram na área pintada na cor azul, que suporíamos ser a moldura. Tal moldura, disposta no mesmo plano do retângulo central, tem nos quatro lados a mesma largura daquele, intensificando o grau de ambiguidade de sua real função.<sup>5</sup>**

O passo seguinte será a execução de outros trabalhos compostos pela junção de placas de madeira recortadas, pintadas, ora em preto, ora em branco ou cinza, com pistola de ar comprimido. Sem molduras, ou apenas contornadas em um ou mais lados por estreitas ripas de madeira pintadas nas mesmas cores das peças maiores, não é possível divisar nestas obras o espaço pictórico que outrora se sobrepunha à superfície do suporte material. Agora é a superfície mesma, com seus recortes e encaixes, que constitui a forma concebida pela artista, que passa a designá-las pelo título de “Superfície Modulada”. Entre as placas, aparece então a mesma linha orgânica (designação que lhes dá a autora) que percebemos entre tábuas de assoalho, entre a porta fechada e seu caixilho, entre lambris de uma parede. A “linha orgânica” estrutura a composição, sulca a junção das placas de tonalidade diferente e, atingindo as bordas exteriores do conjunto, se integra ao espaço arquitetônico no qual se insere. Nessa época, 1956, Lygia Clark pronuncia uma conferência na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais na qual defende a realização de trabalhos de equipe entre artistas e arquitetos, visando à criação de ambientes por si mesmos expressivos, em detrimento da realização de obras plásticas como unidades autônomas, ao mesmo tempo em que experimentou realizar maquetes em que a “linha orgânica” orientava a decoração de salas, quartos e outros ambientes arquitetônicos.<sup>6</sup>

O desenvolvimento posterior destas pesquisas se dá quando a artista inclina as placas em relação ao plano vertical, como dobraduras de madeira salientes do plano da parede criando o que chamou de *casulos* (1958), de onde eclodiram os *bichos* (1960-1964), estruturas de chapas alumínio articuladas por dobradiças cuja forma poderia ser modificada pela manipulação do público.

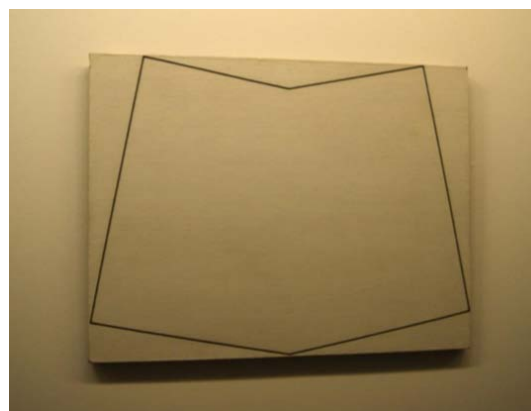
No mesmo período, Hélio Oiticica desenvolvia seus *Meta-esquemas*, pinturas à guache sobre papel. Abstratos e objetivos, esses desenhos não respondiam, no entender de Hélio Oiticica, à questão posta por Mondrian, ou seja, a criação

de uma nova realidade plástica em que a cor, conteúdo essencial da pintura, livre do retângulo do quadro ou da parede, estruturaria o ambiente. Daí, o surgimento dos *Relevos Espaciais*, que são placas recortadas e agrupadas em ângulos muito estreitos, suspensas por fios de nylon no espaço arquitetônico. O observador, atraído por suas superfícies de cores claras, é induzido a circundá-lo para perceber a relativa complexidade de seu magro volume. Embora cada relevo espacial seja pintado numa única cor, percebem-se sutis diferenças de tonalidades em suas faces devido à variação do ângulo de incidência da luz sobre planos divergentes e no espaço intersticial eventualmente resultante do arranjo dado ao conjunto das placas.



Metaesquema No. 4066. 1958. Guache sobre papel, 58,1 x 53,3 cm.

Fonte: [http://arteoncontemporarygallery.blogspot.com/2010/04/blog-post\\_2753.html](http://arteoncontemporarygallery.blogspot.com/2010/04/blog-post_2753.html)



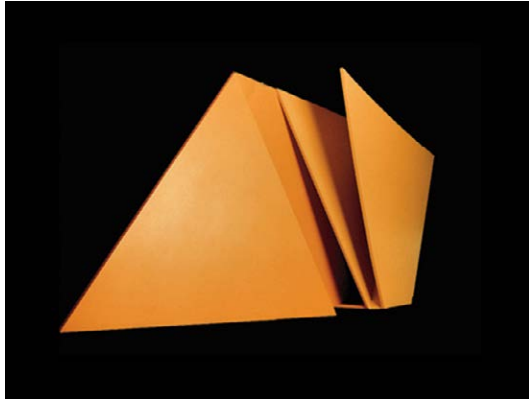
Tantrum – Série Branca. 1959. Óleo sobre tela, 90x116 cm. Foto: Reinaldo Guedes.

5

Em 1954 Lygia Clark realizou a série denominada Quebra da moldura explorando a ambiguidade entre moldura e “quadro”. Uma dessas obras pode ser vista acessando o sítio: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculooxx/modulo3/frente/clark/outras.html>

6

GULLAR, Ferreira. Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958). In CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.



*Relevo espacial.*

Fonte: ALZUGARAY, Paula. A estética da favela. *Isto é*, 24/03/2010 nº 2106. Disponível em:

<[https://istoe.com.br/58139\\_A+ESTETICA+DA+FAVELA/](https://istoe.com.br/58139_A+ESTETICA+DA+FAVELA/)>

Também se constitui por acoplamento de placas monocromáticas a série de trabalhos denominados *Núcleos*, mais expandidos nas três direções do espaço do que os *Relevos espaciais*, nos quais a largura e altura predominam sobre profundidade ou espessura da peça. Nos núcleos, os espaços vazios também alcançam maiores dimensões em relação às placas que os delimitam, estabelecendo continuidade mais franca entre exterior e interior da peça.



Grande Núcleo composto por: NC 3, NC 4, e NC 6. 1960-66.. 670 x 975cm.

Fonte: <https://pinturasemtela.com.br/helio-oiticica-pintor-e-escultor-brasileiro/grande-nucleo-helio-oiticica>

No *Grande Núcleo* (1960) resultante da disposição conjunta dos núcleos 4, 3 e 6, todos compostos por planos verticais suspensos numa grade de barras em quadrícula ortogonal, o espectador não só circula em torno do conjunto como pode penetrar no labirinto resultante sendo envolvido pelas diversas tonalidades de amarelo luminoso, vivenciando uma experiência que conjuga simultaneamente a expressão pictórica (a cor) e arquitetônica (o espaço habitável).

Vê-se até aqui que Hélio Oiticica e Lygia Clark,

no final da década de 1950 e início de 1960, realizaram uma pesquisa de observação objetiva dos fenômenos plásticos, com o objetivo comum de expandir a forma expressiva além do objeto-quadro ou do objeto-escultura, fazendo-a participar da estruturação do ambiente em que é posta. Assim se havia, sem subserviência imitativa, alcançado a nova plasticidade anunciada por Mondrian. Sem moldura e sem pedestal, libertadas do plano vertical da parede, as obras participam do mesmo espaço que o corpo do apreciador.

No intercâmbio de experiências, no diálogo frequente, ambos afinaram os instrumentos de sua arte entre 1957 – 1964. Já se identificava então a utilização de múltiplos estímulos sensoriais na comunicação da mensagem estética; nesses casos, o estímulo visual da cor, próprio da pintura, e o sinestésico do espaço habitável, próprio da arquitetura, que serão acrescidos das sensações táteis nos *Bólides*, sonoras e sinestésicas nos *Penetráveis*. Entretanto, as “obras” ainda tinham existência autônoma em relação ao sujeito que com elas interagem. Nos trabalhos seguintes, o próprio corpo do participante integra o objeto artístico. Já não cabe aplicar aqui o termo “obra” aos objetos materiais que ambos construíam, visto que a postura contemplativa do observador em relação à obra de arte fora transformada em relação de interação ativa entre sujeito e objeto para realização efetiva da experiência estética.

A partir de então, Lygia iniciaria o seu percurso de criação de vestimentas, óculos, objetos e de programação de vivências coletivas ou individuais destinados a aprofundar a consciência corporal dos participantes, para o que deve ter contribuído suas leituras do filósofo Maurice Merleau-Ponty, que a conduziram a uma zona de certa forma indeterminada entre a criação artística e as terapias psicológicas. Alguns desses *Objetos Relacionais* e procedimentos são hoje utilizados em clínicas psiquiátricas para resgatar pacientes tomados de profunda depressão fazendo-os acessíveis às terapias verbais.

A solicitação de amplo envolvimento sensorio-motor, que transforma o observador em participante da obra, também caracterizaria a produção de Hélio Oiticica nas décadas seguintes. No que pese a diferença de procedimentos e da aparência do material que enfim produzem, recusam-se ambos a produzir arte de diversão, lazer alienante dos frequentadores de galeria e vernissages. Conscientizar-se do próprio corpo na intimidade de suas sensações (Lygia) ou na sua relação com o coletivo na dança e no ritual (Hélio) é, sem dúvida, a possibilidade mínima de desalienação que pode ser experimentada em sociedades nas quais o corpo é apenas instrumento de produção.

## MARCHA, DOBRADO E SAMBA-ROCK, MEU IRMÃO

**A década de 1960 foi marcada no Brasil por uma politização crescente de amplos setores da população, em parte decorrente do agravamento das desigualdades regionais pela industrialização da região Sudeste, e também pela conscientização do empecilho que representava à política desenvolvimentista o atrasado sistema de propriedade e exploração rural. A União Nacional dos Estudantes (UNE) implementa o programa de criação Centros de Cultura Popular (CPCE), visando à propagação política por meio de espetáculos teatrais, produção cinematográfica e oficinas de artes plásticas e promove a aproximação entre setores da intelectualidade e as classes populares, com objetivos semelhantes aos do Movimento de Cultura Popular, criado pouco antes no Estado de Pernambuco pelo governo de Miguel Arraes. Entre os participantes destes movimentos, a pesquisa pura dos valores plásticos e da linguagem artística é encarada explicitamente, como omissão em face da divisão da sociedade.**

Em 1964 o ambiente político é gravemente alterado pelo golpe militar. Os conflitos da realidade invadiam de chofre o campo do pensamento científico, artístico e filosófico. Intelectuais sob a mais leve suspeita de insatisfação com o status quo da organização social brasileira eram, sob a designação genérica de comunistas, expulsos das universidades e instituições da cultura; quando não, presos. A imaginação otimista, às vezes utópica mesmo, de um país em desenvolvimento inevitável, simbolizada pela arquitetura moderna, bossa nova, concretismo e neoconcretismo na poesia, nas artes visuais e nas manifestações artísticas engajadas, era surpreendida pela irrupção de forças conservadoras da igreja, proprietários rurais, militares, empresários e classes médias urbanas.

No início daquele ano, Hélio Oiticica foi levado pelo escultor Jackson Ribeiro a colaborar na pintura dos carros alegóricos para o desfile da Escola de Samba da Mangueira. Lygia Pape descreve a transformação no comportamento pessoal de Hélio Oiticica após seu contato com a comunidade do morro:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado e disciplinado [...] Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionísio que não conhecia, não

tinha a menor experiência. [...] Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí foi uma esbórnia total na vida de Hélio [...] Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do morro”, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida, sua obra. (Jacques, 2001: 27).

Vê-se, pois, que a mudança de rumo detectável na produção de Hélio Oiticica, de uma arte cerebral, centrada na exploração dos fenômenos visuais, com ou sem o deslocamento do espectador, para uma arte que se expande na exploração das possibilidades expressivo-perceptivas de todo o corpo, decorre diretamente da mudança de comportamento pessoal do autor ao assumir plenamente sua condição de adulto após a morte do pai, e não de um engajamento político influenciado pelo ambiente agitado do momento. Porém, o significado político desta transformação não deve ser subestimado. Ao integrar-se à escola de samba, intuitivamente Hélio Oiticica rejeitava tanto o ambiente burguês do sistema artístico quanto os movimentos de esquerda de orientação marxista ortodoxa, antecipando na prática as teorias de Herbert Marcuse, das quais só viria a ter conhecimento em 1968.

## PARANGOLÉS



Gabriel Strauss e Luciana Saboia trajando Parangolés. Fotos de Raphael Strauss e Reinaldo Guedes, (da esquerda para direita).

7 Ver depoimento de Paulo Ramos em < <http://www.youtube.com/watch?v=dZ3zSLIMABM>>

8 12 de novembro de 1965. *A dança na minha experiência*. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. p.73.

9 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. p.70-72.

Parangolé poético e parangolé social. Disponível em < [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbe=4523&cod=236&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbe=4523&cod=236&tipo=2)>

10 Hélio Oiticica. Programa ambiental, julho de 1966. In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. p. 79.

A primeira manifestação desta nova postura foi a série dos *Parangolés*, que são capas formadas por camadas de tecidos de cores variadas e outros materiais como lona plástica, plásticos transparentes e às vezes bolsas de areia. Eventualmente o parangolé traz também frases impressas em alguma de suas camadas. No entanto, os parangolés não são capas no formato comum; ao desdobrá-las para vesti-las e ao movimentar-se com elas, o indivíduo torna-se parte da obra, pois só assim vão revelando/descobrimo cores, textos e materiais, para si e para as demais pessoas presentes ao ato. O corpo do indivíduo que as veste, e seus movimentos, são parte integrante da obra e da experiência estética tanto dele quanto dos que o observam. O parangolé é diretamente ligado ao samba e à dança, os retângulos de pano quase sempre presos entre si pelo lado menor, e a inércia das almofadas de areia presas na extremidade solta ampliam e incentivam os movimentos circulares e bamboleantes do samba e da dança que entusiasmará Hélio Oiticica, levando-o a tornar-se passista reconhecido nas alas da Mangueira.<sup>7</sup>

A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação) As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo são o próprio ato plástico em sua crudeza essencial

[...] A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas sociais, para uma compreensão de uma totalidade.”<sup>8</sup>

Em diversos textos referentes aos Parangolés<sup>9</sup>, que se identificam como a síntese de todo seu percurso anterior, Hélio Oiticica conceitua o que denomina como *arte ambiental*, isto é, a reunião indivisível de todas as modalidades de manifestação criativa, cor, luz, palavra, movimento, abrigos, passeios, etc. visando que estimule o visitante a criar, respondendo com sua ação às possibilidades abertas pelo ambiente oferecido pelo artista. Mas

a *arte ambiental* já se anunciara na sua participação no movimento neoconcreto; ainda em 1961, Hélio Oiticica iniciara a produção de maquetes para projetos de instalações mais complexas como o *Projeto Cães de Caça* (1960). Tratava-se da construção de um jardim em escala urbana composto de cinco penetráveis de sua autoria no qual se realizaria o *Teatro integral* de Reynaldo Jardim e se instalaria o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar. A maquete foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com texto de apreciação crítica de Mario Pedrosa; mas, como tantos outros projetos de Hélio Oiticica, detalhados em desenhos técnico-construtivos e maquetes, nunca foi efetivamente realizado.



*Tropicália-Penetráveis PN2 e PN3*. Museu Nacional do Conjunto Cultural da República da República, Brasília (2011). Disponível em: < <https://tspasunb.com/wp-content/uploads/2018/07/Tropic%C3%A1lia-H%C3%A9lio-Oiticica.pdf>>

Também o projeto *Tropicália* (1967) previa, além dos penetráveis de sua autoria e poemas diversos efetivamente instalados, a disposição de obras plásticas de Lygia Pape e Lygia Clark entre folhagens e outros elementos que compunham o ambiente. Também este projeto jamais foi realizado em sua inteireza, e dificilmente chegará a sê-lo, agora que estas obras se dispersaram em coleções privadas e alcançaram alto valor monetário.



## ARTE AMBIENTAL

Em 1966, Hélio Oiticica formulava o programa de arte ambiental, no qual advoga o uso simultâneo de todas as modalidades de expressão, as já conhecidas pelo artista “e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra” assim como anuncia a pretensão de estender o sentido de apropriação além dos objetos, como fizeram os dadaístas, às coisas não transportáveis como terrenos baldios e campos, convidando o público à participação, e comenta:

Seria isto um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição”. [...]

O museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para as obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcos tipo Aterro da Gloria no Rio) – a chamada estética dos jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados, porque são mais vitais.<sup>40</sup>

A proposta de utilizarem-se grandes pavilhões para expor as obras que necessitam de abrigo, mostrou-se acertada anos depois na recente exposição retrospectiva instalada no Museu da República em Brasília<sup>41</sup>. Ali, não só as obras se valorizaram pela disposição condizente com sua natureza e intenções como os elementos permanentes do prédio, tais como os tirantes que sustentam o mezanino, o grande prato circular que esconde a iluminação geral, indireta, venezianas de ventilação, integraram-se harmonicamente ao acervo exposto como se tudo fizesse parte de uma única concepção.

*Cães de caça*, *Tropicália* e outros projetos semelhantes são indicativos de que Hélio Oiticica concebia arte como um campo do saber de construção por colaboração coletiva, estabelecendo-se assim critérios de validade objetiva pelo confronto das escolhas subjetivas de diferentes agentes. Aponta na mesma direção os eventos coletivos que promoveu como *Apocalipopótese* (1969) no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, a elaboração de alguns dos *Parangolés* em parceria com Carlos Vergara, Antônio Manuel e Caetano Veloso, da instalação *Cosmococa* (1974) em parceria com Neville de Almeida, além e sua disponibilidade em participar de criações lideradas por outros artistas como o filme *Câncer* (1968) de Glauber Rocha, no qual o diálogo e o desenvolvimento das cenas resultava da improvisação dos atores frente à câmara.



*Penetrável Nas quebradas*. Fotos: Raphael Strauss.



O envolvimento pessoal de Hélio Oiticica com o samba e a comunidade da favela daria origem a duas de suas obras mais obviamente engajadas: o bólido *Caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), seu amigo Manoel Moreira, assaltante de caminhões de leite e de gás, assassinado pela polícia para vingar a morte de Le Coq, chefe do Esquadrão da Morte, e o estandarte *Seja marginal seja herói* (1968), que homenageava Alcir Figueira da Silva, assaltante de banco que se suicidara quando sua prisão era iminente. O protesto político explícito nestes trabalhos é exceção no conjunto de sua obra, assim como foi em dois dos parangolés utilizados no evento Apocalipopótese: *Guevarcália* com a imagem de Guevara pintada em preto bordada de paetês pretos fazendo os cabelos e o *Nirvana* com a imagem de uma criança subnutrida pintada por Antônio Manuel.

Estandarte *Seja marginal seja herói* (1968).

Disponível em: < <https://flipzona.wordpress.com/2010/10/07/helio-oiticica%E2%80%9Cmuseu-e-o->



Bólido *Caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo* (1966).

Disponível em: <http://artebrasileira1960.blogspot.com/2009/01/hlio-oiticica.html>

11  
Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Exposição: *Hélio Oiticica: O museu é o mundo*. 21-12-2010 a 20-02-2011. Curadoria César Oiticica Filho, Fernando Cocchiarale e Wagner Barja.

12

MAIAKÓVSKI, Vladimir.  
 Apud. CAMPOS, Augusto;  
 PIGNATARI, Décio;  
 CAMPOS, Haroldo. Plano  
 piloto para poesia  
 concreta. In CAMPOS,  
 Augusto; PIGNATARI,  
 Décio; CAMPOS, Haroldo.  
*Teoria da poesia  
 concreta – Textos críticos  
 e manifestos – 1950-  
 1960.* São Paulo, Livraria  
 Duas Cidades, 1975, p.158.



mun

## SEM FORMA REVOLUCIONÁRIA NÃO HÁ ARTE REVOLUCIONÁRIA<sup>12</sup>

**A intenção política presente no trabalho de Hélio Oiticica é, no entanto, mais profunda do que os slogans constantes de alguns parangolés ou a ilustração figurativa de temas sociais de heróis revolucionários. Para ele, importava mais provocar a ação, a criação, o “exercício experimental da liberdade”, conforme a frase de Mario Pedrosa, frequentemente citada em seus escritos. Assim parece ser natural a postura independente e marginal do Hélio Oiticica cujas últimas obras visavam criar apenas um ambiente em que o comportamento do visitante era completamente indeterminado pela instalação. Os *Ninhos* eram caixas recheadas de materiais como palha, flocos de espuma de plástico, jornais e revistas, etc., onde o visitante poderia fazer o que quisesse, só ou acompanhado.**

13

Hélio Oiticica – Carta a  
 Lygia Clark, 15/10/1968



Ninhos. Visão do Interior.

Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/458030224581756703/visual-search/?x=0&y=0&w=564&h=376>>

A vocação libertária do Hélio Oiticica tem sido eventualmente identificada com uma postura anarquista, até mesmo por respeitáveis conhecedores de sua obra. Não é de todo descabida esta identificação, sobretudo se lembramos sua atuação desvinculada dos intelectuais brasileiros que, premidos pelo regime militar, se dedicaram à arte engajada, de explícito conteúdo político, muitos dos quais filiados ao Partido Comunista Brasileiro e grupos dele dissidentes. Mas cabe também considerar a influência do contexto mundial da contracultura, a mobilidade pessoal do Hélio Oiticica entre Rio de Janeiro, o morro da Mangueira, Nova Iorque e Londres, e seu entusiasmo pela leitura de Nietzsche e do marxista não ortodoxo Herbert Marcuse, sobretudo este último, cuja leitura recomenda à amiga Lygia na mesma carta em que relata:

Larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade ‘normal’ que é a nossa: entrei em crise que me foi ultra produtiva – de certo modo descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. Isso foi bom para quebrar o cerco burguês ou pequeno burguês em que me encontrava, não por mim mas por uma série de condicionamentos: agora, lendo Eros e a civilização de Marcuse, vejo que tinha razão (aliás você deve ler isso, pois tem muito a ver com seu pensamento – no princípio fica-se um pouco desconcertado, mas é bom). Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação.<sup>13</sup>



*Ninhos* (1970). Remontado na 29ª Bienal de São Paulo (2010).

Disponível em < <https://www.pinterest.ca/pin/219832025547701714/visual-search/?x=2&y=2&w=562&h=421>>

Como é sabido, no livro citado, Herbert Marcuse busca conciliar psicanálise e marxismo contestando o pessimismo de Freud ao afirmar que a repressão é fator constituinte e necessário da civilização e contestando o marxismo ortodoxo ao atribuir a possibilidade real de revolução à ação dos grupos marginais ao sistema produtivo, ao invés da classe operária, mais interessada em manter a segurança e ascender a melhores níveis de consumo.

Porém, vemos pela data da carta que Marcuse não formou o pensamento e o comportamento de Hélio Oiticica. Apenas terá lhe dado uma espécie de aval intelectual posterior ao seu convívio com a favela, o samba, a droga, e com artistas seus contemporâneos mais ou menos marginais às instituições da cultura consagrada, tais como Glauber Rocha, Torquato Neto, José Celso Martinez, Wally Salomão, Gilberto Gil e Caetano, Carlos Vergara, Reynaldo Jardim etc.

É difícil precisar a formação de uma personalidade, de um comportamento, mas quem sabe se esse senso de inserção na história da arte e no seu tempo, de um artista cujo trabalho é simultaneamente tão original, tão pessoal, não haverá sido fermentado no ambiente familiar?

José Oiticica (1882-1957), o avô paterno de Hélio, foi filólogo erudito, professor de literatura portuguesa na Universidade de Hamburgo, professor de português no Colégio Pedro II do Rio de Janeiro, ambas as colocações obtidas por defesa de teses específicas, e professor de grego na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Distrito Federal por convite de Afrânio Peixoto, então reitor da mesma. Mas foi também ativo militante anarquista, que entre uma prisão e outra dava palestras em círculos operários, e fundou com Astrogildo Pereira as revistas *Spartacus*, *A Voz do Trabalhador* e outra de menor repercussão. José Oiticica também publicou livros de gramática respeitados pelos intelectuais da época, livros de versos um tanto medíocres, peças teatro de conteúdo doutrinário e, em 1947, *A doutrina Anarquista ao alcance de todos*, que teve no Brasil duas ou três edições, e pelo menos uma edição em espanhol impressa na França. A Biblioteca Central da UnB possui exemplares de algumas de suas obras literárias e filológicas; nenhum, porém, de seus textos anarquistas.

O pai de Hélio Oiticica, José Oiticica Filho (1906 – 1964), formado na Escola Nacional de Engenharia, foi professor de matemática nos colégios Jacobina, Pedro II, na Faculdade Nacional de Medicina, e no Colégio Universitário entre 1928 e 1962, trabalhou no Museu Nacional da Universidade do Brasil de 1943 a 1964 na função de entomólogo especializado (Lepidoptera). É um fotógrafo renomado, premiado em diversos países tanto

pela qualidade estética de suas fotos quanto pela invenção de processos de microfotografia que lhe foram necessários no seu trabalho científico e por suas experiências de criação direta das imagens no laboratório fotográfico, sem o uso da câmera ou interferindo nos negativos captados por ela.

Não encontrei indicações do convívio de Hélio Oiticica com o avô morto quando o artista tinha 18 anos de idade, mas há testemunhos de uma relação muito estreita entre ele e seu pai até 1964, quando o pai morre, se não bastasse a afinidade estética do trabalho plástico de ambos, de cuidadosa estruturação geométrica.

Aliás, como devem se lembrar os mais velhos, a morte do pai de Hélio Oiticica não foi a única tragédia de 1964. As sutilezas do concretismo, a delicadeza da bossa que vicejara nos shows dentro das universidades, os refinamentos da arquitetura moderna brasileira são atropelados pela truculência dos tempos. O autoritarismo refletiu-se muitas vezes nos grupos de pequenos burgueses sinceramente empenhados em combater o poder usurpado pelos militares.

Assim parece ser natural a postura independente e marginal do Hélio Oiticica, cujo senso libertário e cujas últimas obras visavam criar apenas um ambiente em que o comportamento do visitante era completamente indeterminado pela instalação. Sua recusa em impor uma visão particular, em eleger instituição, tempo ou local determinados para exercício da liberdade criativa e, portanto, do prazer, afirma-se na obra plástica que nos legou, e sintetiza-se nas palavras por ele pronunciadas na exposição coletiva Opinião 65, da qual participou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

A minha posição ao propor 'Parangolé' é a da busca de uma nova fundação objetiva na arte.

Está reservada ao artista a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo sua suprema vontade. É esta também uma proposição eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhes também uma oportunidade criativa. Esta oportunidade é claro teria que se realizar através das individualidades nessa coletividade; o novo aqui é que as possibilidades dessa valorização do indivíduo na coletividade torna-se cada vez mais generalizada - há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações criativas mais fundamentais ao mesmo tempo em que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar, de criar - é a retomada dos mitos da cor, da dança, das estruturas criativas enfim."<sup>14</sup>

14

OITICICA, Hélio. Parangolé: Uma nova fundação objetiva da arte. In: MORAIS, Frederico. *Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 5. Opinião 65*, Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANER, 1985.

*Cosmococa* (1974). (Remontagem no Whitney Museum, Nova Iorque, 2017.

Fonte: ALMINO, Elisa Wouk. Hélio Oiticica in New York

Disponível em: < <https://www.theparisreview.org/blog/2017/09/06/helio-oiticica-new-york/>

*Leva-se muito tempo para se tornar um gênio. É preciso sentar e ficar fazendo nada, realmente fazendo nada.*

Gertrude Stein, citada por Hélio Oiticica.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DIGITAIS

BRAGA, Paula Priscila. *A Trama da terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. Tese de doutorado.

BRETT, Guy. *Hélio Oiticica*. Londres: Whitechapel Gallery, 1969.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Ed. 1ª. São Paulo: Cosac & Naify, 1985.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica*. Disponível em: <[www.fig.br/edart/0/jardel.htm](http://www.fig.br/edart/0/jardel.htm)>. Acesso em 28 de março de 2011

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1966.

GULLAR, Ferreira. Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958). In CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga - a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p.27.

JUSTINO, José Maria. *Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

MACHADO, Reinaldo Guedes. *Hélio Oiticica 1937 1980*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gog8QOmQuLQ&feature=share>>

MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA. Folder da Exposição: *Hélio Oiticica: O museu é o mundo*. 21-12-2010 a 20-02-2011. Curadoria César Oiticica Filho, Fernando Cocchiarale e Wagner Barja.

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

\_\_\_\_\_. *Parangolé: Uma nova fundação objetiva da arte*. In MORAIS, Frederico. *Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro- 5. Opinião 65*. Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_depoimentos&cd\\_verbete=2020&cd\\_item=16&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=2020&cd_item=16&cd_idioma=28555)>. Acessado em 28 de março de 2011.

\_\_\_\_\_. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org>>. Acessado em 5 de abril de 2011.

\_\_\_\_\_. *Parangolé poético e parangolé social*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=236&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=236&tipo=2)>. Acessado em 30 de março de 2011

\_\_\_\_\_. *Entrevista, cedida a Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Holanda, 1 de fevereiro de 1980*.

RAMOS, Paulo. Paulo Ramos fala sobre a obra de Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dZ3zSLIMABM>>. Acessado em 04 de abril de 2011

SPERLING, David. *Corpo + Arte = Arquitetura*. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In BRAGA, Paula (Org.). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A presente comunicação, limitada em sua dimensão, terá sido apenas suficiente apenas para a apresentação do artista e de uma leitura particular de sua obra. Assim, visando possibilitar aos interessados um conhecimento mais amplo, indicamos as fontes de que nos servimos e destacamos sobretudo a importância do Programa Hélio Oiticica, parceria entre o Itaú Cultural e o Projeto Hélio Oiticica, que disponibiliza via Internet mais de cinco mil páginas escritas pelo artista, ou seus contemporâneos a respeito de sua obra, e por ele arquivadas em vida.

Programa Hélio Oiticica.

Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cf](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cf)>

Completa o texto presente, o vídeo:

MACHADO, Reinaldo Guedes. *Hélio Oiticica 1937 1980*.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gog8QOmQuLQ&feature=share>>