



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS  
HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE  
FILOSOFIA

**O MUNDO ENQUANTO MUSEU: A ATITUDE PROFANATÓRIA  
DE OITICICA ENQUANTO EXPRESSÃO DE SUA PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA**

ALEX CHRYSTIAN FERREIRA DIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários para obtenção de grau Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: História da Filosofia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscila Rossinetti Rufinoni.

Novembro de 2024



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS  
HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE  
FILOSOFIA

**O MUNDO ENQUANTO MUSEU: A ATITUDE PROFANATÓRIA  
DE OITICICA ENQUANTO EXPRESSÃO DE SUA PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA.**

ALEX CHRYSTIAN FERREIRA DIAS

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia da Universidade de  
Brasília como parte dos requisitos  
necessários para obtenção de grau  
Mestre em Filosofia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscila Rossinetti Rufinoni  
(FIL/UnB) (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Imanishi Rodrigues  
(FIL/UnB) (Examinadora Interna)

---

Dr.<sup>a</sup> Bianca Andrade Tinoco (Examinadora Externa)

Brasília-DF, Novembro de 2024.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao PPGFil e à minha orientadora Priscila Rossinetti Rufinoni, os quais me receberam no programa e exerceram paciência com a minha pesquisa.

À minha família, que possibilitou agora e durante anos um suporte moral e material para chegar onde estou.

A meus amigos Thainá, Icaro e Jhenifer, que me guiaram, revisaram, corrigiram e me ensinaram que a amizade realmente é necessária para a manutenção da vida humana.

## RESUMO

O presente estudo explora a trajetória de Hélio Oiticica, destacando a marginalidade como um conceito central para compreender sua obra e pensamento. Ao longo do texto, investiga-se como o artista rompeu com as normas tradicionais da arte, aproximando-se de comunidades socialmente marginais e transformando experiências de vida em práticas artísticas que desafiam os limites institucionais. São analisadas as influências filosóficas em seu trabalho, especialmente as ideias de Nietzsche, que moldaram sua visão subversiva e criativa, bem como sua abordagem sobre o mito, ressignificado como elemento simbólico e concreto em sua produção. Além disso, o conceito de "Crelazer" é explorado como uma proposta de vivência artística que une lazer, criação e cotidiano, rompendo com as convenções do campo artístico. Discute-se como a obra artística e textual de Oiticica critica o espaço museológico tradicional, propondo sua marginalização e ressignificação como uma experiência cotidiana em que arte e vida se fundem em oposição à ideia hegemônica de museu. Busca-se avaliar que o trabalho de Hélio Oiticica ultrapassa a criação estética convencional, oferecendo um novo paradigma que integra arte, vida e marginalidade como formas de resistência e transformação cultural.

**Palavras-chave:** Arte Brasileira Contemporânea; *Crelazer*; Hélio Oiticica; Museu; Modernidade; Pós-Moderno; Profanação.

## **ABSTRACT**

This work aims to explore the trajectory of Hélio Oiticica, highlighting marginality as a central concept to understand his work and thoughts. Throughout the text, the work investigates how the artist broke with traditional art norms, approaching socially marginal communities and transforming life experiences into artistic practices that challenge institutional limits. The philosophical influences on his work are analyzed, especially Nietzsche's ideas, which shaped his subversive and creative vision, as well as his approach to myth, redefined as a symbolic and concrete element in his production. Furthermore, the concept of "Crelazer" is explored as a proposal for an artistic experience that combines leisure, creation and everyday life, breaking with the conventions of the artistic field. It is argued how Oiticica's artistic and textual work criticizes the traditional museum space, proposing its marginalization and resignification as an everyday experience where art and life merge, as opposed to the idea of museum hegemony. The aim is to assess that Hélio Oiticica's work goes beyond conventional aesthetic creation, offering a new paradigm that integrates art, life and marginality as forms of resistance and cultural transformation.

**Keywords:** Brazilian Contemporary Art; *Crelazer*; Hélio Oiticica; Museum; Modernity; Postmodern; Profanation.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Metaesquema - 1950 - Hélio Oiticica - Guache sobre cartão Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66397/metaesquema>. Acesso em: 23 de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia. .... 20
- Figura 2: O P2 Parangolé bandeira 1 (1964) no centro da foto, na abertura da exposição Opinião 65, na área externa do MAM Rio, em 1965. Foto Desdémone Bardin. Disponível em <https://mam.rio/historia/parangole-em-opinioao-65/> Acesso em 23 de Junho de 2024. 28
- Figura 3B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo". Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>. Acesso em: 23 de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia. .... 50
- Figura 4 Bandeira-poema, 1968 – Hélio Oiticica. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2638/bandeira-poema>. Acesso em: 23 de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia. .... 52
- Figura 5 – B54 Bólido Área 1, 1967 – Hélio Oiticica. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66331/b54-bolide-area-1>. Acesso em: 23 de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia. .... 57
- Figura 6: Éden, 1969 – Hélio Oiticica. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66379/eden>. Acesso em: 23 de junho de 2024. .... 60
- Figura 7: Éden Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66390/eden>. Acesso em: 23 de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 .. 63
- Figura 8: *Vista do interior do Louvre frequentada por turistas*. Disponível em <https://amusearte.hypotheses.org/1955> acesso em 23 de junho de 2024 ..... 68
- Figura 9: B52 Bólido Saco 4. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66332/b52-bolide-saco-4>. Acesso em: 23 de junho de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 ..... 77

## SUMÁRIO

Introdução	8
1 – Hélio Oiticica, um marginal, um lobo solitário.	17
2 – Esferas de uma marginalidade possível.	23
2.1 – O envolvimento com a comunidade não é busca necessariamente proposição artística	37
2.2 – A influência Nietzscheana	40
2.3 – A noção de mito para Oiticica	42
3 – Materializar e performar o marginal – obras e o Crelazer	45
3.1 – A noção do Crelazer	55
4 – O Museu é o Mundo: marginalizar o museu	65
4.1 – À margem da fama.	75
4.2 - O espaço do museu enquanto heterotopia	80
4.3 - ...é a experiência cotidiana.	85
Considerações Finais	88
Bibliografia	91

## **INTRODUÇÃO**



As problemáticas que guiam os questionamentos deste texto parecem, a princípio, ser bem direcionadas e voltadas a um conceito específico: investigar a produção de conceitos artísticos e filosóficos dentro e fora – refere-se tanto à produção artística quanto às anotações pessoais como registros em diários, correspondências trocadas e esboços textuais, da obra de Hélio Oiticica. Questionar e dissertar sobre um artista brasileiro durante um período bem delimitado de sua carreira geralmente exala uma pesquisa inclinada a uma investigação historiográfica e conceitual de uma parcela de temas que se associam àquele artista e ao período em que ele viveu. É possível dizer, sim, que boa parte deste trabalho tem como preocupação categorizar essas memórias e vivências de Hélio Oiticica e possibilitar uma compreensão de sua obra, por meio da análise de alguns conceitos inerentes à produção de Oiticica. Porém, a pesquisa também busca se preocupar com a associação de conceitos fora do alcance da intuição do autor, conceitos que estão atrelados a discussões filosóficas externas à intencionalidade proposta pelo artista. Certamente, a produção de Oiticica é frutífera para a associação de conceitos filosóficos, tendo em vista o elevado número de pesquisas com o qual me deparei acerca do artista dentro do campo filosófico, mantendo diversos autores e explorando associações possíveis para o esclarecimento de diversas questões que são levantadas ao se experienciar o artista e sua produção.

Acerca dessa lógica, arrisca-se dizer que as problemáticas levantadas envolvendo Hélio Oiticica não buscam se encerrar no próprio autor dentro desta dissertação. É certo que questionamentos pertinentes estarão preocupados em responder como o próprio autor afirmou ou, supostamente, poderia responder a estas questões, a título de exemplificação: *Como o autor entende sua própria produção artística? Como analisar certa obra em um período em que é possível se perder na difusão de conceitos? Que espaço a arte deve ter na educação do indivíduo? Até onde a arte deve se estender?* A partir das prerrogativas, também é frutífero pensar que questões como essas abarcam questionamentos cada vez mais precisos e comuns nos campos das artes.

Tais questionamentos não apenas trazem ao rol de discussões ideais surgidos da atitude do crítico de arte, que se preocupa em definir e expandir a visão do apreciador da obra, mas também atingem o olhar do espectador, que usualmente tende a ser mais simples e objetivo. Dessa maneira, os questionamentos levantados aqui produzem reflexões pertinentes à situação em que a arte brasileira contemporânea se encontra: é comum, ao se deparar com uma proposição artística atual, questionar se aquilo pode ou não ser considerado arte, qual a intenção do artista ao produzir certas façanhas, provocar a noção de arte dizendo que o trabalho exibido lembra o de uma criança e até perguntar qual a função de um trabalho medíocre, aparentemente com uma técnica duvidosa, dentro de uma

sociedade capitalista.<sup>1</sup>

A ampliação desses juízos elaborados pelo crítico, curador e espectador (ou a ideia de público como um todo) leva a caminhos que podem ser respondidos por meio de uma análise pormenorizada da história da arte, de uma investigação historiográfica ou até mesmo a investigação socioeconômica do movimento que está sendo enquadrado no questionamento da obra. Em suma, são questões científicas que podem ser respondidas, por meio de uma breve análise de caso e utilização do método científico para respondê-lo. Essa construção (ou reconstrução) ontológica da noção de uma obra de arte pode ser um caminho plausível para a análise e compreensão de uma obra e mostrar um caminho satisfatório e justificado para um movimento artístico. Em contrapartida, esse método também amplia a possibilidade de distanciamento do espectador da experiência artística, a partir da remoção de uma comunicação mais pura e mítica da vivência estética proposta. Apesar desse possível afastamento de uma atitude mais vivencial que sem dúvida era cara a Oiticica, pesquisar suas relações filosóficas pode elucidar outros aspectos da obra participativa.

É nesse contexto que se insere o escopo da pesquisa, em tecer uma investigação das proposições relativas à arte e dos conceitos filosóficos que Oiticica busca explorar na construção de uma arte participativa. Dito isso, os cenários produzidos, pela análise das concepções de Oiticica, fornecem dois caminhos possíveis para o desdobramento de uma dissertação: em primeiro plano, observa-se que frequentar as bases teóricas para o movimento artístico individual de Oiticica é possibilitar diálogo com temas que mexem com a reflexão “O que é arte moderna?”. Em segundo plano, observa-se que essas questões não são somente pertencentes a Oiticica, mas também a um movimento composto de artistas, filósofos e teóricos, que manifestam uma inconformidade estética e política com o cenário que predominava no âmbito artístico durante os anos 1960.

O primeiro plano perpassa por um questionamento referente à noção de marginalidade que o artista busca apresentar em sua obra, mas também se investiga como esse termo capacita uma discussão do conceito universal de “estar à margem”, premissa que perpassa o conceito literal do termo referente a algo ou alguém que não está no centro de algo, mas também investiga o uso vulgar do termo (o qual não é esquecido por Oiticica) e que é fundamental para a formulação de uma postura ética em determinadas obras do artista.

O conceito de marginal também adquire a noção do artista marginal, a qual é apoiada por bases teóricas provenientes de esferas poéticas, sociológicas e filosóficas. Esta postura

---

<sup>1</sup> Recordar-se aqui a polêmica envolvendo o projeto *Queermuseu* no ano de 2017. A mostra foi alvo de críticas severas de grupos conservadores e religiosos, que a acusaram de promover “imoralidade” e “pedofilia”. Essa reação levou a protestos e à pressão para o fechamento da exposição, resultando na suspensão da mostra pelo Santander Cultural.

se preocupa em produzir questionamentos do papel do artista no cenário que não só está em crise, como também busca a crise da própria noção de arte, mas diretamente a crise na pintura.

É a partir da crise da pintura que para Hélio Oiticica surge uma nova dimensão do uso de materiais como o pigmento bruto, transformando a cor em algo vivo, conectado ao corpo e ao espaço ao nosso redor. Em suas obras, como os *Bólides* e os *Parangolés*, o pigmento não é apenas um elemento fixo numa superfície. Pelo contrário, ele se movimenta, é tocado e experimentado de forma ativa pelo público, convidando as pessoas a vivenciar a cor com todos os sentidos. Oiticica não vê a cor como algo, apenas um instrumento passivo que existe enquanto acidente nas substâncias representadas, mas como algo que se sente e se vive. Suas proposições buscam a arte que sai da moldura, que vai além do visual, engajando o corpo e o ambiente ao redor, e, com isso, propõe uma ruptura com a pintura tradicional, sugerindo que a cor pode existir de forma expandida, interativa e tridimensional.<sup>2</sup>

Oiticica, então, busca não apenas solucionar os problemas provenientes da crise da pintura, mas também responder a esses problemas com o intuito de renovar o conceito de experiência artística e para isso fornece concepções as quais renovam a identidade do artista, enquanto produtor e propositor, ao passo que remontam a noções antigas da humanidade, como a ideia de *mito*, para tentar construir uma narrativa que não deixe que a arte se torne apenas mero objeto de consumo alienado ou que não produza um sentido íntimo ao espectador.

Cabe destacar que a preocupação final dessa dissertação se fundamenta na renovação da óptica teórica que as propostas de Oiticica possibilitam à sociedade contemporânea. Questionar a estrutura das artes nos anos 1960 também implica questionar a história da arte e os aparatos que cercam o conceito de apresentação e representação artística, dentre esses conceitos emergem noções de termos como *profanação* de objetos e espaços, *consumo da arte*, *lazer* e o espaço que se estabeleceu como pináculo da apresentação do objeto artístico: o *museu*.

Ainda que imersos em cenários conceituais bem definidos para cada discussão, é inegável que, ao discutir noções como *profanação* e *arte enquanto lazer*, o questionador consequentemente compreenderá a importância da estrutura hegemônica de museus e

---

<sup>2</sup> Tanto Oiticica como pintores, a exemplo de Yves Klein, compartilham a ideia da crítica à pintura limitando-se à tela. Ao utilizarem o pigmento bruto, eles trazem novas formas de se relacionar com a cor. Para Klein, a cor ultrapassava os limites materiais da arte, quase como uma experiência espiritual. Para Oiticica, a cor era uma experiência física, algo que tocava o espaço e o corpo. Ambos, cada um à sua maneira, encontraram na cor uma forma de ir além da crise da pintura, propondo que a arte poderia ser sentida e vivida de novas maneiras, sempre em movimento e interação com o mundo.

galerias para a mediação da experiência artística do espectador – assim como discutirá quais são os limites da ação do espectador frente ao objeto artístico.

Os limites que Oiticica propõe são bem delimitados e descritos em seus escritos de forma incisiva. Com base em seus escritos, seria possível formular uma teoria dos ideais que dominam o autor em sua tentativa de elaborar pensamento e proposições positivas que renovariam a maneira de usufruir da noção artística. Por isso, o trabalho está voltado a propor a ampliação das noções que Hélio Oiticica semeou diante da cultura artística.

O questionamento acerca da dicotomia que se estabelece entre obra e espaço é uma questão explorada por Hélio Oiticica de maneira transversal e pode ser encarada enquanto resultado de seu trabalho, mas não necessariamente como a forma original de sua noção artística. Consequentemente, é o interesse da dissertação conglomerar noções filosóficas produzidas em sintonia à fundação e à sacralização do imaginário do museu moderno. Ademais, busca-se investigar as posições artísticas de Oiticica que incomodaram as noções hegemônicas da instituição museológica e que mobilizaram a emancipação da arte pós-moderna, tal como entendida no contexto brasileiro como será exposto.

Desta maneira, para a compreensão do imaginário do museu moderno, evoca-se a crítica que Adorno faz aos museus, a partir da noção de cultura de massa e da sociedade capitalista, na qual se observa que, ao passo que as instituições de arte conseguem perpetuar a existência da memória por meio da arte, elas trazem consigo a objetificação do vivenciar artístico e fomenta um caráter alienatório no indivíduo que consome a cultura objetificada.

A crítica se assimila aos ideais de Oiticica, a partir da tentativa do artista de renovar o panorama artístico que não se dá pela destruição das instituições de arte, mas na renovação da compreensão que o papel museal deve ter para a emancipação do sujeito que não deve estar passivo ao experienciar artístico, mas se torna força motora para a manifestação e perpetuação de uma arte emancipada da indústria cultural.

A emancipação dá-se pela profanação do ambiente e das obras que o ocupam, causando assim a tentativa de assimilar a arte e a vida a partir dos critérios que Oiticica estabelece para uma arte que, em seu tempo, se tornou deslegitimada e que não se comunica mais com a vida e com a percepção individual do espectador. Essa noção está presente na discussão elaborada por Agamben em sua obra *Profanações*, na qual o objeto sacralizado que não se comunicava diretamente com os indivíduos de uma comunidade passam a ser participantes e ter uma performance ativa na vivência por meio da profanação que é imposta a eles.

O processo de profanação então é evocado para demonstrar como Oiticica propõe a experiência artística que, cada vez mais orientada pela secularização capitalista, pode ser vista como uma possibilidade de renovação da relação objeto-espectador na tentativa de

cunhar um novo mito que, ao retirar a aura sagrada da obra, exige que o espectador a manifeste por si mesmo para que produza algum significado e comunicação a zelar, não enquanto um objeto que carrega um sentido histórico e crítico para uma fundação hegemônica da arte, mas como provocadora de sentido no indivíduo que a defronta por meio de sua absorção e manutenção.

Para elaborar a montagem da análise de conceitos artísticos e filosóficos, são utilizadas algumas das obras produzidas por Hélio Oiticica no seu descrito “momento ético”, período que tem início com o seu contato com certa parcela marginalizada da sociedade carioca.<sup>3</sup> Ainda que as obras mantenham coerência suficiente para compreender a ideia de uma marginalidade artística e social, também são utilizados textos, relatos e cartas trocadas pelo artista para enriquecer a compreensão da postura marginal cuja apresentação vai além das obras, e encontra a adoção de um posicionamento crítico e político do artista. As proposições levantadas por Oiticica em seus projetos não visam apenas as discussões referentes à renovação do estatuto da produção de um movimento pós-moderno, termo polissêmico que será explicitado a seguir, mas também questiona a relação que é estabelecida entre a experiência singular subjetiva do indivíduo e a objetividade do artista. Nessa construção dialética, entre sujeito e objeto artístico, nasce também a discussão dos espaços artísticos, possibilitando o debate da proposta dos museus e galerias como lugar de ocupação de uma arte à margem dos movimentos artísticos anteriormente propostos.

Busca-se, ao longo do escrito, mostrar como, por meio de certos conceitos filosóficos, é possível traçar um fio-condutor que confere às obras de Oiticica, e de outros artistas brasileiros, que partilham dos mesmos ideais, preocupações éticas e políticas que são indissociáveis para as vanguardas que compõem certo período da arte contemporânea brasileira.

É a partir da investigação das construções artísticas e de conceitos feitos por Hélio Oiticica que se pretende trilhar um caminho para a compreensão da marginalidade que coloca em jogo não apenas a experiência artística, enquanto um modelo pré-estabelecido de consumo, mas também o estatuto do que é a arte pós-moderna – bem como o que é o fazer artístico. Por fim, a investigação dessas expressões e leituras do autor pretendem expor a relação entre o fazer artístico e aquela estabelecida com os espaços hegemônicos estabelecidos, enquanto templos de consumo do objeto artístico.

Dito isso, busca-se investigar se a profanação da sacralidade do museu pode servir de base para uma postura de confronto do *status quo* adquirido pela arte? E, se existe essa

---

<sup>3</sup> A distinção da carreira de Oiticica feita por Celso Favaretto é melhor comentada na sessão 1 do trabalho. Tal divisão é contrastada por uma análise própria deste trabalho a partir de momentos distintos da carreira do artista.

possibilidade, como essa profanação pode ser utilizada para pensar a relação do indivíduo com a arte em um tempo no qual a experiência artística foi reduzida a um consumo operado por instituições artísticas que ditam como a arte deve ser conceituada e usufruída?

### **Entre as linhas do discurso: uma observação semântica e hermenêutica**

Um adendo fundamental, antes de construir e analisar considerações em relação aos temas envoltos nesta pesquisa, é necessária uma observação acerca da utilização de termos recorrentes na análise e crítica de produções artísticas. O caso referido é na utilização de termos como: modernidade, moderno, pós-moderno e contemporâneo. Tais termos podem ter um significado intuitivo, a partir de uma observação do contexto em que se inserem, mas a discussão pode gerar confusões ao leitor ao serem descontextualizadas da intencionalidade do autor e dos teóricos referidos.

Em primeiro plano, observa-se a utilização do conceito de “modernidade”, que de maneira vaga pode ser associada a uma era delimitada pelo elogio à razão iluminista e inserção da humanidade em um contexto capitalista. É por meio das inferências de Adorno na sua investigação das noções que validam o conceito de “museu moderno” que se pretende analisar o cenário das artes em que Oiticica atua.

Então, extrai-se que a noção de modernidade para Adorno não está muito bem definida em sua obra, na medida em que não existe uma separação clara de quais são os limites que a modernidade configura, mas partindo da própria análise adorniana acerca do conceito do museu moderno e do sujeito que o frequenta, pode-se extrair uma figura do indivíduo independente inserido na sociedade capitalista e, conseqüentemente, fruto de relações produzidas pela indústria cultural que o condiciona a um comportamento de consumo, a partir de bases fundadas no conceito de esclarecimento.

Deste modo, recorre-se aqui à ideia histórica do museu moderno, enquanto uma espécie de heterotopia, em contraposição à noção do museu antes da fundação da modernidade. Essa visão pode ser identificada na leitura da obra *Heterotopias* de Michel Foucault, na qual o autor defende que houve uma alteração na perspectiva do que é o museu em contraposição à ideia postulada anteriormente:

Nos séculos XVII e XVIII, os museus e as bibliotecas eram instituições singulares; eram a expressão do gosto de cada um. Em contrapartida, a ideia de acumular, a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as

épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura (Foucault, 2013, p. 25).

O museu na modernidade não se trata especificamente de um espaço livre e neutro, pois tem uma preocupação em tentar reunir tempos e formas em um único espaço. Ainda que neste trabalho não haja a intenção de remontar uma análise histórica das funções empregadas pelos museus, é necessário estabelecer uma visão de que durante a modernidade a ideia do museu foi elevada a uma instituição de memória na qual é possível visitar e revisitar as expressões humanas na sua mais pura forma artística, mediada pelo domínio de um poder geralmente exercido pelo Estado.

Em outro plano do discurso do trabalho, a utilização de termos referentes aos conflitos de uma arte moderna e pós-moderna, se situa principalmente no exercício pioneiro de Mário Pedrosa, na tentativa de cunhar um termo que dividisse as propostas da arte brasileira nos anos 1960. Como observa Otilia Arantes (2021), a emancipação da arte pós-moderna em relação à arte moderna ocorre para Pedrosa em dois níveis:

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. Aos seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, e isso muito antes que o seu uso se generalizasse entre críticos e artistas (Arantes, 2021, p. 219).

Além dos aspectos observados tecnológicos e comerciais que se situam no comentário de Otilia Arantes, é necessário observar que a dicotomia estabelecida entre arte moderna e pós-moderna é também fundada justamente em um aspecto semelhante em ambos os movimentos: enquanto na arte moderna, a preocupação se baseia em acabar com a representação direta e a pintura se torna autotélica, na arte pós-moderna, existe uma nova tentativa de reestruturar o caminho da pintura, mas agora o abandono não é apenas da figuração apoiada no exercício representativo da pintura, mas também na ruptura do suporte da expressão artística. Desse modo, o quadro passa a ocupar um novo espaço físico, movimento que se destaca na produção de Hélio Oiticica dando conta do espaço de exposição de um novo modo.

A separação entre os dois estilos é algo fundamental para se analisar a proposta dos artistas na década de 1960 e os anos subsequentes, pois a expansão do conceito de pós-moderno, que em geral se funde ao conceito de *arte contemporânea*, pois traz consigo a premissa de que a arte deve manter, como fundamento, uma educação estética que está além da esfera contemplativa, bem como promover a renovação da postura artística, por meio de

uma fuga da arte formal – a qual para Mario Pedrosa não necessariamente configura uma traição do caráter teleológico da arte, mas funciona como uma potencialização (Arantes, 2021, p. 220).

Em termos concretos, Mario Pedrosa argumenta acerca da intencionalidade de Lygia Clark ao propor que sua obra *Bichos* quebra a soberania clássica ao introduzir a participação ativa do espectador e, assim, dissolve a barreira contemplativa que a arte formal naturalmente exigia. Vale ressaltar que para o crítico tal premissa não ocorre de maneira desproposital, mas nasce da emergência do esgotamento generalizado das artes formalistas (Arantes, 2021).

Assim sendo, em meio à produção de novos enquadramentos, que Pedrosa remete à arte brasileira, uma das mais notáveis está associada a Hélio Oiticica, em um breve ensaio publicado no *Correio da Manhã* em 26 de junho de 1966 intitulado *Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, em que associa diretamente a arte ambiental como característica inerente à arte pós-moderna.



## **1 – Hélio Oiticica, um marginal, um lobo solitário**

*“A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão a arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um, Hélio é neto de anarquista”.*<sup>4</sup> Não entendi a referência. Pedrosa foi citado pelo Oiticica o citado? Apud significa, Pedrosa citado a partir da obra de Oiticica, seria isso?

---

<sup>4</sup> Oiticica apud Pedrosa, 1986, p. 10.

Hélio Oiticica teve sua vida marcada pelo contato e pela vivência em ambientes disruptivos. Uma das primeiras influências, que emergem na vida do artista, é a de seu avô, José Oiticica, filólogo e líder do grupo anarquista Ação Direta. O avô que, apesar de ter vivido momentos de transgressão — que vão desde a expulsão de um colégio religioso até prisões relacionadas ao seu envolvimento com o movimento anarquista —, também manteve uma vida bastante próxima do academicismo e da luta política. Foi nas reuniões familiares, aos domingos, na casa do avô, que Hélio Oiticica foi mobilizado por sentimentos de amor à liberdade e de ódio ao totalitarismo e ao anarquismo (Oiticica, 1992, p. 209).

Outra influência importante, para a formação do imaginário artístico de Hélio Oiticica, foi a de seu pai, José Oiticica Filho que, como fotógrafo e cientista, promoveu uma educação artística na família. Por meio de seu privilegiado contato com grandes fundações, a exemplo a Fundação Guggenheim, pela qual obteve uma bolsa de estudos, e o *United States National Museum*, onde trabalhou. Esse ambiente proporcionou a Hélio o fomento de sua curiosidade e de seu pensamento crítico, como descrito em seu diário:

da necessidade interior de descobrir novos mundos, novas realidades no mundo maravilhoso dos insetos. Aliás, como convém observar que não só os insetos, como toda a natureza, lhe causavam estranho fascínio: como uma criança debruçava-se sobre cada descoberta com o mesmo amor, com o mesmo interesse, e isso, sem dúvida, reflete-se em cada uma de suas obras (Oiticica apud Carneiro, p. 107).

A postura artística do pai também influenciou diretamente Hélio Oiticica, especialmente pela concepção artística que José Oiticica Filho mantinha. O pai do artista pós-moderno foi um dos precursores do projeto construtivo, ao participar ativamente, por meio da investigação das possibilidades da fotografia, do movimento construtivo.

É interessante ressaltar que a investigação de ângulos e ampliações de perspectivas visuais já estavam presentes dentro da produção fotográfica de José Oiticica Filho. Seu fascínio pela fotografia possibilitou a busca por uma dramaticidade que vai desde a sensibilidade na entomologia à brincadeira com o jogo de luz, que constroem uma narrativa sobre os contornos dos objetos fotografados.

Pois que, ainda que seja possível discorrer sobre diversos feitos e fenômenos que permeiam a família Oiticica, sobrenome o qual mantém por si só uma origem exótica<sup>5</sup>, a

---

<sup>5</sup> O sobrenome “Oiticica” tem uma origem curiosa. Por volta de meados do século XIX, em um período marcado por conflitos entre brasileiros e portugueses, Manuel Rodrigues Leite da Costa, bisavô de José Oiticica Filho, decidiu modificar seu nome para se identificar mais com o Brasil. Ele adotou o nome Manuel Rodrigues Leite e Oiticica. Naquela época, várias outras famílias também começaram a acrescentar nomes brasileiros aos seus sobrenomes, como os Cajueiro, Pitanga e Palmeira (Satake, 2010, p. 189).

vida de Hélio Oiticica, que também foi permeada de excentricidade e de inconstâncias, serve como uma espécie de ilustração para as propostas de uma arte disruptiva que questiona não apenas as propostas das manifestações artísticas do período, mas também os espaços, objetivos e o papel do espectador na construção de uma arte, mais especificamente uma arte brasileira.

As propostas plásticas de Oiticica podem ser enxergadas a partir de uma distinção de dois períodos específicos segundo Celso Favaretto (1992). Um período iniciado pela proposta visual (concreta) que tem início em 1954 e termina em 1963, com a criação dos *Bólides*; e um período que se distingue pela arte sensorial — talvez o momento que Mario Pedrosa distingue como *pós-moderno* — no qual se inicia a proposta sensorial e avança até os anos 1980. Em contraponto, a proposta a ser analisada é dividir a produção do artista em três períodos, a partir de uma noção filosófica que seu trabalho adquire: a primeira, visual, referente à proposta concreta; a segunda, à qual se relaciona com o engajamento político e disruptivo com a arte formal, pertencente às intervenções nos anos 1960, e, por último, a terceira ligada à proposta suprassensorial, na qual o artista busca expandir seu escopo narrativo e produzir uma arte que não está mais necessariamente ligada a um tempo e a um espaço.

O primeiro período, que é marcado pelo construtivismo, o qual irá consequentemente se desdobrar em um “construtivismo favelar” (Oiticica, 2011a, p. 45), trata-se da sua entrada na produção artística brasileira e, a partir disso, a produção de seus *metaesquemas*, obras que, por seu pertencimento ao concretismo, manifestam uma ruptura com as bases do sistema artístico.

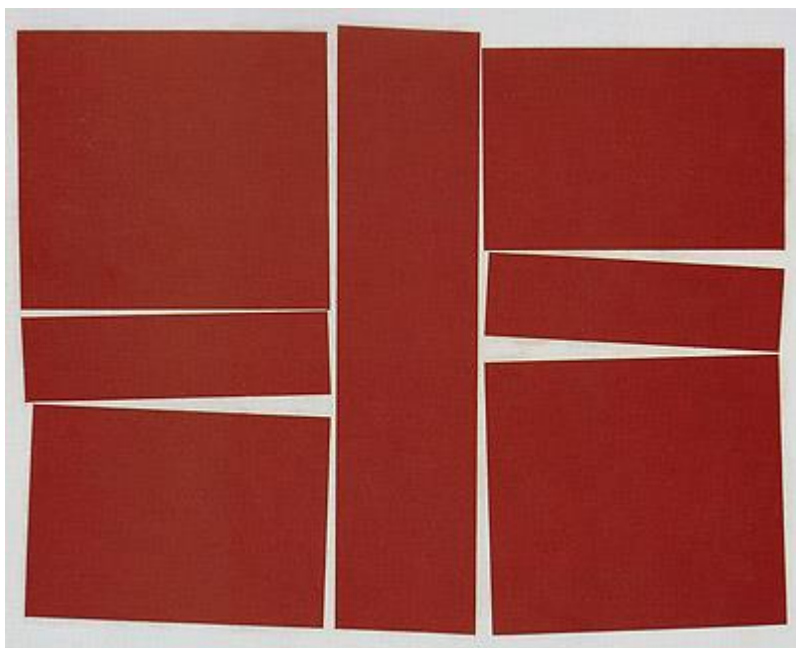


Figura 1: Metaesquema - 1950 - Hélio Oiticica - Guache sobre cartão

A formação artística e política familiar do artista não foram os únicos elementos constituintes do imaginário artístico-político de Oiticica, mas também o contato com o Morro da Mangueira, em 1964, a convite do escultor Jackson Ribeiro, que promove no artista uma nova postura presente em suas proposições artísticas, a partir de uma marginalização da vida do artista, refletida não apenas como elemento constituinte de suas obras, mas também na forma da apresentação destas.

Apesar da oscilação de propostas ao longo das três fases em que se propõe dividir a sua carreira do artista neste trabalho, sua produção expressa um elemento norteador em sua obra associado à marginalidade artística. A sua primeira fase apresenta uma base ligada ao movimento artístico brasileiro, a qual perpassa a arte abstrata, concreta e neoconcreta nos anos 1950 e início dos anos 1960, a segunda sendo o “momento ético” dos anos 1960 e a terceira sendo o “momento sublime” que marca seus trabalhos em Nova Iorque, nos anos 1970 – é nesse momento intermediário que se configuram produções e ações artísticas, que buscam conceitualizar, mas também configurar e visibilizar o modo de vida marginal. No resumo de Aguilar (2016, p. 14), “o momento ético envolve o sujeito em sua integridade, já não como portador de um olhar estético, e sim como ser político e vital”.

O ano de 1964 talvez seja o mais propício para o reconhecimento da manifestação ambiental do artista por meio dos *Parangolés*, em que há uma fusão das propostas de cor e relevo, já manifestas nos anos anteriores, somadas à experiência da dança e da ocupação de espaços. O destaque para os *Parangolés* também fascina pela proposta de apropriação de objetos comuns que o artista se deparava pelas ruas, mantendo uma proposta de

desdobramento dialético entre a estatização e rigor da arte formal/erudita, em contraposição à estrutura performática dos *Parangolés*, similar a um *happening*.

Em 1967, a proposta dos *Parangolés* ganha força e inicia-se a construção de obras como *Tropicália*, *Apocalipopótese* e *Éden*, até 1969. O projeto *Éden* se manifesta como uma peça central para a transição do momento ético para o suprassensorial, devido à união de elementos contidos nos *Bólides* e nos *Parangolés*. Sua produção conquista espaço no cenário internacional em Londres, onde a exposição recebe a alcunha de *Whitechapel Experience*. Nessa ocasião, Oiticica desenvolve o conceito de *Crelazer*, talvez o mais fundamental para a culminância de sua proposta ambiental, ao perpetuar a ideia de participação do sujeito de maneira individual e coletiva.

Com o *Crelazer*, representando a culminância das noções apreendidas nos anos anteriores, as manifestações posteriores que ocorrerão em Nova Iorque serão tentativas de trabalhar essas noções sublimes em novos cenários, partindo de uma perspectiva marginal. Nesse momento, Oiticica encontra no rock uma possibilidade de liberdade que parece superar a do samba. Ele desenvolve, então, a proposta *Newyorkaises*, que insere uma conexão entre o sublime, a música e a exploração sensorial, notadamente por meio do uso de drogas em suas composições, como se observa nas *Cosmococas*.

Ao retornar ao Brasil, em 1978, Hélio Oiticica foi convidado por Ivald Granato a participar do evento experimental *Mitos Vadios*, que contou com a presença de personalidades artísticas de diversas áreas. O evento, que estava em forte desacordo com o regime militar, tinha como objetivo contestar a censura imposta pelo Ato Institucional nº5 (AI-5). Embora o governo já tivesse criado a EMBRAFILME e a FURNARTE como tentativa de conter as represálias populares, o evento buscou ocorrer à margem das produções oficiais, com intuito justamente de expressar a emancipação popular diante da repressão cultural.<sup>6</sup> Hélio continua com suas produções e manifestações totalmente interligadas a proposições populares e experimentais até a data de sua morte em 22 de março de 1980.

É notavelmente difícil emitir um juízo de valor que determine o *Magnum Opus* da carreira de Hélio Oiticica. Embora seja possível reconhecer o destaque de suas formulações, como os *Parangolés*, sua influência na *Tropicália* com a canção-manifesto de Caetano Veloso, e sua bandeira-poema "Seja Marginal, Seja Herói" – que hoje é apropriada pela indústria cultural, transformando-se em ícone produto de souvenir, devido à sua reprodução – não se pode traçar um panorama que separe sua produção mais relevante de suas

---

<sup>6</sup> Paula, Arethusa Almeida de. *Mitos Vadios: uma experiência da arte de ação no Brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em: 23 mar. 2024.

proposições menos exaltadas. Da mesma forma, é difícil estabelecer uma ordem cronológica linear no raciocínio produtivo do artista.

Conseqüentemente, este estudo busca investigar as noções de marginalidade que permeiam a vida de Hélio Oiticica e como esse conceito pode ser analisado a partir de diferentes perspectivas. Essas perspectivas abrangem tanto as construções conceituais concretas presentes em sua obra, quanto as noções filosóficas que servem como prisma para compreender as ideias marginais e transgressoras em sua produção. Além disso, são exploradas as vanguardas artísticas dos anos 60, ou ao menos parte delas, que influenciaram o cenário brasileiro da época.

## 2 – Esferas de uma marginalidade possível.

*“Sua expressão toma um caráter extremamente individualista e, ao mesmo tempo, vai até a pura exaltação sensorial, sem alcançar, no entanto, o sólio propriamente psíquico, onde se dá a passagem à imagem, ao signo, à emoção, à consciência. Ele cortou cerce essa passagem. Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se então a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e adjacências, onde a ‘barra’ é constantemente ‘pesada’, seu impenitente inconformismo estético”.*<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Pedrosa apud Oiticica, 1986, p. 10.

Compreender o sentido em que o conceito de "marginal" é utilizado na produção de Oiticica é fundamental para uma análise de sua performance artística. A noção de "marginalidade" no trabalho de Oiticica adquire duas categorizações que, embora próximas, manifestam sentidos distintos. Assim, o conceito de "marginalidade" se distingue neste estudo pelas nomenclaturas "marginal social" e "marginal artístico".

O termo “marginal social” remete ao enquadramento involuntário de um grupo social ou de indivíduo à margem da sociedade feita por um poder dominante, manifestação que delimita, censura e estigmatiza o seu alvo na tentativa de confrontá-lo e eliminá-lo.

Na concepção de Oiticica, o marginal social é \ “como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata” (Oiticica, 1986, p. 81), no que diz respeito à postura de revolta dos indivíduos que, devido à sua condição de subjugado pelos poderes da sociedade, mais explicitamente “aquele que é símbolo da opressão social fomentada pela imprensa, polícia e política; símbolo do que deve morrer violentamente com todo o requinte canibalesco; o animal a ser sacrificado” (Oiticica, 1986, p. 82).

Para Oiticica, esse marginal não só adota uma postura de passividade perante a opressão sofrida, mas também manifesta a sua vontade de liberdade, ainda que essa possa ter, como fim, a sua autodestruição. Dessa forma, a manifestação do marginal social não é apenas um grito individual para a busca de sua própria felicidade, mas também é um grito de denúncia que manifesta a constituição de uma insurreição perante o sistema que o oprime, pois manifesta “a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (‘status quo’ social); a denúncia de que há algo podre [...] na sociedade em que vivemos” (Oiticica, 1986, p. 82).

A construção do perfil do marginal social, que é explicitada em maneira de texto pelo artista, também é o principal foco de suas produções durante o seu “momento ético” artístico. As obras refletem os marginais sociais de diversas formas, dentre as quais se destacam a representação do marginal, não só por meio de fotografias de criminosos da época, dentre os quais se encontra um antigo amigo do artista, mas também por meio da atuação de pessoas da periferia carioca, mais nitidamente moradores do morro da Mangueira, como figuras centrais na constituição de uma arte participativa, como é notada na constituição dos *Parangolés*.

Em um plano paralelo a esse, encontra-se o “marginal artístico” também



caracterizada como o “artista marginal”, no qual se encontra as possibilidades de manifestação de uma ruptura não só com o movimento artístico vigente da época, mas também com a reordenação do que seria a experimentação artística com a qual são questionados e reconfigurados os papéis do artista, enquanto produtor e do espectador e enquanto observador/consumidor.

Nas palavras do artista, essa mudança é caracterizada por definir o artista enquanto “aquele que está à margem da margem e que, estando à margem de tudo, tem total liberdade de ação” (Oiticica, Clark, 1998, p.11) e não estabelece limites entre a vida do gozo e a vida do trabalho. Desse modo, diferente do “marginal social”, o qual é enquadrado assim pelas instituições sociais do poder, a postura do “marginal artístico” é manifestada pela própria adoção de uma postura ativa do indivíduo.

Esta postura marginal, ainda que ocupe por um lugar social distinto da primeira, assemelha-se ao caráter de revolta do “marginal social”, nas palavras do artista a preocupação é de determinar uma “postura do sujeito que coloca um sentido social em sua posição de criador, que não só denuncia a sociedade alienada de si mesma, mas propõe, por uma tomada de posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante” (Oiticica, 1988, p. 68).

Nos movimentos de vanguarda da década de 1960, manifesta-se uma forte luta pela construção de uma nova identidade para a arte brasileira, sendo consideradas revolucionárias as proposições que integravam a experimentação de novas linguagens à possibilidade de construção de uma arte participante (Favaretto, 2001, p. 151-152). Esse engajamento do campo das artes, inspirado pela revolução cubana, pela miséria brasileira e pela tomada de consciência da situação latino-americana em geral, conferiu um sentido político às manifestações artísticas, associando às novas formas certos ideais. Esses se consolidam pelo engajamento na luta social e provocam alterações nas posições estéticas, colocando a arte como uma atividade libertadora.

Nos experimentos e ações em curso, sobretudo entre 1965 e 1969, “não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas” (Favaretto, 2001, p. 24). Nesse sentido, os artistas do período buscaram não apenas causar impacto no cenário artístico, mas repensar a realidade do país, a arte no Brasil e no mundo e a própria vida. Questiona-se assim não só a forma de inserção social da arte em sentido amplo, mas também o espaço que esta ocupa, seja seu espaço de exposição, seja o espaço do espectador, seja o espaço (ou lugar) do artista, enquanto produtor.

As proposições políticas não só se fazem mais presentes nesse período, mas

adquirem também um aspecto mais plural, perpassando o teatro, a música, o cinema e as artes plásticas, e unindo, por vezes, artistas de áreas distintas em torno de ideais comuns. Ainda que não se afirme com isso uma unidade de pensamento, é notável a proximidade de conceitos e premissas de artistas como Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Waly Salomão e Lygia Clark em manifestar um pensamento que busca unir a noção participativa da arte com a experiência cotidiana, pois como observa Celso Favaretto, existe a noção de imperativo de toda vanguarda do tempo, de que a transmutação da arte em outra coisa implicava na transmutação da vida. (Favaretto, 2001)

A noção de terceiro-mundismo é uma ideia importante para Glauber Rocha e Hélio Oiticica, por exemplo, ainda que haja diferenças em sua formulação e nos desdobramentos provocados por ela na obra de cada um deles. Enquanto Glauber manifesta sua vontade de revolução estético-política, por meio do Cinema Novo, Oiticica, que tem um pensamento mais anárquico, busca a liberdade do sujeito enquanto indivíduo, além de buscar reformular de forma ambiciosa noções éticas e estéticas de modo a propor o Brasil como uma espécie de liderança do Terceiro Mundo no campo das artes (Oiticica; Clark, 1998, p. 74).

Dessa vontade revolucionária e questionadora, surgem movimentos que põem em dúvida o estatuto e o lugar da arte, as estruturas artísticas vigentes, mas que se propõem também a desmistificar mitos da classe dominante, relacionando-os, inclusive, ao contexto da ditadura. Um dos palcos de tais manifestações é a exposição *Opinião 65*.

Organizada pela marchand e jornalista Ceres Franco e pelo galerista Jean Boghici, a exposição *Opinião 65* ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) entre agosto e setembro de 1965, reunindo um leque amplo de artistas brasileiros e estrangeiros que, para além de apresentar as tendências neofigurativas mais recentes, convergiam na discussão de questões urbanas e da cultura de massa e também na importância da crítica social e política. Assim, apesar de integrar oficialmente as comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, ela é apresentada, como diz uma resenha da revista *Manchete*, não só como uma “exposição polêmica”, mas como uma ruptura com a arte do passado.

*Opinião 65*, como definiu Carlos Vergara, “era uma atitude política enquanto atitude artística” (Vergara apud Salomão, 2015, p. 48) caracterizando-se tanto pela postura crítica em relação ao cenário brasileiro, quanto por avaliar a produção artística do país, pondo-a em paralelo com a produção estrangeira. Porquanto, em meio às produções de vanguarda que se encontravam na mostra – já rotuladas como “marginais” por suas

críticas à política brasileira e pelo vanguardismo que fazia repensar os patamares da arte nacional – Hélio Oiticica surge como “marginal ao marginal”<sup>8</sup>, causando desordem e adotando uma atitude de desrespeito e desafio frente à direção do MAM-RJ. O artista é expulso do museu, depois de entrar acompanhado dos amigos da escola de samba Mangueira que portavam seus *Parangolés*, sob a alegação de pôr em risco pela ação performática as demais obras expostas. O artista fomenta então uma postura de “subversão de valores e comportamentos” (Salomão, 2015, p. 49), que tem início com a performance dos *Parangolés* e com a atitude de integrar o povo em um espaço tradicionalmente destinado à elite, postura que, não suportada pelo espaço museológico, deriva para outros cenários, ao levar o artista a afirmar em seu Projeto Ambiental que “o museu é o mundo: é a experiência cotidiana”. Isso é mais bem explicitado por Oiticica, em uma anotação de novembro de 1965, do já citado “A dança na minha experiência”, em que afirma

A marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como um homem total no mundo, como “um ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite”, nem mesmo na elite artística marginal, mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos habitués de arte) (Oiticica, 1986, p. 74).

A visão de Hélio Oiticica, em relação aos museus, revela uma perspectiva crítica, na qual ele percebe essas instituições como espaços que cristalizam a arte em um contexto distante da vida cotidiana, ao restringir a participação ativa do espectador. A ação de revolta de Oiticica durante o *Opinião 65* questiona o papel de autoridade dos museus na consagração e preservação da arte, bem como a maneira como essas instituições perpetuam uma abordagem passiva e contemplativa por parte do público.

---

<sup>8</sup> Quem assim caracteriza a própria postura, anos mais tarde, é o próprio artista em carta a Lygia Clark. (Oiticica, Clark) (Organização Luciano Figueiredo). Cartas – 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 44.



Figura 2: O P2 Parangolé bandeira 1 (1964) no centro da foto, na abertura da exposição Opinião 65, na área externa do MAM Rio, em 1965. Foto Desdémone Bardin

Para Oiticica, a existência de uma arte formal gera uma separação entre o público e a obra de arte, estabelecendo uma relação de distanciamento e reverência. Essa dinâmica limita a experiência artística ao ato de observação, enfatizando a valorização da obra como um objeto distante e intocável. Oiticica, entretanto, busca superar essa separação, propondo uma arte enraizada na vida cotidiana, que encoraje a participação direta do espectador.

A crítica de Oiticica à arte formal está diretamente relacionada à sua vivência marginal, tanto no âmbito social quanto artístico. A ruptura com o “condicionamento burguês” criticado pelo artista, reflete-se diretamente em sua rejeição a uma arte elitista, restrita a espaços institucionalizados e, por conseguinte, inacessível ao público em geral. Ao propor uma arte enraizada na vida cotidiana e que convide à participação ativa do espectador, a proposta de Oiticica não está preocupada apenas em desafiar as convenções tradicionais da arte, mas também revela sua própria posição marginal. Ele utiliza a arte como um meio de subverter normas estabelecidas, promovendo novas formas de interação social e sensorial.

A marginalidade, em Oiticica, está profundamente associada aos ideais formados por suas experiências, que, a partir de determinado momento, começam a orientá-lo de

forma crescente no campo artístico. É a partir dessas críticas que Oiticica começa a estreitar os laços entre os dois conceitos de marginalidade que permeiam a sua obra: o social e o artístico.

A partir do novo olhar gerado por essa marginalidade, fruto das vivências do artista nesse período, Oiticica consegue impulsionar a revolução performática de sua produção experimental. Esse movimento, que se consolida em 1966 como uma “posição ética”, destaca-se, sobretudo, na obra *Bólide 18 – Homenagem a Cara de Cavalo*. A ambição de criar uma obra voltada à sua vivência no morro da Mangueira rompe com os parâmetros modernistas que até então prevaleciam em sua produção. Os questionamentos e conflitos presentes nos debates modernistas são suspensos para dar lugar a discussões – que, transversalmente, dialogam com questões éticas e políticas – inseridas nos *Bólides*. Nos *Parangolés*, a ação configura-se como uma forma de romper com a passividade artística, partindo da intervenção e da inserção do sujeito e de seu corpo na arte e no mundo, constituindo, assim, uma postura política diante de um contexto social problemático. Como Oiticica comenta no mesmo texto:

O processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva – seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser (Oiticica, 1986, p. 74).

Ao inserir sua própria vida como objeto de experimento artístico, Oiticica almeja expandir seu espectro sensorial como artista e abandonar um olhar estético em favor de uma perspectiva política, vital e até comportamental. Esse anseio é compartilhado por outros artistas do período, que se destacam no cenário nacional pela repressão ao pensamento (Aguilar, 2016, p. 14). O conceito de “antiarte ambiental” fundamenta a obra de Oiticica como parte das estratégias de sensibilização dos espectadores e fomento a novas práticas culturais. Essas atitudes somam-se à possibilidade de transgressão por meio de experiências com o material artístico — em particular, com a cor e a estrutura das obras — mas também por meio da ação, que pode ser configurada a partir da dança, do movimento, da palavra ou de procedimentos conceituais (Favaretto, 2001, p. 125).

A proposta de ação inserida na experiência artística entra de forma estrutural na postura artística de Hélio Oiticica com sua preocupação de não somente definir o conceito de “marginal”, mas tornar-se um. Para entender tal postura, é necessário desdobrar uma ideia sugerida nas acepções anteriores: a de que o “marginal” e a “marginalidade” não

são pensados por ele simplesmente como uma demarcação negativa, mas como uma possibilidade de postura transformadora como aspecto revolucionário.

As posturas revolucionárias dos marginalizados socialmente, reconhecidas em figuras como Cara de Cavalo, também experienciadas pelo artista ao romper com o “condicionamento burguês” que o confinara até suas vivências no morro da Mangueira, e no contato com ambientes não institucionalizados, foram buscadas em outro tipo de marginalidade, construída desde o início de sua carreira, ainda que de forma menos explícita em suas primeiras produções.

Essa outra marginalidade foi compartilhada durante certo período com outros nomes do movimento neoconcretista<sup>9</sup>, como Lygia Clark, uma artista e amiga com quem Oiticica trocou impressões e experiências e com quem se correspondeu por mais de um decênio. Nessa troca epistolar, transpareceu o lado transgressor e a marginalidade de ambos, tanto dentro do cenário artístico brasileiro, quanto nos cenários do exterior que os artistas passeavam.

Segundo Celso Favaretto, tal postura teria como ponto de apoio uma reflexão de Marcuse, que vê os artistas marginais como “‘desclassificados’, que se furtam ao trabalho produtivo, ‘alienante’” (Favaretto, 2001, p. 176). Em uma carta a Lygia Clark, Oiticica extrai do filósofo a ideia de que artistas (e filósofos) são tanto aqueles que têm consciência de que é necessário “sonhar um novo mundo para que o futuro não seja a repetição deste ou pior do que este” quanto aqueles que “agem marginalmente”, uma vez que não têm “‘classe’ social definida” (Oiticica; Clark, 1998, p. 74). É nesse sentido, segundo ele, que os artistas se identificam:

com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral em uma sociedade capitalista (Ibidem, p. 74).

Na sequência, ele afirma veementemente que, ao falar em posição à margem, “quer algo semelhante a esse conceito marcuseano”. Em seus termos: “não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim de colocar no sentido social de forma bem clara a posição de criador” (Ibidem, p. 74).

---

<sup>9</sup> Com origem no final da década de 1950, o movimento neoconcreto é caracterizado por suas reações às abordagens rígidas e racionalistas do concretismo. O propósito do movimento é proporcionar uma interação mais orgânica e subjetiva com a arte, distanciando-se da arte não figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e buscando dar ênfase à experiência estética, geralmente traduzida pela participação do indivíduo com a obra. (Gullar, 1959).

Oiticica formula, assim, sua identidade como artista marginal, compreendendo-a como uma possibilidade de atividade criadora e emancipatória. Essa identidade parece evocar a vivência marginal do artista no morro da Mangueira, não apenas pela potência revolucionária que ele percebia na atitude e na postura marginais, mas também pelas experiências suprassensoriais adquiridas nesse contexto, bem como pelas influências comportamentais. A “suprabusca de vivências” materializa-se como “exercícios para o comportamento”, ao apontar para uma “além-participação” (Oiticica apud Favaretto, 2001, p. 175).

Como observa Favaretto, as experiências suprassensoriais, enquanto “atividades não-repressivas, que desconcertam e liberam forças imprevisíveis”, afirmam-se como experiências “revolucionárias, pois marginais” (Favaretto, 2001, p. 176). A busca do suprassensorial funciona como elemento integrador do processo de desestetização do espaço artístico e é a partir desse ponto que se emerge a tendência à marginalidade artística. Fundada no exercício da liberdade, a desestetização liga-se diretamente à passagem do estágio sensorial do indivíduo para uma esfera suprassensorial, coletiva e plural, a qual é evocada na experimentação de obras, como se nota na experiência da *Cosmococa*.

Ao que tudo indica, a fundamentação da postura marginal de Oiticica remonta a um período anterior à leitura de Marcuse, tendo sua origem, conforme referência da carta a Lygia Clark de 15 de outubro de 1968, na experiência no Morro da Mangueira, constitutiva de sua identidade no “momento ético” de sua obra, mas também no momento posterior, no qual ganha corpo a experiência suprassensorial.

Além das proposições participativas, que integram o espectador à performance, outros conteúdos da produção de Oiticica aprofundam seu contato com o universo socialmente marginal. Essas obras resgatam valores encontrados em suas vivências materiais, sobretudo no Morro da Mangueira, mas também fazem emergir novas possibilidades de realização no contexto da produção artística brasileira. Elas não apenas renovam a linguagem artística, no sentido de uma desestetização da arte – nos moldes da fase neoconcreta –, mas também colocam em questão a marginalidade da sociedade carioca. Um exemplo da expressão da recriação do ideal material é a proposição de cenários que reproduzem a noção de espaço periférico, como o *Projeto Cães de Caça* e a série *Penetráveis e os Ninhos*. Esses são exemplos de como o artista buscou cercar a identidade periférica brasileira, por meio de propostas construtivas.

Ainda que, como lembrou Celso Favaretto, a “posição crítica e a atuação cultural” requeridas nos anos 1960 fizessem coincidir “o político e a renovação da sensibilidade, a

participação social e o deslocamento da arte”, ao fazer com que houvesse uma “unidade de propostas” entre artistas e experiências diversas (Favaretto, 2001, p. 153), vale pontuar que a aproximação de Oiticica com o morro não provém dessa unidade, mas de um processo de “desintelectualização” e de “desestetização”<sup>10</sup> que o artista via como necessário, no processo que se daria por meio do contato e da vivência cotidiana não só com o morro, mas com elementos integradores de sua cultura, como o samba, que se oporia às manifestações artísticas academicistas. Nas palavras de Favaretto, “a ‘descoberta do corpo’ produz a explosão das categorias estéticas, propondo a antiarte como reação ao que Oiticica considerava a ‘dominação intelectual e burguesa’ da arte”(Favaretto, 2001, p. 179).

A fuga da arte burguesa e academicista e de espaços já consagrados à atividade artística são proposições nas quais é também possível inferir a ideia da metamorfose do artista de agente criador a agente propositor, a qual permite não só uma maior integração do espectador com a obra, mas permite também abrir caminho para uma arte conceitual, distante de uma estetização da obra.

A reflexão, acerca desta nova postura, característica do momento conhecido como momento ético, é pautada pela noção de que o artista deve se posicionar politicamente a partir de uma busca para superar todas as éticas no sentido de uma prática vivencial autorreguladora. Tal postura busca confrontar um conformismo estagnante pela “derrubada de todas as morais” e deixa a cargo de cada um a liberdade para superar conceitos maniqueístas como o de bem e mal (Oiticica, 2011a, p. 94), ao fazer com que a expressão coletiva tenha como origem a ação rebelde individual. Um exemplo privilegiado dessa proposta é a série dos *Parangolés*, na qual o conceito de antiarte se realiza pela “apropriação” dos objetos do mundo, levando o público de uma atitude espectadora a de uma atitude partícipe.

Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive 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 isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma (Oiticica, 2011a, p. 82).

Com a antiarte, o processo de marginalização atinge não só as obras e os espaços da arte, mas a própria atividade do artista, ainda que a apresentação de si próprio como “marginal ao marginal” só se dê de forma explícita em uma carta escrita a amiga Lygia

---

<sup>10</sup> Tal proposta não deve ser vista como proposição necessariamente artística, como é abordado no tópico “2.1” desta dissertação.



Clark em 15 de outubro de 1968 – anos depois, portanto, dos trabalhos dedicados a Cara de Cavalo e Alcir Figueira.

A forma de marginalidade aqui tematizada não é formulada a partir dos mesmos preceitos da marginalidade social, mas partilha com essas algumas semelhanças que ficam mais evidentes quando olhadas da perspectiva possibilitada por essa carta: a perspectiva do sistema social de produção capitalista. Esta marginalidade é apresentada em momentos distintos da carta, a partir de sua aplicação ao modo de vida e pensamento do próprio Hélio Oiticica.

O primeiro momento é a anunciação de Oiticica à amiga de que largaria o emprego, que o ligava à “sociedade normal” como trabalho produtivo a que estava sujeito. Nas palavras do artista

larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade "normal" que é a nossa: entrei em crise que me foi ultraprodutiva- de certo modo descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir (Oiticica; Clark, 1998, p. 44).

Em seguida, o artista comenta a sua leitura de *Eros e Civilização* de Marcuse, e afirma que, além de manter a ambição de se tornar um “sujeito integral”, ele é marginal a tudo e a todos, de maneira que se apropriaria de uma liberdade gerida pelo princípio do prazer. Oiticica explicita assim que a construção de seu modo de vida artístico se relaciona com o pensamento marcuseano, uma vez que o único modo de “ganhar a vida” que lhe parece aceitável é o trabalho que evoca em sua concepção a prática artística – sendo exemplo de produções associadas a seu trabalho no campo das artes, a diagramação de revistas, a escrita de artigos pagos e a organização de cenários de peças teatrais (Oiticica; Clark, 1998, p. 45).

Emerge, desse modo, a importância da forma e do conteúdo artístico dentro de sua produção. Hélio Oiticica dispôs em prática essa produção artística à margem na apresentação do texto escrito para a revista *Cruzeiro*, texto que foi censurado e que o artista resolveu não reescrever. Nesse texto inédito, ele afirma de maneira poética que o conceito *suprassensorial* não é apenas um componente da posição à margem, mas como que seu elemento definitivo. O artista relaciona nele, diversas vezes, prazer e produção artística, e evoca o jogo de vários modos pelas palavras e neologismos neoconcretistas. A proximidade entre prazer e produção, enquanto elementos integrantes de uma postura à margem já haviam sido explicitados pelo artista na carta à Lygia Clark.

à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação - e para *isso* preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento (Oiticica; Clark, 1998, p. 44-45).

Essa postura hedonista de busca pelo prazer, fomentada pelo artista, parece também ter fundamento em sua leitura de *Eros e Civilização*, isto é, na ideia de confronto entre o trabalho e o jogo lúdico. Marcuse considera o jogo como um objeto que busca exprimir um autoerotismo sem objeto e gratifica instintos componentes dirigidos ao mundo objetivo, enquanto o trabalho tem como finalidade fins próprios à autopreservação (Marcuse, 1972, p. 187).

Um outro momento de apresentação da marginalidade na carta a Lygia Clark é formulado a partir da narração da própria vida do artista, no qual não explicita o conceito marginalidade em sua postura, mas afirma a sua experiência criadora artística ao escrever:

Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério, no início, do Ginsberg, etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade segundo o caso (Oiticica; Clark, 1998, p. 43).

Hélio Oiticica pontua dois caminhos para a construção textual: o das teses filosóficas, modelo em que não está mais interessado como meio de divulgação, enquanto teoria filosófica, e a fundamentação da imagem poética que reverbera suas ideias, com a qual pretende difundir suas concepções ao público. A partir do jogo de ideias entre teoria e poesia, o artista acrescenta a poeticidade a sua escrita: seu modo de escrita parece estar também à margem, por assumir esse interesse pela imagem poética não somente atrelada a objetos artísticos, mas enquanto maneira crítica das realidades.

Embora a escrita artística seja eleita como forma de marginalização do artista, a escrita filosófica parece ter ainda uma parcela na ideia de marginalidade, graças a Marcuse: filósofos e artistas partilham das mesmas relações produtivas, como fica explícito na carta seguinte de Hélio Oiticica a Lygia Clark.

Na carta de 8 de novembro de 1968, há uma resposta às observações feitas por Lygia Clark, acerca da concepção do conceito “marginal”. Lygia discorda de Oiticica devido às noções ainda burguesas que parecem ter a postulação do amigo, assim como a dificuldade do propositor de se inserir como marginal. Oiticica recorre ao conceito de marginal com base no pensamento marcuseano para responder Clark:

Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma, mas propõe, por uma posição (Apud Favaretto, 2001, p. 74).

Esta definição do sujeito artista enquanto marginal que mantém uma estrutura mais sistemática ligada aos conceitos marcuseanos, presente nas cartas à amiga Lygia Clark, já havia sido explorada anteriormente em outro escrito do artista. Com efeito, em *Anotações sobre o parangolé*, de 1965, Oiticica defende essa marginalidade como um vínculo já existente no artista naturalmente, enquanto este é um sujeito produtor (Oiticica, 2011a, p. 85). Vínculo que fica mais evidente para Oiticica, a partir de sua experiência vital de contato com outras camadas sociais, no morro da Mangueira.

A postura à margem do artista parece fazer coincidir a ideia de modo de vida e o fomento de elementos proposicionais que visam à construção de uma identidade que não diferencia vida e produção. A atitude vivencial do indivíduo artista é somada à atitude produtiva, como no contato do artista com a cultura no morro da Mangueira, bem como na incorporação de alguns elementos rítmicos e artísticos.

A incorporação de elementos da cultura periférica do morro é traçada a partir dos paralelos feitos pelo autor entre o abandono de um condicionamento burguês e o contato com manifestações artísticas que têm origem longe do cerco social intelectualizado. Oiticica afirma que o seu contato com movimentos artísticos como a dança, especificamente o samba, é um dos componentes essenciais desse processo de construção de uma atitude de livre expressão independente de uma formação condicionadora como seria a do processo de intelectualização, pela qual passou o artista anos antes do seu contato mais forte com a periferia, como é referido por Waly Salomão “HO soube metamorfosear o mundo dado em um sistema significante e chumbar a ordem de vivência com a ordem de expressão” (Salomão, 2015, p. 57).

Nesse sentido, o samba, assim como o contato com manifestações como o Carnaval, a arquitetura e a estrutura espacial do morro, entra na identidade artística de Oiticica enquanto objetos propositores não a partir de uma perspectiva de ordem intelectualizada em busca de conceitos e da história dessas manifestações culturais, mas como ferramentas possibilitadoras de uma atitude de desinibição intelectual (Oiticica, 2011a, p. 84).

Esta desinibição intelectual, causada pela dança no samba se dá não apenas pelo contexto social marginal no qual o samba surge, mas também pelo não condicionamento

a uma coreografia, o que produz no samba, diferente do balé por exemplo, uma dança impulsionada pela liberdade e pelo improviso.

Esta condição de movimento livre improvisado da dança, demonstra a influência do samba na experiência artística criadora de Oiticica, e, conseqüentemente, mostra a disparidade da criação artística no samba e nas artes plásticas. Nestas, produzem-se ícones “estáticos e característicos das artes plásticas” (Oiticica, 2011a, p. 85), enquanto no samba, uma dança que não obedece a uma coreografia, são produzidas imagens em um nível móvel:

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 na sua crueza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade (Oiticica, 2011a, p. 85).

O apreço que se tece do artista pela cultura popular é uma consequência do pensamento político defendido durante sua fase neoconcreta, impulsionada na comunidade artística pelo caráter modernizador que atravessava a realidade brasileira face ao período de industrialização em larga escala.

Uma consequência dessa realidade foi a aproximação da vanguarda neoconcreta de diferentes campos de interesse, pois artistas como Lygia Pape e Lygia Clark se associaram para fundar movimentos que exigiam um crescente aspecto sensorial do espectador debutante nas participações artísticas. Nessas manifestações Oiticica viu uma possibilidade de um engajamento direto com o popular (Asbury, 2008, p. 36).

## **2.1 – A vivência com a comunidade não busca necessariamente uma proposição artística**

Ainda que Oiticica se aproximasse do popular durante o momento ético de sua produção, não se deve necessariamente enxergar o artista a partir da ótica de apropriador dos elementos na comunidade puramente para o constructo da arte marginal.

Elementos como a dança e o encontro com a comunidade marginal não acontecem de uma maneira orquestrada buscando utilizar a comunidade da Mangueira como matéria-prima para as artes visuais, muito menos uma espécie de tentativa colonizadora de trazer arte erudita e esclarecimento para a comunidade marginalizada. Contrária a essas noções, a inserção do artista nas vivências do Morro da Mangueira revela os conflitos ambivalentes

entre os ambientes da elite artística neoconcreta da qual Oiticica partia e o suposto ambiente hostil que a favela poderia proporcionar – o qual produziu conflitos internos não no âmbito artístico, mas no âmbito pessoal de Hélio Oiticica, como relata Waly Salomão (Asbury, 2008, p. 30).

No artigo “Hélio não tinha Ginga”, de Michael Asbury, é discutida a imersão e as contradições que envolvem Oiticica em seu momento de aproximação da/na comunidade da Mangueira. Asbury propõe uma visão que propicia uma análise mais historiográfica da trajetória de Oiticica para além da mitologia comum criada ao redor do artista.<sup>11</sup>

Em um primeiro plano, é relevante observar que a inserção do artista na comunidade da Mangueira não mantinha necessariamente uma busca por um objetivo de integração à arte:

é com efeito uma leitura a-histórica, pois ignora o desenvolvimento subsequente da prática do artista e enxerga a favela pela fascinação ocidental com o outro, apresentando-a como contextualmente vazia: um significante maleável, que convenientemente propicia as mais variadas associações com práticas contemporâneas (Asbury, 2008, p. 33).

Deste modo, colocar a ideia da comunidade marginalizada enquanto objeto de exploração do artista para a criação de uma própria linha de produção artística é tornar exótico o marginal e produzir a figura de um colonizador da cultura do marginal em Oiticica.

Ao contrário dessas visões, a aproximação de Oiticica com o morro da Mangueira pode ser vista como uma ação descompromissada em sua postura de autor-propositor, pois está mais próxima dos seus interesses individuais como sujeito, do que da de um agente que busca tratar a comunidade como objeto de pesquisa.

A exemplo disso, a produção dos *Parangolés* é afirmada por Ferreira Gullar como uma vontade de Oiticica que já germinava dentro do movimento neoconcreto (Gullar apud Asbury, 2008, p. 33). Deriva-se então que a vivência marginal, na qual foi introduzido por amigos, não tinha como objetivo primário criar uma ponte entre arte erudita e arte

---

<sup>11</sup> A tal “mitologia” a qual o artigo menciona é referente às representações feitas de Hélio Oiticica enquanto figura virtuosa que doma o cenário marginal e demonstra uma certa superioridade em relação à comunidade da Mangueira. O autor busca desmistificar a ideia de Hélio Oiticica enquanto artista virtuoso que utiliza das suas experiências marginais para a criação de uma narrativa hegemônica.

popular<sup>12</sup> como buscava por exemplo a CPC de Ferreira Gullar<sup>13</sup>, mas partia de uma decisão pessoal de aproximação pelos interesses individuais do artista – fato que não foi muito bem recebido por toda a comunidade, devido aos conflitos que o artista Hélio Oiticica mantivera com os moradores.

Em segundo plano, ainda que a aproximação esteja muito mais próxima do Oiticica enquanto indivíduo do que da sua vivência artística, isso não significa que essa vivência não seja integrada à forma artística que o artista visa produzir, de maneira diametralmente oposta, visto que Oiticica enxerga possibilidades de florescer sua visão neoconcreta já pré-concebida nas vivências que estava usufruindo nos anos 1960.

Ele se infiltrou naquela cultura não porque estivesse tentando construir uma ponte entre arte erudita e cultura popular, mas porque esta o atraía como indivíduo. Portanto, a ‘superioridade’ de sua abordagem fazia parte do reconhecimento de que o poder da cor, que ele previamente teorizava, seria “sentido” intuitivamente sem qualquer auxílio simplificador, por aqueles que participavam de seu trabalho (Asbury, 2008, p. 40).

A associação que propõe Oiticica deve ser celebrada enquanto a efetivação da promessa da união da arte contemporânea com o cenário marginal – favelas e espaços públicos. Destaca-se que é um momento em que o artista consegue finalmente associar o populismo à vanguarda e difundir aspectos da cultura brasileira que são disparados de ambos os lados. Nesse sentido, trata-se de um movimento isolado e solitário do artista, pois foram diversas as objeções recebidas à sua maneira de se aproximar do popular, por meio da inserção na comunidade da mangueira. De um lado, mantinha-se Ferreira Gullar (e conseqüentemente os CPCs) alertando-o acerca da glorificação dos marginais, enquanto de outro, Glauber Rocha, ao partir de uma visão marxista brechtiana, tecia uma carta difamatória acusando Oiticica de “explorar sexualmente os favelados” (Aguilar, 2015,

---

<sup>12</sup> A distinção entre "arte erudita" e "arte popular" pode assumir diversas interpretações, a depender do panorama utilizado para definir cada uma e, conseqüentemente, do panorama adotado para diferenciá-las. Busca-se aqui retomar a ideia que Mário Pedrosa define ao distinguir ambos os cenários artísticos: a arte erudita só será definida na modernidade, pois é fruto da produção capitalista. Dessa forma, "arte burguesa", "arte culta" ou "arte erudita" constitui-se como um dos "aparelhos ideológicos" da burguesia, ou seja, é uma expressão em que se manifesta o poder burguês. Isso implica também a distinção do que é um artista, pois a arte só é validada se for feita pelo sujeito burguês; quem faz arte popular não pode ser chamado de artista, sendo enquadrado apenas como "artesão" (Pedrosa, 1995, p. 322).

<sup>13</sup> O CPC, de Ferreira Gullar, refere-se ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), um movimento cultural que surgiu no início dos anos 1960 no Brasil. Ferreira Gullar foi um dos principais integrantes e líderes desse movimento. O CPC buscava a democratização da cultura, levando-a ao povo e utilizava a arte como ferramenta de conscientização política e social. O movimento expressava-se por meio de produções artísticas de diferentes esferas, com um enfoque crítico e voltado para a realidade social do país. Ferreira Gullar, a partir de uma perspectiva crítica, contribuiu significativamente para a produção cultural do CPC, por meio da criação de obras que refletiam as tensões e as possibilidades artísticas da sociedade brasileira da época.

p.92).

Ao retornar do exílio que manteve nos Estados Unidos, Oiticica novamente recupera a sua proximidade com a comunidade marginal em 1979<sup>14</sup> durante a organização da exposição *Caju-Klemania*. Aguilar (2015) disserta:

Entretanto, em uma das suas últimas performances, Caju-Klemania, de 1979, homenageou o centenário de nascimento de Paul Klee, no bairro do Caju, no Rio de Janeiro. Como se pode ver, o populismo de vanguarda teve a virtude de, por um lado, viabilizar e vitalizar a circulação entre alta cultura e cultura popular, e por outro, de potencializar ao máximo a interação entre densas categorias provenientes da estética e da vida cotidiana nos setores letrados e populares (Aguilar, 2015, p. 92-93).

A proximidade com a cultura marginal permite observar uma dicotomia entre arte erudita e arte popular, que se reflete nos estudos artísticos de Oiticica. Dito isso, é necessário enfatizar que a preocupação de Oiticica não é absorver os elementos marginais para a construção de um segmento erudito e representativo da vida marginal em um ambiente elitista, mas se apropriar da arte erudita como característica universal do povo, visto que em suas anotações para a construção da exposição almejava a “Rio como PLAYGROUND INVENÇÃO ideal e proposto como tal”<sup>15</sup>. Seu objetivo novamente distancia-se do imaginário do CPC de uma educação popular, pois a proposta se aproxima mais veementemente de uma vivência artística pautada em uma subjetividade individual do espectador que vivencia o momento em contraposição à recorrência de valores formais da experiência erudita na celebração da obra de Paul Klee.

Assim, configura-se então que a aproximação de Oiticica não parte de uma proposição racional e esquemática empenhada em uma espécie de colonização do outro, mas sim de uma posição em que concebe as cosmovisões neoconcretas em um ambiente frutífero da comunidade marginal a qual, despropositadamente, cruzou sua vida. A proeminência dessa visão é relevante para se compreender que a construção do saber vivencial de Oiticica está mais próxima da sua capacidade de vivenciar a arte do que de meramente fundamentar uma estética, a partir do garimpo das noções artísticas produzidas pela comunidade do morro da Mangueira. Percebe-se, nesse sentido, que qualquer

---

<sup>14</sup> Novamente, é possível deparar-se com a falta de uma linearidade do projeto do artista, pois se por um lado, durante a fase de exílio, houve a produção do projeto de *Newyorkaises*, no qual a fundamentação é dada pela aproximação da marginalidade americana e o abandono de uma cultura popular brasileira em prol da busca pelo suprassensorial, dada pelo rock e entorpecentes, o retorno de Oiticica ao Brasil reverbera o populismo de vanguarda novamente na tentativa de integrar a homenagem à arte formal para o elemento que lhe forneceu o imaginário do que é estar à margem social: o cenário popular brasileiro.

<sup>15</sup> Anotações preparatórias para o acontecimento poético-urbano *Cajú-Klemania*. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=542&tipo=2>

associação que o artista busque, com a sua engenhosa aproximação com a comunidade marginal, está mais próxima à noção da criação de uma vida marginal autêntica do que da pesquisa teórica e da exploração do outro vazia de sentido.

## 2.2 – A influência Nietzscheana

Como afirma Asbury, a ideia nietzschiana que acompanha Oiticica durante boa parte de sua produção artística – a qual é frequentemente citada ao longo de suas cartas e escritos – é reafirmada na integração não orquestrada entre o círculo artístico do neoconcretismo e a cultura popular. Esse conflito é traduzido em uma espécie de dicotomia apolínea e dionisíaca – na qual a manifestação dionisíaca parece sempre vencer – a qual contrasta as artes plásticas fundadas em uma concepção clássica e romântica em relação à ambivalência da música, dança e sofrimento da favela (Asbury, 2008)

O percurso com a influência dos ideais nietzschianos na produção de Oiticica não é algo que permanece oculto na análise da biografia do artista. Em seus escritos e em suas cartas trocadas com Clark, é possível notar a inclinação do artista aos conceitos produzidos pelo filósofo prussiano. São diversas as menções do artista aos ideais nietzschianos, algumas permanecem associadas à sua postura individual enquanto sujeito, visto que, alguns trechos confirmam uma tentativa de se aproximar das noções emancipatórias que Oiticica enxerga como possibilidade, a partir da leitura de Nietzsche.

Pode-se ser incompetente em tudo na vida, exceto quanto ao que fazemos! Nisso nunca! Outra vez. NIETZCHE é quem diz magistralmente que o artista nunca é “pessimista” pois mesmo na crise ele só diz SIM, e a vida e a atividade dele e o terrível são abordados numa variação de SIMS (ou SINS) longe de perdas e *anéantissement* (Oiticica, Clark, 1998, p. 242).

Vale lembrar que a visão que Oiticica propõe acerca do filósofo não segue necessariamente uma interpretação concreta e rígida dos conceitos de Nietzsche, mas segue a produção de sua própria versão do conceito de além-do-homem nietzschiano, enraizado na inclinação ao trágico e ao efêmero, como observa Paula Braga:

O artista trágico que Oiticica cita em seus textos parece ser sua versão (invenção) do além-do-homem nietzschiano, um operador alegre e dançarino da transmutação de valores graças à sua capacidade de suportar o pensamento do retorno e de dizer o “sim” trágico e incondicional à vida, empregando a sua singularidade, seu alto grau de intensidade (vontade de potência), para suportar o eterno retorno do mesmo, que inclui o retorno do terrível (Braga, 2007, p. 36)

Essas referências ao filósofo, embora não estejam referenciadas de maneira direta



em suas produções artísticas, são essenciais para a compreensão da noção de mito que Oiticica postula – a qual realmente é mencionada pelo artista.

As conexões forjadas por Oiticica às ideias filosóficas de Nietzsche podem ser observadas na construção do trágico dionisíaco. Nesse sentido, o que se evidencia é o interesse do artista em criar a sua própria versão do *Übermensch* e, doravante, será promovida uma interseção com a ideia de criação e retorno ao “mito” a partir da ideia da dança e movimento, que como observado, são frutos de sua vivência marginal descompromissada.

Desse modo, é retomado o encontro do artista com o samba e o carnaval e, conseqüentemente, com a dança. Esses componentes produzem uma força catalizadora da manifestação artística produzida pelo artista e possibilitam naturalmente a promoção da dimensão social da sua produção que está interligada com o chamado “momento ético” do artista, o qual posteriormente irá se tornar um conceito-chave nas produções de Oiticica ao longo dos anos 1960. Nesse viés, a dança também é uma base na qual irá ser construído outro pensamento fundamental na produção do artista definido como “vontade de um novo mito” ou “busca pelo mito”, noção que o artista defende como um tema recorrente da arte moderna (Asbury, 2008, p. 46).

A partir da vontade mítica da produção do artista, um fenômeno que também passa a ser questionado é a tentativa de fundar uma orientação cronológica na análise da obra de Hélio Oiticica, pois o questionamento do conceito de tempo dentro dos relatos teóricos do artista demonstra percepções e associações de conceitos que Oiticica agrega à sua produção. Como observa Paula Braga, as ideias tendem a se rebelar às amarras cronológicas que o próprio artista constrói, ainda que exista uma datação em seus escritos, a sua linha de pensamento é bastante difusa visto que mescla movimentos e teóricos que possibilitam construções conceituais da vivência artística.

Navegando por um enorme arquivo virtual, o leitor encontra caderninhos de bolso, folhas avulsas, fotografias, peças de teatro escritas na juventude e outros blocos de pensamento a serem percorridos sem uma marcação fixa, que propiciam leituras múltiplas e associações determinadas pelo acaso, por um tempo distinto para cada estudioso de sua obra. Organizar a obra e a leitura segundo o tempo cronológico e linear é possível, pois Oiticica datava seus escritos, mas é uma perda de tempo. O fio da cronologia impede que o leitor se perca no grande labirinto (Braga, 2013, p. 29-30).

A base para a afirmação de Paula Braga parte das referências que Oiticica busca propor dentro do seu trabalho. Se em um momento o artista está exaltando a teorização

de nietzschiana da vontade dionisíaca que o lazer e o ócio criativo manifestam em sua estruturação visual, em outro momento, o artista está contrastando as diferenças da proposta de movimento entre o samba e o rock na composição de um novo fragmento artístico.

A partir da posição performática idealizada pelo artista que irá iniciar a aproximação com o aspecto mitológico que o autor envolve a sua obra. Esse momento é uma transição importante para o levantamento da carreira de Oiticica devido à aproximação de uma linha de pensamento transcendental da obra, na qual é possível ver arquétipos da noção de arte pós-moderna.

### 2.3 – A noção de mito para Oiticica

O termo “mito”, na obra de Oiticica, manifesta-se em momentos distintos da sua produção. O conceito que aparece às vezes como gíria, às vezes como verbete, pode levantar numerosas interpretações as quais relativizam-no a depender do contexto ao qual ele está atrelado. Os exemplos da utilização são diversos, observa-se com bastante força a expressão “desmistificar os mitos da classe dominante”, em que o mito adquire a noção vulgar de falsa imagem, com é perceptível no enunciado “A pureza é um mito”, relacionado à sua fase da *Tropicália*, ou até no projeto *Mitos Vadios* que não é de sua autoria, mas em que o artista se destaca como um dos principais propositores. Nesse sentido, existe também a incisiva menção da “procura” ou do “retorno” ao mito, uma definição própria de sua produção teórica em seus escritos pessoais.

A proposta de mito que se discute nesta sessão está mais de acordo com a do projeto *Mitos Vadios*, de modo que, a melhor maneira de expressar seu significado é recorrer à definição proposta por Guy Brett: “é uma consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação. Talvez o seu efeito seja fazer-nos descobrir uma nova relação entre a imaginação e as coisas que fazemos e com as quais nos cercamos” (Brett, 1986, p. 129).

A orientação criativa de uma produção fundamentada pelo mito será então a maneira que o artista encontra de fundar uma arte emancipada das morais e regras vigentes estabelecidas dentro da história da arte – rememorando o conceito de “derrubada de todas as morais” – e que permitem a comunicação com o espectador de uma forma mais vivencial e não mais uma atitude passiva diante da obra. Nesse sentido, o mito é a força catalizadora que permite ao evento e experiência artística superar a materialidade do objeto tornando a proposição superior à materialidade “produzida” pelo artista “quando eu digo PRODUZIR

eu o digo como o reverso do que seja considerado PRODUÇÃO, isto é, como não-realização de objeto consumitivo – como realização de um estado negativo onde negar o que é contínuo significa descobrir” (Oiticica, 1973, grifos do autor).

O excerto revela a preocupação de Oiticica em manter uma perspectiva em que a performance supere a orientação fundada na matéria-prima do objeto artístico. A interação do indivíduo com a obra perpassa o comportamento condicionado da arte formal, porque a preocupação do propositor não está voltada ao material, mas sim ao caráter efêmero que o evento consegue proporcionar ao indivíduo que está diante da obra.

Deste modo, a premissa do mito em Oiticica parece se aproximar da ideia de busca por uma arte popular, que já era proposta pelo CPC como uma educação estética generalizada. Nesse viés, distancia-se das ideias do movimento de maneira bastante singular, pois as intenções do artista não estão voltadas a uma preocupação política marxista focada na luta de classes, como buscavam os intelectuais de esquerda nos anos 1960. A preocupação de Oiticica está atrelada ao condicionamento poético que ele fomenta em sua idealização, transcendendo as categorias de classe. Esse movimento de transcendência se dá por meio da fundação do mito imanente, que se perpetua em suas obras na tentativa de tecer uma participação vivencial do indivíduo com o objeto artístico (Nakahara, 2023, p. 201). Dito isso, a visão do artista, então, não está ligada à emancipação racional do sujeito por meio da aquisição de seu lugar social, mas sim à conexão vital que é produzida em seu contato com a arte.

Para Oiticica, a emancipação do indivíduo pela arte não viria, como proposto pelo CPC, por meio da facilitação e do didatismo que as obras deveriam propor, mas sim por um retorno à imanência humana presente no ato dionisíaco libertador que a proposição experimental insere na ação do espectador. Não se trata, portanto, de buscar uma outra via para despertar a noção de classe na sociedade, mas de abolir o sentido desses conceitos na experiência vital do indivíduo.

Por meio da experiência vital da dança, engendrava-se a substancial diluição das barreiras de classes e dos preconceitos sociais, já que a compreensão de uma totalidade – a re-conexão com o mundo, com o cósmico – desconhece a diferenciação em camadas e estruturas abstratas, e aparece essencialmente calcada numa articulação entre expressão individual e coletiva (Nakahara, 2023, p. 202).

Assim, é a partir da “experiência vital” que a arte ambiental deve proporcionar o que Oiticica busca no retorno ao mito. Isso implica diretamente na concepção usual da transformação do objeto artístico, em galerias e em museus, como arquivo e memória e,

consequentemente, questiona qual deve ser o espaço artístico – ou se deve existir um espaço – para que essa nova proposição, com caráter transcendental, possa manter-se enquanto organizadora do produto artístico transformado em arquivo.<sup>16</sup> Desta forma, são produzidos paralelamente questionamentos sobre os efeitos da temporalidade no produto artístico, pois se o ato performático é superior à materialidade do objeto, qual deveria ser a função deste quando transformado em documento e memória?<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> A discussão, acerca da dicotomia entre objeto artístico e o espaço em que ele é localizado, será aprofundada como tema principal na sessão 4 desta dissertação.

<sup>17</sup> Curiosamente, esse questionamento da musealização e arquivamento do objeto artístico também estava presente nos ideais da Ferreira Gullar, o qual começava a se afastar de Oiticica. Gullar havia perdido a fé na ideia da possibilidade de uma vanguarda brasileira e sugeria a destruição de toda produção neoconcreta durante uma exposição final (ASBURY, 2008, p. 39).

### **3 – Materializar e performar o marginal – obras e o Crelazer**

*“'Arte ambiental' é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" - Relevos, Núcleos, Bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (Parangolés) – 'todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental'”<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Pedrosa apud Oiticica, 1986, p. 11.

O trabalho de Oiticica, que vai dos primórdios dos anos 1950 até meados dos anos 1980, mantém uma aproximação constante com a noção de marginalidade, independentemente do momento ou da proposta. Além disso, essa marginalidade não está presente apenas no aspecto conceitual e nas propostas a serem compreendidas durante o contato com a performance artística. Em certos pontos, o trabalho de Oiticica traduz a noção de marginalidade para um escopo material, ao permitir observar em suas obras a possibilidade de retorno a estruturas modernistas ou representativas, sem perder a noção primordial de não figuração.

A partir da produção dos seus *não-objeto*, orientado pela *teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar, o artista Hélio Oiticica já demonstrava o deslocamento de um espaço artístico partindo do trabalho na criação do que o artista chama de “espaço ambiental”. No estudo, orientado por obras como *monocromáticos*, o artista ambienta seu trabalho a partir de influências de Mondrian, Malevich e outros trabalhos construtivistas (Oiticica, 1992, p. 210). É a partir destes trabalhos que começa a se observar na obra do autor a aproximação entre pintura e escultura que irá se fortalecer nos anos subsequentes. Tal postura é fundamental para a desconstrução do comportamento pré-condicionado do espectador no campo hegemônico da arte.

O trabalho da integração entre espectador-obra do artista inicia-se a partir de uma base singular que é mantida pelas experimentações da proposta de reformulação do uso e da compreensão da cor na elaboração de um projeto artístico, vide a proposta dos *Metaesquemas* e *Grupo Frente*. Dito isso, seguindo a experimentação da participação do espectador dos anos 1960, a qual já era manifestada no período neoconcreto do artista, Oiticica começa a desenvolver os projetos que caminham para a construção de uma arte participativa por meio da série *Núcleos* e *Penetráveis*.

Cabe ressaltar que é a partir de 1963 – no início de sua fase sensorial, com a criação dos *Bólides* –, que se obtém as primeiras estruturas manuseáveis que serão denominadas pelo artista de *transobjetos*. A manifestação desse novo passo, na carreira do artista, é então denominada “novas ordens” (Favaretto, 2001, p. 89).

A proposta dos *Núcleos* e *Penetráveis* está na busca do artista em manifestar a cor em seu estado de pureza, a partir do “desenvolvimento nuclear da cor” o que permite à cor se corporificar na obra e não ser utilizada apenas como instrumento da pintura na composição e representação da obra. É então, a partir do “desenvolvimento nuclear”, que Oiticica manifesta uma integração da experiência do espectador com a obra de uma

maneira mais estreita.

O “desenvolvimento nuclear” consiste, pois, na proposição de um determinado uso da cor, a que se pode denominar “tímbrico”. A cor, em estado de pureza, age através de seus valores pigmentários, ressaltando a luminosidade intrínseca. Intensidades crescentes e decrescentes, variações das direções de expansão da cor, movimentam a cor, fazendo-a pulsar. Assim, estabelece-se um estado de indeterminação que propicia a integração do espectador no processo. A cor, e com ela os demais elementos, estrutura, espaço e tempo, entram em fusão, tornando significativo, expressivo, o ambiente: vivência da cor (Favaretto, 2001, p. 87).

A leitura do trabalho da cor nas obras de Oiticica irá se aproximar da leitura que Ferreira Gullar elabora sobre as obras de Lygia Clark. As noções entre forma racional e intuição, manifestadas pela noção de “linha orgânica”<sup>19</sup> nas obras de Clark, também aparecem nas obras de Oiticica, por meio do questionamento do domínio da cor (Asbury, 2008, p. 35). Ademais, a alguns passos à frente dos *Núcleos* e dos *Penetráveis*, encontra-se a produção dos *Bólides* que é uma série que possibilita a extensão da proposta participativa do espectador, além da utilização de técnicas como o *combine-painting* elaboradas por Rauschenberg e Jasper Johns (Favaretto, 2001, p. 87).

Cabe destacar que a relação intrínseca entre os *bólides* de Hélio Oiticica e o uso de objetos do cotidiano evidencia o início da inquietação do artista em estabelecer uma estética profundamente entrelaçada com as vivências cotidianas e a experiência individual. Os *bólides* constituem estruturas tridimensionais concebidas por Oiticica, que se caracterizam por sua interatividade e capacidade de serem habitadas pelos espectadores. Nesse contexto, o artista incorpora elementos do cotidiano, tais como tecidos, redes, garrafas e fragmentos de madeira, selecionados dentre materiais comumente encontrados no ambiente urbano.

A incorporação dos objetos ordinários supracitados tem o propósito de transpor as fronteiras convencionais entre a arte e a vida, ao aproximar a prática artística das experiências mundanas. Oiticica, habilmente, explora a estética e a carga simbólica

---

<sup>19</sup> A linha orgânica de Clark é uma linha que não é meramente traçada em uma superfície, mas é traçada de tal forma que, de alguma maneira, parece passar através dela. O conceito da linha orgânica aparece pela primeira vez em seu trabalho com a quebra da moldura em 1954, na qual Lygia Clark começou a duvidar da estrutura física dos quadros e decidiu transformá-los. Ao fazer isso, Clark procurava uma linha que pudesse romper com a aparência geométrica e bidimensional do quadro. Essa linha deveria se distanciar de permitir uma conexão mais próxima entre as formas, espaço e objeto. Ao longo de sua carreira, a ideia de linha orgânica se expandir tornando-se mais influente no desenvolvimento da tridimensionalidade e interação de obras de arte. Seria especialmente evidente em sua arte participativa e sensorial, que ocorreu nos anos 1960-1970. Esses trabalhos estimulam a conexão física e vibratória enquanto observavam o quadro para realmente sentir o máximo de vibrações possível. Para Clark, a linha orgânica era, portanto, inverso, uma maneira de romper as fronteiras tradicionais da arte.

inerente a esses elementos, ressignificando-os e retirando-os de seu contexto original para inseri-los em sua linguagem artística. Como o artista denomina no texto *Bólides*, é a partir dessas obras que começa um processo que vai além da “lirificação” e “retirada do objeto do cotidiano”. Sendo assim, a proposta do artista está em incorporar o objeto artístico a uma ideia estética. (Favaretto, 2001, p. 66). Dessa forma, almeja-se conceber uma arte mais participativa, sensorial e inclusiva, que convoca ativamente os espectadores a engajarem-se com a obra.

O processo de habitação e contato dos *Bólides* pelo espectador irá variar de acordo com a singularidade presente nos objetos que compõem a série. Nos primeiros experimentos com os *Bólides*, o objetivo de Oiticica está justamente em manter a proposta iniciada nas obras anteriores: corporificar a cor e, nesse processo, efetuar a sua proposta de estreitar as relações entre espectador e objeto por meio da fuga da contemplação visual e da necessidade de manifestação ativa do indivíduo.

Cabe recordar que a introdução de objetos do cotidiano nos *Bólides*, de Oiticica apresenta-se como uma estratégia disruptiva que subverte a dicotomia arraigada entre arte e vida. Mediante tal abordagem, o artista almeja uma maior convergência entre as práticas artísticas e a vivência do cotidiano. Essa proposição continua a visar a reconfiguração da relação entre o espectador e a obra de arte, instigando-o a estabelecer uma conexão imediata e visceral com os materiais e os elementos familiares presentes em seu entorno.

Desse modo, os *Bólides*, de Oiticica, representam um exemplo emblemático da utilização de objetos do cotidiano como meio de incorporar a vida cotidiana à esfera artística, ao promover uma quebra de paradigmas artísticos que delimitam a instância do que é arte – uma das características da passagem do moderno ao pós-moderno segundo Mario Pedrosa – e propicia um reconhecimento das vivências comuns como fonte de inspiração e expressão artística.

Ainda que nos primeiros *Bólides* a proposta seja a conexão com instrumentos que apenas rememoram o cotidiano, por meio dos materiais que as constituem, em 1965, uma das obras da série *Bólides* é produzida com intuito e proposições que se destacam frente às noções plásticas das anteriores. Na obra em questão, é elaborada uma forma de ação e de denúncia das opressões vividas por esses indivíduos marginalizados, materializada pela primeira vez na construção do *Bólide 18 - Homenagem a Cara de Cavalo*. Essa obra não apenas busca estabelecer uma memória da amizade de Oiticica com Manoel Moreira, mas também reconstituir a perspectiva pela qual o marginal foi exibido e percebido, utilizando a fotografia publicada no *Jornal do Brasil* para anunciar sua morte em 4 de



outubro de 1964.

Este é o primeiro trabalho de Oiticica que envolve a fotografia, como elemento constituinte da estrutura plástica. Embora a foto não tenha sido tirada pelo próprio artista, e tenha sido extraída de um jornal de ampla circulação, tanto nesta obra quanto nos outros *bóldes* dedicados a Cara de Cavalo e Alcir Figueira, pode-se observar fotografias que não apenas informam, mas também emitem juízos de valor sobre os sujeitos retratados. A perspicácia do artista, no uso dessas fotografias, reside exatamente na tentativa de recriar o quadro traçado sobre esses sujeitos, ao utilizar aquilo que foi empregado para enquadrá-los na postura “marginal”.

O movimento, de objetificação e de animalização, que caracterizou a narrativa dos jornais até então, é ressignificado pelo mesmo instrumento utilizado para divulgar a morte do marginal: a fotografia. Vale ressaltar também que não apenas o uso de fotografias é inovador, mas também o fato de que é a primeira vez que a figura humana adentra a obra do artista, a partir de um caráter representativo. A obra de Oiticica, que até ao momento era marcada pelos parâmetros neoconcretistas de fuga da representação, demonstra uma quebra de linearidade, ao propor não mais o encontro do espectador com formas universais do cotidiano, mas sim com um ser que está atribuído a um tempo e a um lugar específico.

Ademais cumpre destacar que o caráter inovador não se limita ao emprego de fotografia, mas engloba também a inserção da figura humana como elemento inaugural na obra do artista, cujas produções anteriores eram pautadas pelos preceitos neoconcretistas (Aguilar, 2016), em que tal representação se encontrava ausente. Nessa perspectiva, a emergência da figura humana se dá por intermédio do cadáver, ao conferir a este um estatuto de elogio ao ser humano, manifestado por meio de rituais fúnebres.

Esta obra destaca-se em meio aos *Bóldes* por ser uma das primeiras do momento ético, no qual Oiticica busca na representação a proximidade com uma arte participativa. Desse modo, existe uma espécie de emergência política que o artista busca produzir para o despertar da consciência do sujeito espectador. Isso porque, se em suas antigas proposições a preocupação centrava-se em questionar os panoramas nos quais a arte se sustentava, neste momento o artista homenageia o amigo, por meio da ruptura da construção da arte disruptiva, ao voltar aos moldes de uma arte formal, baseada na representação, mas sem negar a busca pelo comum e pelo descartável, ou seja, utilizar uma fotografia extraída dos jornais que se tornara um elemento mundano na reprodutibilidade que se estabelece na relação fotojornalística.

A figura humana, que aparece aqui, a partir do corpo morto, é recebida na forma de elogio ao homem, em uma simulação de um funeral. Na descrição de Gonzalo Aguilar:

A caixa é preta e tem uma abertura na parte superior. Ao abrir a tampa da parte de trás, se estende uma tela semitransparente (a mesma que é usada para os mosquiteiros) através da qual se vê uma fotografia; essa foto, reproduzida quatro vezes, serve de revestimento interno às paredes da caixa: é a imagem de um cadáver jogado no chão. Esse homem é Cara de Cavalo, o “bandido” abatido pela polícia de 5 de outubro de 1964. Na base da caixa, um saco plástico transparente que contém pigmento vermelho de cádmio traz um poema escrito com letraset, em maiúsculas, que diz:

Aqui está, e ficará!

Contemplai o seu silêncio heróico (Aguilar, 2016, p. 33).

A homenagem de aspecto fúnebre apresenta a figura humana por meio do mesmo elemento com que a imprensa anunciou seu extermínio, a fotografia do *Jornal do Brasil*. Por esse viés, a imagem aparece multiplicada no interior da caixa, e passa a ser lida conjuntamente com uma série de elementos que obrigam o espectador a agir sobre a obra para conseguir totalizar sua experiência.

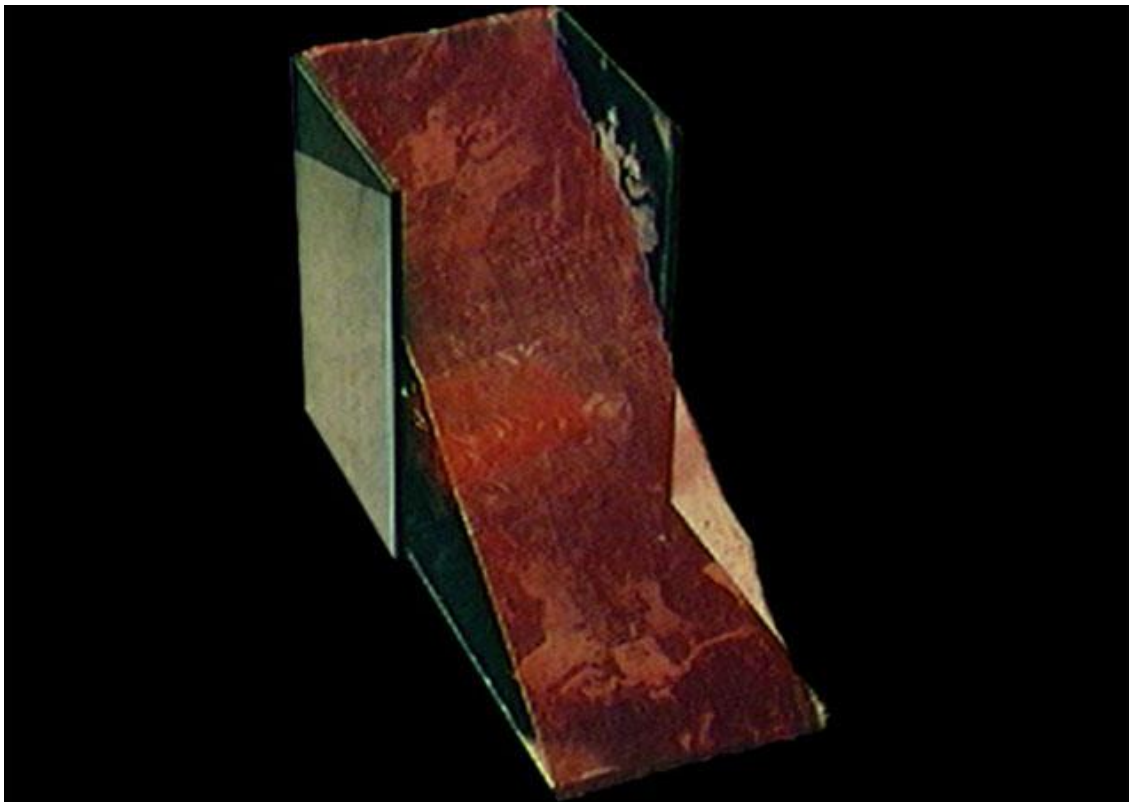


Figura 3B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"

A utilização dessas imagens não aparece aqui como um retorno às modulações do corpo humano, caro às vanguardas do início do século XX, nem como na redescoberta da figuração pelo Neofigurativismo e pela Nova Objetividade (Aguilar, 2016, p. 53), mas

como uma espécie de elevação da figura heroica do marginal, por meio da profanação de seu corpo, integrado no *Bólido 18* e, no caso de Alcir, na obra *Bandeira-poema*, a última sendo de 1968.

Outra obra que propõe a ressignificação social de Cara de Cavalo é a *B56 Bólido caixa 24 “Caracara Cara de Cavalo”*, também de 1968. A obra é constituída de uma caixa em que se presentifica a imagem contida na carteira de identidade do marginal. Se para a imprensa revelar a face de Cara de Cavalo respondia à necessidade de denunciá-lo e pôr em risco assim a sua vida – propósito que se materializa ao final da “caçada” na exposição em primeiro plano de seu cadáver – na obra em questão, a imagem que o apresenta é retirada da carteira de identidade de Manoel Moreira, uma fonte que o coloca em pé de igualdade com qualquer cidadão brasileiro. Nas palavras de Beatriz Carneiro:

Uma caixa retangular presa na parede encontra-se com a frente aberta. Ao fundo, a imagem não muito nítida de um rosto em tamanho natural com uma luminosidade de espelho. Negro. Mulato. Pardo. Magro, cabelo cortado rente ao crânio. Seu olhar não nos encontra. Os olhos estão apenas abertos, sem foco. A luz nos atrai para aquela efígie. Convocação para encarar. Cara a Cara. No meio desse encontro, a caixa, que isola a figura e nos coloca frente a frente à cara tal qual fosse espelho. Trata-se do *Bólido 56, Bólido-Caixa 24 CaraCara Cara de Cavalo*, realizado por Hélio Oiticica em 1968, com a foto da carteira de identidade de Manoel Moreira, o Cara de Cavalo, executado pela polícia carioca em 3 de outubro de 1964 (Carneiro, 2014, p. 47).

Ainda que a obra *B56, Bólido-Caixa 24 CaraCara Cara de Cavalo* seja constituída em 1968, três anos após a primeira obra, que menciona o marginal, a obra apresenta, pela primeira vez a face de Manoel Moreira sem que esta esteja envolta em crimes, denúncias ou em qualquer espécie de desqualificação social. A foto, em formato 3x4, contrasta com a identificação criminosa que constituía até esta ocasião sua identidade social.

A morte do marginal Alcir Figueira da Silva também ocupa espaço na produção artística de Hélio Oiticica, tanto na forma de *Bólido*, quando na utilização da *Bandeira-poema* *Seja marginal, Seja Herói* – ícone do movimento tropicalista. Este personagem, que não ganhou fama por seus feitos como fora da lei como ocorreu com Cara de Cavalo, é evocado por Oiticica nas obras referidas como protagonista de uma atitude transgressora similar à do primeiro. No texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, as divergências entre ambos não são confrontadas, mas são postas em paralelo, num movimento que ajuda a esclarecer por vias distintas a noção de vida marginal.



Figura 4 Bandeira-poema, 1968 – Hélio Oiticica

No texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, o artista busca reconstruir o problema da opressão social desferida a ambos e expressa seus pensamentos acerca da construção moral e social que oprimiram socialmente os marginais em questão. Para Oiticica, a homenagem “longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade X marginal” (Oiticica, 2011b, p. 2).

Nesse viés, Oiticica estabelece duas possibilidades de compreensão do conceito de anti-herói: primeiro a que conduz à construção de uma identidade a um só tempo heroica e negativa e a do “herói anti-herói”, que faz uso das esferas de poder existentes, tais como a imprensa, a polícia e os políticos – esferas que não somente julgam, mas reelaboraram fatos da vida de Cara de Cavalo – para conferir um valor extraordinário a seus feitos. Nas palavras de Oiticica:

Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela

sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais (Oiticica apud Carneiro, 2014, p. 48).

Uma segunda possibilidade de compreender o anti-heroísmo do marginal, é compreender como atuaram as instâncias de poder no caso de Alcir Figueira da Silva. Diferentemente do que ocorreu com Cara de Cavalo, as instâncias de poder não só agiram no sentido de inviabilizar a sua existência, mas de obscurecer sua vida – um outro modo de extingui-la. No caso desse criminoso, o que tais instâncias “produziram” não foi mais do que a denúncia da sua morte: a fotografia de ser um corpo morto estampado em um jornal, fato que suplanta o reconhecimento das suas ações como criminoso. Os motivos da revolta de Oiticica são inversos nos dois casos: no de Cara de Cavalo, trata-se da criação de uma identidade exagerada e criminosa, ao passo que aqui a revolta se explica pelo silenciamento dos feitos do outro marginal:

Numa outra obra (Bólido-caixa nº21 – B44 – 1966/67), quis eu, através de imagens plásticas e verbais exprimir essa vivência da tragédia do anonimato, ou melhor da incomunicabilidade daquele que, no fundo, quer comunicar-se (o caso me levou à vivência foi o do marginal Alcir Figueira da Silva [...]) (Oiticica, 2011b, p. 15).

É importante notar que, por maior que seja a revolução de perspectivas e comportamentos proposta pelo artista, sua preocupação é menor em relação à gestação de uma nova ordem moral e comportamental do mundo do que a superação de ideais dicotômicos, como o bem e o mal, provindos de construções sociais. Isso pode ser lido no já citado texto *Anotações sobre o parangolé*, em que Oiticica esclarece as diretrizes de seu “Programa Ambiental”, ganham corpo durante a criação dos *Bólidos* e têm continuidade nos *Parangolés*:

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” (...). A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal etc (Oiticica, 2011a, p. 92).

Em vista disso, ainda nesse texto, que parte das vivências marginais do artista, no morro da Mangueira, Oiticica propõe uma visão da liberdade que tem início com os marginais do morro, passa por grandes “anti-heróis” da história brasileira, famosos ou anônimos, para chegar à sua própria marginalidade, ao processo de construção de sua identidade artística.

Logo, toda a estrutura marginal proposta pelo momento ético de Oiticica não está à parte da cronologia artística que o artista desenvolve. Por isso, todas as suas produções funcionam a partir da sobreposição de processos que mantém uma relação uma entre si, tendo esses movimentos uma espinha dorsal<sup>20</sup> que constituirá a fascinação artística nos anos 1960 chamada de *Crelazer*.

### 3.1 – A noção do *Crelazer*

*Crelazer* é um tema que geralmente não ganha o espaço devido dentro das leituras feitas sobre a produção de Hélio Oiticica. Ainda que a preocupação com as obras e suas teorias sejam suficientes para fazer uma leitura de suas propostas, o *Crelazer* é uma concepção que funciona como espécie de culminância dos trabalhos do artista citado. Nesse sentido, o *Crelazer* não é necessariamente uma obra ou um conjunto de obras, tampouco uma proposição artística bem definida para a história da arte, mas funciona como uma premissa utilizada como requisito na construção da arte ambiental.

Ademais, destaca-se que toda obra que antecede o momento do *Crelazer* aparenta ser um precursor do conceito que esse movimento irá fundar, assim como tudo que será proposto posteriormente partirá do conceito de *Crelazer*. O conceito de *Crelazer* não é um conceito oculto na divulgação do trabalho do artista, ainda que obtenha um caráter mais teórico que estrutural dentro da performance artística. Dito isso, a noção do conceito pode ser atribuída à combinação de termos específicos que constroem uma noção comportamental da experiência artística:

O “*Crelazer*” é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum. Os chatos podem parar por aqui, pois jamais entenderão: é a burrice que predomina na crítica d’arte – por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supraestados cannabianos, se bem que não me interessa essa identificação aqui (Oiticica, 2012, p. 139).

Na defesa que o autor faz de sua proposição, notam-se traços de sua inclinação dionisíaca, a partir da fuga de uma racionalidade exacerbada da postura da crítica de arte, diante da vivência da performance artística, em um nível mais próximo da noção do *suprassensorial*. O conceito de *Crelazer* de Oiticica, o qual trataremos enquanto a fusão dos termos “criação” e “lazer”, tem como compromisso renovar a forma de interação com a arte, na qual a atividade criativa é intrinsecamente prazerosa e lúdica. O conceito advoga por uma participação ativa do espectador, transformando a experiência artística neutra, em uma vivência participativa e sensorial, que desafia a tradição contemplativa e passiva

---

<sup>20</sup> Termo utilizado pelo próprio artista para definir o conceito.

da arte, ao incentivar uma interação dinâmica. A arte então passa a ser percebida enquanto meio de liberdade e expressão pessoal, em que a vivência do mundo se dá de maneira livre e criativa, sem as restrições impostas por valores que estão engendrados a um imaginário social, mas também à tradição artística vigente.

O *Crelazer*, além de se aproximar da paixão dionisíaca fomentada pelas buscas da ação e vivência pura, também retoma a conceituação Marcuseana e as discussões sobre o mundo do trabalho que o artista insiste em contestar, o que é decerto natural, tendo em vista que a argumentação de Oiticica sempre buscou opor noções de lazer e trabalho (Oiticica, 2013, p. 141). Dito isso, a produção do conceito antagoniza a noção de produção criativa e de necessidade de participação da proposta capitalista já discutida na leitura de Marcuse feita por Oiticica.

No plano que diz respeito à discussão Marcuseana, é inevitável observar novamente a influência da obra *Eros e Civilização*, na construção da dicotomia entre lazer e trabalho. Marcuse argumenta, em sua obra, que a gestão do tempo de lazer é moldada pela extensão das horas de trabalho, pela exaustiva rotina e pela natureza alienante do trabalho mecânico. Segundo ele, essas condições fazem com que o propósito do lazer em sua sociedade capitalista se torne uma atividade passiva, destinada unicamente à recuperação das energias necessárias para continuar trabalhando.

Em oposição ao lazer, destinado a uma postura que retorna ao mundo do trabalho, Marcuse então propõe que a emancipação do indivíduo em relação a essa estrutura temporal de trabalho e o lazer representem uma possibilidade de “desrepressão”. O filósofo sugere que ao romper com a sujeição a esse ciclo de trabalho extenuante e lazer passivo, os indivíduos podem experimentar uma forma de libertação que desafia a repressão imposta pelas demandas laborais.

É relevante destacar que é a partir do crivo dessa observação que Hélio Oiticica postula as bases para a definição do *Crelazer*, sendo este um ideal artístico que nega politicamente o lazer alienatório, voltado à transformação do indivíduo em máquina e que defende a suposta lógica racional da sociedade capitalista para a manutenção da vida. A derrubada desses valores dá-se pela conexão imediata do ser humano com a atitude empírica que não afeta os sentidos de maneira passiva, mas sumariza a completude sensorial do indivíduo ao experienciar a proposição artística:

O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos Penetráveis de água, "lemanjá", de folhas, "Lololiana", de palha, "Cannabiana" Ainda pela areia chega-se à areia limitada em área no "Bólido-

Area 1", e ao feno no "Bólido-Área 2", onde se deita como se à espera do sol interno, do lazer não repressivo. A tenda preta enigmática encontra o esconder-se, como um ovo, e dentro a música de Caetano e Gil não é uma imagem superposta, mas uma nova relação do mundo escondido, um "sentido" que se alia ao tato, mas sem se erguer em "imagens táteis" como no Penetrável tátil-sensorial da "Tropicália" (havia lá uma série de elementos tácteis que culminavam pelo trajeto no escuro rumo à TV permanentemente ligada, uma síntese da imagem quando se inter-relacionavam) - nessa tenda preta uma ideia de mundo aspira seu co-meço: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga, mas como ápice dos desejos humanos (Oiticica, 2013, p. 144-145).

Com as premissas estabelecidas por Oiticica, o *Crelazer* torna-se então uma das propostas inovadoras dos cenários artísticos que o artista pretende difundir para promover a participação artística uma alteração entre o espectador passivo para um espectador ativo. Nesse viés, a arte deixa de ser um escopo que está localizado fora de um tempo e um espaço definido, para que a própria experimentação da vivência espectadora seja um elemento constituinte do fazer artístico. Assim, a transformação da obra de arte em um documento artístico torna-se contraditória, pois é necessária a participação do lazer de um indivíduo para que a performance passe a ser um elemento válido enquanto arte.

Além disso, a proposta das obras do *Crelazer* tenta associar o sujeito participante em um cenário em que seu ócio não é mais passivo diante da estrutura proposta pelo artista. No caso, a consequência dessa postura é uma estrutura lúdica que transforma o antigo lazer passivo em um lazer criativo, ao visar uma atividade que emancipa o indivíduo da condição de sujeito alienado pelo consumo da obra de arte. Conforme é perceptível na figura a seguir:





Figura 5 – B54 Bólide Área 1, 1967 – Hélio Oiticica

Outrossim, para a emancipação do sujeito e fuga do processo alienatório da experiência artística, será necessária a flexibilização do processo de participação do indivíduo na arte. Este processo de emancipação está associado ao abandono de algumas proposições que já estavam estabelecidas na proposta comum do cenário artístico. Dentre essas proposições exalta-se a noção de abandono da ideia de tempo no favorecimento da ideia de ócio, de democratização do acesso artístico, a partir da proposta sensorial do projeto e fuga do processo de formalização e da objetificação do objeto na constituição da vivência artística, a qual está associada com a libertação do participante de condutas específicas estabelecidas pelo indivíduo propositor e pela instituição mantenedora do projeto.

Cabe salientar que a ideia de abandono do tempo e sua relação com o ócio é afirmada em certo ponto pela constituição material da obra, na qual o sujeito deve participar sem um planejamento ou um cronometrar da sua estadia ao imergir em projetos como *Éden* ou *Penetráveis*, projetos que transmitem a herança da proposição afirmada ao produzir seus projetos primários como os *Núcleos*, onde a proposta se encontra na expansão da cor do seu espaço bidimensional pictórico para uma escala tridimensional, fazendo com que o tempo para o usufruir da obra ganhe mais uma camada em relação ao quadro exposto na parede da galeria.

Tudo está relacionado com o passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas, e se lhe disser que não sinto essa relação entre passado-presente-futuro? Então tudo se borra e desaparece, porque quando se vive o *crelazer*, isso não existe; a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e (Oiticica, 1970, p. 163-166).

O questionamento que o artista faz do tempo também desdobra a partir da noção de “vivência da cor” nos *bólides* e *núcleos*. O tempo, como rememora Favaretto, funciona como uma janela no espaço representativo da arte tradicional, demonstrando uma perspectiva linear e harmoniosa na composição. Ao ativar o plano da tela por meio da figura do observador nas obras de Oiticica, o tempo ganha “vitalidade” e “significação”, rompendo assim as barreiras que mantinham a linearidade temporal da obra, fazendo com que o espectador possa intervir nela (Favaretto, 2015, p. 79). Desse modo, a capacidade do tempo acabar com o caráter representativo da obra e, conseqüentemente, com o exercício contemplativo, possibilita a abertura para outro tópico proposto pelo artista que é a democratização da vivência artística.

Observa-se então que o tempo que o artista busca organizar está atrelado à proposta do *Crelazer*, que se instaura na continuidade de um movimento que já havia sido iniciado durante a sua fase neoconcreta e perpetua em momentos futuros como o conglomerado *newyorkaises*

O tempo, em Hélio Oiticica, é estético: corre em simultaneidades de atos, movimentos e obras que combinam o que já existe em uma coisa nova, que por sua vez é um novo instante de tempo e assim garante a “contiguação” da vida (Braga, 2013, p. 31).

O trabalho com a noção de tempo proposta por Oiticica, a qual está presente em larga parcela das proposições do artista, provém das suas influências filosóficas, especificamente a noção bergsoniana de tempo. A proposta de inserir uma problemática na noção de tempo já se manifestava durante a fase mais visual de Oiticica. Em suas produções neoconcretas já é possível notar tentativa de se desvirtuar do ideal do racionalismo exacerbado que se manifesta no próprio concretismo. Em um de seus escritos o artista busca associar a relação de tempo e espaço com a de cognição humana:

O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaciotemporal. O problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Oiticica, 1986, p. 16).

Observa-se que o artista implica que, naturalmente, existe uma correlação entre o tempo e o espaço e que sua produção está sujeita aos fenômenos que se sucedem dessa relação inseparável. A partir da colocação do artista, Asbury comenta em como a relação entre o tempo mecânico e o tempo da consciência se manifestam na busca de sentido da construção da subjetividade no experimental:

Foi a "descoberta" de Bergson, de que o tempo científico não possui duração, que afetou mais profundamente a interpretação de Oiticica acerca de seu próprio trabalho neoconcreto". Bergson percebeu que havia um "intervalo" entre o pensamento científico e a realidade à qual ele tentava se relacionar, mas que no fim não alcançava. Em outras palavras, o ato científico de medir o tempo, inevitavelmente, requeria um "congelamento" conceitual do tempo, isto é, a consideração do tempo como indiferenciado ou como um espaço neutro. Tempo real, ou duração, como Bergson o definia, consistia em uma experiência subjetiva, sendo sempre diferente, nunca homogêneo. Essa subjetividade implícita inerente ao trabalho de arte se tornaria uma maneira central de manter consistência teórica ao longo da transição radical pela qual Oiticica passaria nos anos seguintes. De fato, alguns comentários de Bergson podem convidar aqueles com inclinação especulativa a neles vislumbrar as sementes de trabalhos posteriores de Oiticica (Asbury, 2008, p. 34).

Como se pode perceber na obra de Henri Bergson, há uma distinção entre o tempo mecânico e o tempo da consciência. A definição de tempo mecânico está relacionada a uma sequência aditiva de momentos, na qual é possível trocar, inverter e separar os momentos em imagens atomizadas, estabelecendo uma noção matemática e objetiva do tempo, aproximando-o à noção de espaço. Essa perspectiva estabelece uma ligação profunda com o objetivo da indústria cultural e as funcionalidades que o museu moderno propõe, pois objetificar o tempo e relacioná-lo ao espaço propicia um ambiente onde o espectador está condicionado a consumir as obras de arte como fragmentos individuais, que podem ser recuperados como memórias individualizadas e independentes. Novamente, remetendo à análise de Favaretto acerca do condicionamento do tempo que existe dentro da arte formal representativa: o tempo dentro do quadro funciona de maneira linear e sequencial, por meio de uma sucessão de figuras (Favaretto, 2008, p. 79).

Já a proposta do tempo da consciência está relacionada com a experiência. Seguindo a metáfora Bergsoniana, não se trata mais de um colar de pérolas marcado por momentos sucessivos. O momento sentido passa a ser experimentado não de maneira fantasiosa e abstrata, mas busca em sua experiência concreta momentos fluidos que não são divisíveis por uma postulação matemática, ou seja, não pode ser associado necessariamente a um espaço ou à noção de passado, presente e futuro. Essa tese embasa que a consciência não encontra uma definição própria de limite, pois tudo é presentificado. Há assim uma abertura para a idealização de Oiticica em abrir suas proposições para um

tempo de ócio no qual é possível a exploração sensorial total do indivíduo espectador-criador, pois não se trata mais de percorrer uma galeria buscando coletar noções de cada obra e depois separá-las sequencialmente. Proposições como *Éden*, onde o próprio ambiente é a obra, torna-se ilimitado e o presente é eternizado por meio da vivência de cada expansão da cor percebida nas paredes pelos olhos ou textura do solo que é emergida pelo tato.



Figura 6: *Éden*, 1969 – Hélio Oiticica

No que diz respeito à democratização do acesso às obras, a reflexão torna-se mais evidente no ato que se concretiza com a criação dos já mencionados *Bólides*. A proposta de acesso artístico não se dá primordialmente pelo intelecto do espectador, mas sim pela experiência sensorial, condicionada pela própria estrutura da obra. Tal proposição produz, na forma artística, um acesso dinâmico e mais próximo ao conceito de mito que o artista busca estabelecer.

Ao propor caixas e ambientes o artista não está preocupado necessariamente com a identificação do processo representativo que a produção tem em si mesma, mas é a partir da imersão do indivíduo, por meio da apropriação da obra por intermédio de seus sentidos, em especial o tato, que florescerá a possibilidade de uma representação na obra, a qual não está mediada necessariamente pelo próprio objeto, mas pela exaltação do lazer individual e na recuperação do momento mítico do indivíduo consigo mesmo.

É nessa estrutura que entra em jogo a crítica à indústria cultural que a leitura de Marcuse pelo artista propõe. O consumo e o lazer do objeto artístico não estão mais vinculados a uma tentativa de manusear o indivíduo em prol das necessidades de uma sociedade que produz em prol do desejo capitalista, o lazer que busca Oiticica está bem

mais próximo à noção de um ócio criativo e afastamento do mundo exterior que pretende confinar o indivíduo a uma produção exaustiva.

Outro destaque fundamental para a noção do Crelazer é que não se busca construir obras atomizadas e independentes. A proposição do Crelazer é ocupar espaços completos, com o objetivo de impedir o puro ato de contemplação passiva da obra. Para o artista, o deslocamento passivo e mecânico do espectador de um lugar para outro não gera a vivência pretendida, pois esse movimento se dá de forma arbitrária. Assim, não basta reconfigurar apenas os objetos dentro de um espaço; é necessário reconfigurar o espaço como um todo para promover o despertar da consciência do espectador.

revolução: deveria começar pela tomada de consciência diante das ‘imposições culturais’ de produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à ‘soma de obras’ como processo urgente – quando eu proponho situações, como a que agora procuro levar a cabo: projeto *central park* e outros, para diferentes contextos, não estou querendo criar obras, ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer, como prática, não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um ‘circo sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes: não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um, seria a tarefa-goal que liga tudo (Oiticica, 1971, p.3)

Não se trata necessariamente a criação de uma obra-ambiente que busca a renovação do espaço material como fim. As reformulações das chamadas “imposições culturais” se darão como consequência do processo de prática artística que o artista propõe na medida em que seu objetivo é abolir a passividade do espectador quando esse for transformado em performista.

Esta atitude implica que o despertar da consciência do sujeito participante da obra não se dá mais de maneira conceitual atingindo-o por meio de suas reflexões internas e olhar passivo, mas que é necessária a prática material que catalisa todos os seus sentidos na tentativa de gerar uma consciência da necessidade de um lazer produtivo. A arquitetura do ambiente então passa a sofrer transformações para o objetivo da proposição, de modo que perpetuar conceitos utilizando das mesmas categorias da arte formal não produzem no espectador uma emancipação da jornada artística.

Outro efeito colateral que Oiticica menciona na alteração da proposta do espectador enquanto performer é a renovação do papel do artista. A ideia já mencionada do artista enquanto propositor é expandida por Oiticica, pois a função de realizar trabalhos materiais

não deve pertencer ao artista na medida em que o seu papel na pós-modernidade está mais próximo à alteração dos valores dos entes.

criar não é a tarefa do artista. sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”). — não basta que a "obra" seja deslocada para outro contexto: enquanto a "obra" for obra", continua a urgência de “criar obras”: sempre me impressionou, dando-me tédio e desinteresse incríveis o número de obrigações (expor, promover, "estar em dia") que os artistas possuem: por isso, no contexto de livros de luxo-arte, livretos, toda sorte de comentários magazinicos, pasma-se com o fato de um artista como Duchamp, passar horas, dias, anos, jogando xadrez sem produzir, ou, mais romanticamente explicado, a deserção de Rimbaud da poesia, e dos lances que se seguiram na sua vida; não bastam também que sejam evocados preceitos, como o de que a “obra se juntou, ou igual, à vida, transformando-se nela”, em Rimbaud, etc.; o problema como fenômeno não se dá do modo tão mecânico, mas ergue-se como uma opção consciente, como necessidade não-linear: a crítica de arte parece estar toda calcada em ‘evoluções lineares’, século 19: nem mesmo a consciência de que existem ‘evoluções simultâneas ‘não-lineares’ parece ter abalado os firmes princípios críticos desses militantes da arte (Oiticica, 1971, p. 3).

Portanto, nota-se que a função do ócio exigido na experiência estética de Oiticica nasce pelo próprio ócio criativo que se exige do artista propositor. Essa premissa subverte as noções clássicas da modernidade fomentada pela exigência capitalista de uma produção mecânica e eficiente. Conseqüentemente, a liberdade do artista do contexto da linha de produção global – que Oiticica já havia observado em Marcuse – é louvada. Para Oiticica, um artista que está alinhado aos padrões produtivos tecidos pela lógica da indústria cultural é castrado da criatividade artística a partir do momento que se inicia a separação entre arte e vida.

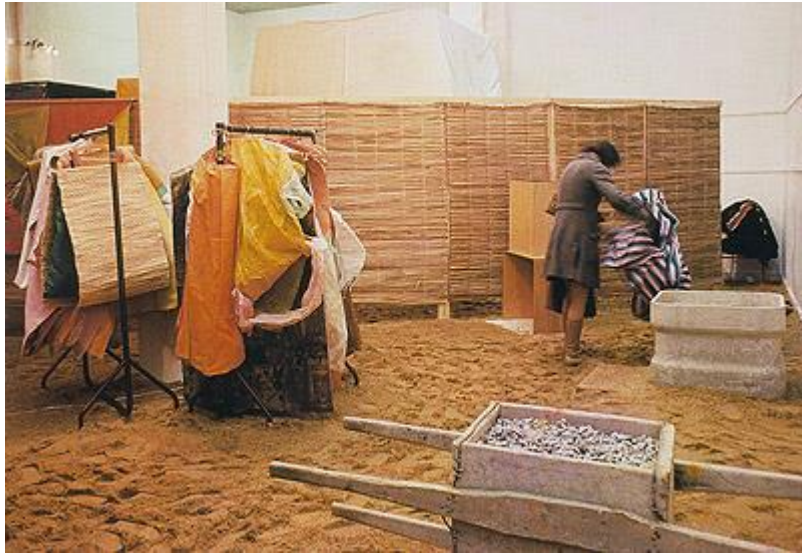


Figura 7: Éden

#### **4 – O Museu é o Mundo: marginalizar o museu**

*“O museu não está em crise, o museu é a crise”.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Salomão, 2015, p. 61.



Uma das características manifestadas na realização da antiarte de Hélio Oiticica é mantida pelo conflito do imaginário do artista em relação ao papel que a expressão artística ocupa no cenário dos padrões convencionais. Embora, em primeiro plano, estabeleça-se uma discussão central sobre o presente e o futuro da arte — e, eventualmente, sobre se está decretado o fim da arte — uma discussão igualmente interessante, sobre a antiarte, surge em paralelo à noção do objeto artístico. Tal discussão refere-se à espacialidade que envolve o objeto artístico, a qual não ocupa apenas uma esfera conceitual, mas também abrange o debate sobre o espaço material em que essas performances ocorrem. Dessa forma, conseqüentemente, insere-se na discussão sobre a antiarte a função de espaços como galerias e, principalmente, museus, locais que se dedicam à manutenção, à conservação e à apresentação dos objetos artísticos.

A crítica aos museus, embora presente de maneira implícita em toda a produção de Hélio Oiticica, não é uma questão diretamente abordada pelo artista em seus discursos. Apesar de o espaço de apresentação das obras ser discutido em diferentes fases das proposições do artista — o momento neoconcreto, o momento ético e o momento suprassensorial —, Oiticica não se preocupou em elaborar narrativas que atacassem diretamente as instituições de arte. Como aponta Braga, "apesar de todas as restrições à crítica de arte, Oiticica não dedica muitas linhas à crítica a museus" (Braga, 2013, p. 180). Em outro plano, ainda que seu discurso teórico não contenha uma crítica explícita ao espaço museológico, suas produções e proposições visuais podem ser entendidas como críticas transversais a essas instituições, haja vista que a própria estrutura imanente às formas de suas elaborações artísticas não consegue se conciliar harmonicamente com o espaço hegemônico destinado à exposição. Como observa Paula Braga, "a inadequação das instituições aparece como consequência de suas proposições, mas nunca como alvo primário, o que ocorre com seus contemporâneos Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Daniel Buren, por exemplo" (Braga, 2013, p. 180).

A proposta de renovação que Oiticica postula em suas performances não se limita ao questionamento do estatuto da arte, mas também busca alterar a compreensão tradicional sobre o museu. Nesse viés, a visão que Oiticica pretende oferecer, em torno do conceito de museu, é caracterizado por uma oposição à noção comum que o define como um ambiente hegemônico, em que a ocupação e exibição da arte foram naturalizadas. Dito isso, cabe destacar que essa atitude do artista pode ser entendida como uma espécie de herança modernista — um retorno, em forma de pastiche, da oposição aos museus proposta pelas vanguardas — baseada no tropo da "guerra contra os museus" (Huyssen, 1994, p. 35).

A compreensão da lógica atual que permeia os museus pode ser traçada a partir da

fundação do museu moderno, ocorrida no período pós-Revolução Francesa. A criação do Louvre, como um espaço de exibição e exposição artística, definiu e geriu conceitos fundamentais para a noção primária de apreciação de obras de arte em espaços hegemônicos. Foi com o projeto museológico que se estabeleceram as bases para o funcionamento da função artística em determinados ambientes:

Ele suportou o olho cego do furacão do progresso ao promover a articulação entre a nação e a tradição, herança e o cânone, além de ter proporcionado a planta principal para a construção da legitimidade cultural tanto no sentido nacional como universal. A partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, ajudou na definição de identidade da cultura ocidental ao desenhar fronteiras externas e internas baseadas, principalmente, na exclusão e marginalização (Huyssen, 1994, p. 35).

A partir do papel emancipador, atribuído ao museu no conceito de cultura, – que, paradoxalmente, também pode ser visto como uma espécie de ossificação cultural (Huyssen, 1994, p. 35) – surgem possíveis questionamentos sobre o papel do museu, não apenas como guardião do objeto artístico, mas também quanto à sua capacidade de integrar a arte com o espectador. Esse conflito – a relação entre espectador e obra no museu – já foi analisado por Theodor Adorno em seu ensaio *Valéry Proust Museum*, publicado em 1953, na revista alemã *Die Neue Rundschau*.

A perspectiva de Adorno emerge do conflito entre a visão de Paul Valéry, em seu ensaio *Les Problèmes des Musées*, e a de Proust, em *À la Recherche du Temps Perdu*. Inicialmente, Adorno faz um comentário pertinente sobre a função do museu na modernidade, comparando as palavras "museu" e "mausoléu", em alemão. Essas palavras não se aproximam apenas foneticamente, mas enquadram o museu como um estabelecimento com o qual o espectador mantém uma relação não viva, pois os objetos que ocupam o espaço se constituem muito mais pela expressão histórica do que por uma necessidade presente de performance (Adorno, 1998, p. 173).

O ensaio, nesse sentido, percorre duas perspectivas distintas da noção do museu moderno e busca muito mais do que encontrar um denominador comum para a condição que representa essa noção no mundo moderno. Nesse viés, Adorno demonstra simpatia por ambas as visões, embora elas apresentem perspectivas divergentes em certos fundamentos.

A perspectiva de Paul Valéry nasce de uma visita do autor ao Museu do Louvre e de sua subjetividade enquanto espectador das obras organizadas no espaço. Dotadas de certo conservadorismo, como aponta Adorno, as críticas de Valéry são plurais e carregadas de um estranhamento que o autor sente em relação às obras: “uma fria confusão reinaria entre as

esculturas, um tumulto entre as criaturas congeladas, onde cada uma exigiria a não-existência da outra, uma estranha desordem organizada” (Adorno, 1998, p. 175). A existência de etiquetas e ritos exigidos pelo ambiente também é apontada por Adorno como base de um conservadorismo e da dissociação da identidade do espectador proposta por Valéry: “o seigneuriale Valéry já se sente incomodado com o gesto autoritário que lhe toma a bengala e pelo anúncio que proíbe fumar” (Adorno, 1998, p. 175). Adorno também pontua as razões pelas quais o público frequenta o museu:

Não se sabe bem o que se veio fazer no museu: instruir-se, buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção? Fadiga e barbárie se encontram. Nenhuma cultura do prazer e tampouco da razão poderia ter edificado essa casa de incoerências. Uma casa onde se sepultariam visões mortas (Adorno, 1998, p. 175).

A partir dos pontos citados, Adorno enquadra Valéry como o exemplar indivíduo que toma a arte pela arte e que não consegue conceber o objeto artístico enquanto um dispositivo atomizado e isolado de um conjunto. Por esse viés, Valéry anseia pela necessidade de recriar um movimento unificador da expressão artística e deseja usufruir a possível felicidade da obra de arte na medida em que os objetos no museu estejam fundamentados em sua origem. Deste modo, sua principal crítica ao museu é formulada a partir da capacidade de transformar a obra em artefato e do desaparecimento do encantamento pretendido pela obra, na medida em que o objeto se torna um item de coleção.



Figura 8: Vista do interior do Louvre frequentada por turistas –  
Thomas Allom e J.B. Allen, 1844

Por outra via, a percepção proustiana consegue se desvincular dos preconceitos de Paul Valéry, em relação à necessidade do retorno à origem que a obra evidencia. Para Proust, é mais plausível a intenção individual e apaixonada que se estabelece com a obra pela subjetividade do indivíduo, do que pela ideia de construção de uma narrativa vinculada às origens da obra. Desta forma, Proust, como evidenciado em *Recherche du temps perdu*, não associaria necessariamente o museu ao mausoléu, pois compreenderia que a obra obtém independência em relação ao seu espaço e, conseqüentemente, não estaria atrelada à uma hegemonia que o museu dita na tentativa de transformar a obra em artefato desvinculado de um passado. Dito isso, para Proust, o elemento primário no contato com a arte seria a subjetividade imediata e momentânea que se transforma em performance ao espectador se defrontar com o objeto artístico.

Cabe evidenciar que o encontro feito por Adorno, de ambas as perspectivas, fornece uma polarização da compreensão do sujeito moderno sobre o papel do museu. Enquanto Valéry coleta perspectivas que adentram um certo conservadorismo e criticam a retirada da obra de seu contexto original para ser alocada em meio ao caos museal, Proust defende o papel da subjetividade do indivíduo na experiência artística. Sob essa ótica, ambas as visões não parecem frutíferas para uma postura crítica e emancipatória do sujeito enquanto espectador, pois a visão valeriana está dotada de um purismo que

renuncia às possibilidades da arte, enquanto a visão proustiana, que transforma o espectador em uma espécie de sujeito consumidor, está fadada a transformar o museu em um local de consagração de prazeres e, porventura, um espaço de alienação.

Deste modo, a problemática do museu reside justamente na capacidade de seu espaço diluir a emancipação de um sujeito crítico, devido à transformação do objeto artístico em entretenimento por intermédio do espaço museal.

O prazer, quando deslocado da experiência estética para o entretenimento no espaço museológico, favorece a resignação, que nele se quer esquecer. Interessante notar como essa ancoragem na recepção subjetivista das obras opera, paradoxalmente, uma acentuação da diluição da subjetividade. A ilusão da subjetividade, engendrada pelo processo de identificação proporcionado pelo objeto estético, apazigua o desejo de emancipação do sujeito (Proença, 2020, p. 27).

Com isso, o museu moderno sustenta-se em um caráter alienatório, que tem por objetivo transformar o objeto artístico esperado, que é percebido como documento, em objeto de consumo. O espaço museal, transformado em um lugar para o entretenimento, abandona a possibilidade de despertar uma consciência crítica no sujeito que está ali como consumidor. Assim, a estrutura museal transforma-se em uma extensão da indústria cultural, que ordena as obras como objetos a serem consumidos e a visita ao museu como um ritual de secularização do espaço da memória. Conforme afirma Proença:

Ao suprimir a dimensão racional da experiência estética, o museu proporciona um lugar de encontro com as obras elevadas a objeto de culto. A cultura, e com ela o museu, herdou da igreja não apenas o papel de aparelho ideológico, mas também resquícios de sacralidade (Proença, 2020, p. 31).

A “sacralidade” perpetua-se por meio do estabelecimento de ritos e comportamentos no espaço museológico — como já havia notado Valéry, a partir da etiqueta perpetuada pelo museu moderno — além da possibilidade de a hegemonia que o museu perpetua em analisar, categorizar e separar o que deve ser consumido como arte e memória do que deve ser descartado e, porventura, marginalizado.

Embora, como já ressaltando anteriormente, a visão de Oiticica sobre os museus não se apresente de forma ilustrada, um vislumbre a respeito da noção do que é um museu é explícito em sua célebre frase formulada em seu programa ambiental em 1966: “O museu é o mundo, é a experiência cotidiana” (Oiticica apud Salomão, 2015, p. 51). Tal afirmação é um pontapé para a formulação de um programa que visa considerar a arte como uma tentativa de construir uma ponte entre a experiência artística e a realidade do indivíduo, a partir da integração da subjetividade do indivíduo em uma totalidade objetiva

do mundo, ao fugir da hegemonia estabelecida pelo espaço museológico, contaminada pela proposta de consumo da indústria cultural.

Oiticica consegue dar uma atenção especial à estratégia “mumificadora” dos museus. Sendo o museu uma “tradicional máquina de quebrar asperezas, de cooptação, de abrandamento, de recuperação” (Salomão, 2015, 51), Oiticica propõe-se a criar uma arte mais próxima da vivência do que da arte voltada ao consumo. Uma ilustração possível da lógica museológica contra a qual Oiticica se opõe é descrita por Waly Salomão:

O mais explícito emblema atual dessa situação conflituosa crítica é a construção do Museu das Artes Contemporâneas no tortuoso e sujo bairro de Raval, habitado pelo lumpemproletariado de Barcelona. Construído em uma engenhosa mistura de imaculados planos brancos e límpidas paredes de vidros, esse Museu de Barcelona permanece vazio de qualquer obra de arte [...] Um museu pronto e acabado sem uma única obra nas suas paredes e levantando sérias suspeitas de representar uma armação imobiliária para ‘nobilitar’ a área (Salomão, 2015, p. 51).

No escrito *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*, Oiticica expõe sua visão sobre a traição da intencionalidade do artista quando a obra é exposta em espaços como o museu. A partir disso, um de seus argumentos utiliza figuras de artistas como Mondrian e Schwitters, cujas intenções não são traduzidas quando suas obras são apresentadas na estrutura clássica do museu. Oiticica contesta que as propostas desses artistas seriam melhor respeitadas se fossem criados ambientes, como ateliês ou estúdios, pois a ambientação que dá suporte ao nascimento da obra é necessária para tocar a vivacidade da mesma. Percebe-se, assim, que, para Oiticica, a crítica à obra, como produto descolado de um tempo ou de um espaço produtivo, não é exclusiva à sua própria produção artística, mas também atinge outros momentos da história da arte. Assim, mesmo com o problema da má alocação que afeta a experiência da arte convencional, Oiticica levanta também o questionamento para a arte ambiental ao comentar sobre Lucio Fontana, pois esta não consegue se alocar em um espaço físico limitado, na medida em que não é possível compreender quais proporções a obra de arte tomaria no espaço expositivo.

Cabe recordar que essa estrutura elitista a serviço das classes dominantes é confrontada por Oiticica, por meio da própria proposição artística, que demonstra que suas escolhas de processos e representações não são aleatórias, tampouco díspares. Há uma unidade que se manifesta na união de proposições que se iniciam em sua primeira fase, com a proposta de saída do quadro; na sua segunda fase, com a abordagem de temas sociais que visam uma postura ética; e na terceira fase, com o advir do suprassensorial.

Como já reiterado, todos estão relacionados à proposta de “estar à margem”. Para abarcar essa tese, é interessante a abordagem transversal desse tema, a partir de perspectivas filosóficas, sendo a primeira delas o conceito de *profanação*.

Para Agamben, com base em uma visão histórica e filológica, a profanação é permeada por uma noção participativa e material, orientada por um grupo de indivíduos que visa à tomada de um objeto sacralizado para a esfera comum. O autor discute, em seu ensaio *Elogio à profanação*, a reconfiguração do uso e do acesso a objetos de ordem sacra que não estavam disponíveis ao público.

No caso, a ideia de profanação é retomada aqui a partir da argumentação de Agamben, segundo a qual a profanação seria a transgressão de uma indisponibilidade de uso, própria da esfera religiosa, que faria com que algo fosse restituído à ordem pública e ao livre uso dos homens (Agamben, 2007, p. 58).

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo (Agamben, 2007, p. 58).

A profanação, por esse viés, seria o que permite à obra sair da dualidade Valéry-Proust, em relação à competência que os museus dedicam às obras. Na tentativa de retornar o objeto, ou seja, à arte, à ordem pública, o objeto artístico estaria livre das preocupações modernas que, por um lado, são abarcadas pela carência de rememoração de sua origem, como defende Valéry, mas que, por outro lado, não estariam vinculadas a uma necessidade de conexão profunda com o sujeito, pois foi transformada em jogo, ao consagrar ao ato da performance um valor maior do que ao ato da contemplação irracional apaixonada, como definia Proust.

Nas obras *Bólides*, enquanto jogo de experimentações, busca-se estabelecer uma abordagem que integra ativamente o espectador na experiência participativa, transformando as atividades contemplativas em uma esfera profana. Nesse sentido, é possível observar que a obra *Bólido 18: Homenagem a Cara de Cavalo* propõe uma profanação que se desdobra por meio de diversos movimentos profanatórios.

Em um primeiro movimento, ocorre a profanação da imagem que havia sido previamente exposta no jornal. Essa profanação visa reestabelecer uma relação de identidade e memória que remonta a Cara de Cavalo, um sujeito marginalizado que,

anteriormente, havia sido isolado e mantido afastado do nosso alcance, devido à opressão exercida pela polícia, pela imprensa e pela política. Assim, a obra procura resgatar e ressignificar essa imagem, trazendo-a para um contexto em que seja possível uma conexão mais próxima e significativa com o espectador.

Em um segundo movimento, a profanação manifesta-se na própria concepção da arte como uma atividade contemplativa. Nesse sentido, a proposta do *Bólido* segue a continuidade dos projetos anteriores de Hélio Oiticica, que visavam romper com a noção tradicional de arte como algo a ser contemplado passivamente. Por meio da estrutura na qual a fotografia se insere, a obra fomenta a profanação desse paradigma, convidando o espectador a se envolver de maneira lúdica e interativa com a obra de arte. Dessa maneira, o *Bólido* integra o espectador, ao transformá-lo em um participante ativo e por estimular uma experiência sensorial e imersiva.

Dessa forma, a profanação proposta pelo *Bólido* abrange não apenas a imagem do marginal morto, mas também a própria concepção da arte como prática contemplativa. Por meio de seus movimentos profanatórios, a obra busca reconfigurar as relações estabelecidas, resgatar identidades marginalizadas e estimular uma nova abordagem participativa e lúdica da arte, com intuito de romper com os padrões tradicionais e ampliar as possibilidades de interação entre a obra, o espectador e o contexto social.

Destarte, outro tópico discutido por Giorgio Agamben em *Elogio à Profanação* remete ao papel da religião no enquadramento do exercício da profanação. A religião, para o filósofo, desempenhou um papel ambíguo ao longo da história, tanto como instrumento de controle e submissão dos indivíduos e de seus ritos em relação aos objetos sacros, quanto como um potencial fonte de liberdade e de resistência.

Para Agamben (2007), a religião é caracterizada por sua capacidade de sacralizar e separar certos aspectos da vida, criando uma divisão entre o sagrado e o profano. Essa divisão institucionalizada, segundo ele, estabelece hierarquias, normas e rituais que restringem a liberdade individual e a capacidade de autodeterminação.

Dessa forma, o processo de profanação — entrega de um objeto ao uso comum dos homens — e o processo de sacralização — retirada do objeto do uso comum e entrega deste à esfera divina e privada — são frutos da posição hegemônica que a religião forneceu a uma lógica de mundo. Em consequência, esses não foram os únicos frutos dessa tradição que restringe limites às coisas e às pessoas; um outro conceito produzido por esse palco hegemônico foi a ideia de secularização. Conforme Agamben:



a secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder (AGAMBEN, 2007, p. 68).

No contexto da relação entre o conceito de secularização formulado por Giorgio Agamben e os museus de arte, o deslocamento da sacralidade refere-se ao processo pelo qual os elementos religiosos experimentam uma diminuição de sua influência na sociedade e são substituídos por princípios seculares. Dito isso, cabe ressaltar que essa transformação implica uma reconfiguração da compreensão e do valor atribuídos à religião e suas manifestações, pois, ao invés de atribuir exclusivamente um significado sagrado à religião, a sociedade secularizada busca outras formas de experiência estética, ética e política.

Os museus e as galerias de arte tradicionais, ao partirem da perspectiva que discute Oiticica, podem ser compreendidos como espaços em que ocorre o deslocamento do sacro. A partir da exibição de obras de arte, esses espaços proporcionam uma experiência estética desvinculada da religião tradicional. No caso, o espectador, que majoritariamente é um indivíduo com acesso às esferas de poder na sociedade, é encorajado a apreciar e a interpretar as obras, com base em critérios estéticos, históricos e culturais, em um deslocamento do ritual que se mantinha com os objetos sagrados. Os museus de arte fornecem, assim, um ambiente secular para a apreciação e reflexão sobre a produção subjetiva dos artistas, oferecendo uma alternativa à experiência religiosa tradicional.

Destarte, essa experiência passa a ser excludente, a partir da sacralidade e do distanciamento que a obra exige do espectador para a manutenção de sua existência. Desta maneira, o museu torna-se um espaço hegemônico no qual há rituais de comportamento e de consumo exigidos do espectador passivo, por meio do controle do corpo e do olhar, bem como do controle da visão que ele deve ter da obra de arte. Por isso, os comportamentos não são apenas ditados pela etiqueta que deve ser exigida dos visitantes do espaço em que se encontra a obra, mas até a curadoria, a largura dos corredores e o controle da luz sobre o ambiente condicionam o espectador a ter sua experiência artística mediada pelo rastro do museu.

Sendo assim, nesse contexto de hegemonia, permeada em espaços da sociedade, manifesta-se uma opressão que o marginalizado sofre e que os transforma em “aquele que é símbolo da opressão social fomentada pela imprensa, polícia e política; símbolo do que deve morrer violentamente com todo o requinte canibalesco; o animal a ser sacrificado”

(Oiticica, 2011b, p. 2).

#### 4.1 – À margem da fama.

Uma das possibilidades de profanar os espaços hegemônicos que Oiticica usa é por meio da participação do espectador, momento vital da sua produção artística, que visa diminuir a relação do espectador passivo com a obra. Esse momento, como já foi descrito, inicia-se com a produção dos *Núcleos* e *Penetráveis*, o qual exige o caminhar do sujeito pela obra que já não está mais atrelada ao quadro, bem como a interação do artista com as formas e as cores, as quais agora pretendem se comportar de maneira mais independente em relação à tradição da pintura. Um segundo momento é na produção dos *Bólides*, que irão exigir a imersão do tato na experimentação artística, e é por meio do tato, que o indivíduo irá experimentar e descobrir a obra por completa.

Um terceiro momento é na obra *Parangolés*. É importante destacar que, não é apenas a experimentação da obra que entra em jogo, mas também a sua existência, pois, a necessidade de colocar o sujeito no centro (e o centro é visto de maneira literal, tendo em vista que o indivíduo veste a obra) produz uma obra que mantém a sua existência a partir do corpo e do movimento do indivíduo, ao possibilitar o nascer do espectador artista, de maneira genuína e abandonar a figura hegemônica da objetividade da linguagem artística, fato que causa alvoroço durante o evento *Opinião 65*. Nas palavras de Mário Pedrosa, as produções de Oiticica “não mais se concentravam na materialidade da forma e na objetividade da linguagem” (Pedrosa, 1973, p. 143). Isso porque a obra emerge na medida em que o espectador entra em contato com a ação artística que profana a o item sacro do museu antes compreendido em uma dinâmica passiva.

Deste modo, a profanação que coloca a obra à margem, no sentido do marginal artístico, é produzida por uma série de conceituações que Oiticica adota a partir de seus textos e propostas, mas tem sua materialidade revelada na performance artística que desafia a relação entre espectador, obra e artista.

Por conseguinte, não é somente nos desdobramentos do panorama artístico que se materializa a crítica, mas também nas implicações sociais que envolvem os conteúdos e representantes da transgressão social, os quais advém do contato de Oiticica com a periferia do morro da Mangueira.

Entre estes conteúdos, encontra-se uma série de *Bólides* produzidos por Oiticica que visam explorar a imagem de dois sujeitos, enquadrados como marginais pelas esferas

do poder, entre eles: Manoel Moreira, conhecido pela alcunha de Cara de Cavalo, e Alcir Figueira. Ambos foram assassinados, vítimas do poder policial na década de 1960, e são transformados em elementos substanciais da proposta ética de Hélio Oiticica. Dentre as obras produzidas pelo artista nesse período, em que a série *Bólides* utiliza de inúmeras fotografias, nas se destacam: *Bólide 18 - Homenagem a Cara de Cavalo*, *B56 Bólide caixa 24 "Caracara Cara de Cavalo e Bandeira poema*.

Nestas obras é perceptível o interesse de Oiticica por abordar figuras marginais que apresentam um certo tipo de heroicidade anárquica frente as repressões sociais. Nesse sentido, parte da confirmação de seu interesse está postulado em seu texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, em que constrói uma narrativa que se aproxima do conceito elaborado por Michel Foucault acerca da condição de "infame".

A construção teórica em torno do conceito de condição infame – uma clara antítese aos "homens ilustres", imortalizados por Plutarco - tem sua origem na pesquisa realizada por Foucault, nos registros de internamento do Hospital Geral e da Bastilha. Especificamente, Foucault baseia-se na análise das *lettres de cachet*, cartas régias, emitidas entre 1660 e 1760, que ordenavam a prisão de determinados indivíduos. Cabe realçar que esses documentos ofereciam fragmentos da vida daqueles que tiveram suas existências moldadas em uma narrativa não apenas por seu encontro com o poder, mas, mais precisamente, porque essa impressão se tornou uma prova contra suas vidas e um motivo para seu silenciamento (Foucault, 2015).

Foucault utiliza essas vidas como exemplos, ao problematizar o termo "homem infame", a partir de uma série de características que conferiam às histórias e às vidas desses homens uma mistura perturbadora de realidade e de fantasia. Além de simplesmente designar um "homem sem fama", o conceito de infâmia, identificado por Foucault, abrange a atribuição de uma "má fama" a certos homens notáveis ou famosos, devido às suas transgressões no que tange às normas sociais. Ao expandir essa análise, estudos adicionais corroboraram com as descobertas de Foucault, por evidenciar as complexidades envolvidas na formação e na atribuição da infâmia.

Além disso, as práticas disciplinares, os mecanismos de controle social e as representações simbólicas contribuem para a construção social desses indivíduos infames, que são estigmatizados e marginalizados, com base em suas ações e comportamentos transgressores. Essa perspectiva mais ampla enfatiza a importância de se considerar o contexto sociocultural em que os conceitos de infâmia e má fama são elaborados e aplicados. Nesse viés, a conceituação do homem infame não se limita a uma simples

ausência de fama, mas envolve a desobediência às normas sociais e a subsequente rotulação negativa que resulta dessas ações:

Existe uma falsa infâmia, a de que se beneficiam estes homens de assombro ou de escândalo que foram Gilles de Rais, Guillery ou Cartouche, Sade e Lacenaire. Aparentemente infames (...) eles são de fato homens de lenda gloriosa, mesmo que as razões dessa fama sejam inversas àquelas que fazem ou deveria fazer a grandeza dos homens” (Foucault, 2015, p. 206).

Deste modo, o infame entra como peça fundamental para o movimento profanatório que Oiticica pretende compor em sua perspectiva marginal, pois, em uma primeira instância, revela o discurso do poder em relação ao infame ao reproduzir a fotografia, que anuncia a morte dos marginais em sua produção. Cabe ainda destacar que a utilização deste elemento tem por objetivo ressignificar os marginais na medida em que também ressignifica o objeto artístico. Dito isso, o indivíduo infame é compreendido como aquele que não segue as normas e condutas sociais e por isso deve ser eliminado da ordem comum da sociedade organizada, no caso, esse indivíduo é o pilar da dimensão marginal que a proposta do *Crelazer* de Hélio Oiticica propõe.

No que tange à obra *Crelazer*, destaca-se o desprendimento da noção de tempo e do espaço, somados ao louvor ao ócio, que a sociedade de consumo abomina, tendo em vista que a única função do lazer, a qual deve ser pautada pela indústria cultural, deve ser aquele que permite o indivíduo produzir mais em função de sustentar a dinâmica do sistema. Dessa maneira, configura-se então um plano em que não há espaço para a existência de um controle sobre o corpo e a subjetividade, pois o momento proposto pelo *Crelazer* não pode mais ser dividido em etapas cronológicas definidas pelo tempo mecânico, e sim por parte da subjetividade do indivíduo que é mediada pela atividade do corpo.



Figura 9: B52 Bólido Saco 4

Logo, constituir uma arte ambiental em que se coloca qualquer indivíduo enquanto protagonista que utiliza do uso da própria subjetividade para a criação busca-se o abandono da perspectiva racional, mediada pela modernidade, que subverte o papel da arte formal, visto que as instituições que afirmam o que é ou não arte perdem o controle sobre o discurso hegemônico que mantém a ordem em museus e galerias.

Destarte, esses espaços perdem seus sentidos na medida em que a arte se torna participativa e são descaracterizadas de uma perspectiva temporal que funciona mediada pela janela do tempo que age dentro da estrutura. Consequentemente, o caráter da arte, enquanto documento de uma proposição ou tempo histórico, perde o seu sentido, já sua ontologia é mantida pela presença de um agente motor caracterizado pelo próprio participante, que anteriormente era visto como mero espectador.

Assim sendo, a função da arte e os motivos que levam os indivíduos aos espaços de exposição também muda, pois a educação estética se dá de maneira participativa e o museu enquanto lazer não existe mais. Nesse viés, Paula Braga (2013) realça a virtualização do museu proposta por Oiticica durante a produção do seu projeto *Barracão*:

Como poderia a sala de museu conter o que não admite a ideia de resultado

tampouco de parada daquilo que está *in progress*? Uma solução, diz Oiticica, seria transformar o "recinto-obra" em "recinto-proposição", substituir a casa-obra pela casa-total e ir além, para uma casa-proposição: Barracão no lugar de museu. O texto de Oiticica parece virtualizar o museu, sugerindo um museu de proposições, sem salas contentoras das obras, mas museu-mundo, lugar aberto no espaço, disperso em vários playgrounds para o lazer não alienado. Ir a esse novo "museu" não mais seria uma distração, mas ao contrário, um exercício para o corpo-comportamento, algo similar à proposta de Antonin Artaud: ir ao teatro como quem vai ao dentista. Oiticica quer que o participante seja seu próprio cirurgião, que encontre nos recintos-proposições um fermento para transformação, crescimento que acontece durante o repouso (Braga, 2013, p. 183)

Decerto, a categorização que Mario Pedrosa faz de Oiticica, sendo um pós-moderno faça mais sentido se observar que é um momento da história da arte em que se abandona as antigas propostas que pareciam eternas do museu moderno. No caso, trata-se de elaborar um novo sistema de experiência em que o consumo e o comportamento daquilo que era estático não existe mais, pois o estático não tem espaço neste novo mundo de proposições.

Ainda nesse segmento, nota-se novamente a constituição do tempo e do espaço como uno, na medida em que não existe mais tempo mecânico para ser ocupado pelas distrações e a educação estética condicionada pela proposta alienatória, representada pelo antigo museu. Assim, no cenário pós-moderno proposto por Oiticica não serão as instituições que ditarão quando e como a arte deve ser consumida, mas é a partir da emergência e da necessidade dos indivíduos de um círculo social, somadas às proposições dos artistas, que serão definidos os alicerces da experiência estética.

Um caso que merece destaque, a título de exemplificação, é o lema conceitual "*Seja marginal, seja herói*", contido na bandeira-poema, que reforça a intenção de integração do objeto à esfera pública. Isso porque, a sentença deixa de lado a solicitação de contemplação e requer do espectador uma ação específica: a de adotar uma postura marginal para se tornar um herói. Deste modo, o protagonismo que profana o objeto artístico necessita de uma incorporação de revolta e de marginalidade para alcançar o exercício de liberdade individual.

Cabe enfatizar, que o protagonismo que profana o objeto, com o intuito de enfatizar o exercício da liberdade individual, altera o propósito da arte de Oiticica e o papel que ele pretendia como artista, visto que encerra a hegemonia contemplativa entre espectador e obra, por meio do questionamento de autoria do projeto, sendo o artista-propositor apenas um condutor da ideia, enquanto o espectador se incorpora como sujeito essencial para a manutenção da obra. Assim, com a dissolução do tempo mecânico e do

espaço hegemônico, a arte ambiental propõe o fomento de uma proposta coletiva da arte, e exemplo disso é a criação de ambientes os quais permitem a experiência simultânea dos espectadores, bem como a quebra da barreira artística que une a dança às artes plásticas.

Deste modo, semelhante aos *Parangolés* e instalações, a arte de Oiticica almeja uma expansão para a esfera social, ao visar sua integração plena nesse contexto. Nesse caso, o modelo de artista adotado por Oiticica assume o papel de um agente provocador de comportamentos. Dessa maneira, Oiticica explora as potencialidades inerentes ao universo popular sem desconsiderar a historicidade, o contexto e a identificação, ou seja, sem subtrair "studium" essencial para a leitura compulsória dessas fotografias. Assim, mediante a criação de uma estrutura, o artista empreende um ato de justiça, em relação às figuras subjugadas, reinscrevendo-as, por conseguinte, no domínio da arte e reintroduzindo-as, por conseguinte, na esfera pública. (Cámara, 2017, p. 102).

#### **4.2 – O espaço do museu enquanto heterotopia**

A importância do contexto espaço-tempo na experiência artística é um tema fundamental para compreender a relação entre a obra de arte, o espectador e o ambiente em que ocorre a interação. Ao considerar as categorias de tempo e espaço, percebe-se como esses elementos são essenciais para estruturar a percepção do mundo e, por consequência, da arte. Nesse sentido, ao propor um objeto artístico, deve-se também pensar na constituição do espaço que se enquadra aquele objeto. Consequentemente, compreender o papel das galerias e dos museus na participação do contato da obra com o espectador é essencial para avançar na compreensão da experiência artística – além da compreensão experiência artística pós-moderna, pois esta irá propor a renovação do espaço artístico.

Compreender a estrutura de um museu é uma tarefa complexa devido às múltiplas propostas que esse espaço permite na relação dicotômica entre obra e autor, assim como a relação entre obra e espectador. Independentemente da proposta tecida pelo museu, a imagem da construção do modelo do museu esbarra nos alicerces respaldados pelas proposições que a arte ambiental de Oiticica estabelece, a qual pretende renovar os espaços de apresentação na tentativa de realizar a proposta pós-moderna. A proposta de Oiticica baseia-se em dar um passo além da proposta já fomentada na modernidade. Ou seja, a noção de arte genuína, produzida na arte moderna, que buscava se afirmar como

um objeto artístico independente e autônomo, ganha outro espaço, pois a produção artística passa a contemplar o espaço de outro modo.

Cabe enfatizar que essa renovação de perspectiva influencia diretamente a visão tradicional da ideia que constitui um museu. Isso pode ser reforçado como a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 e a definição de museu que segue:

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (Brasil, 2009, p. 1).

Compreende-se a partir do trecho citado que o museu é uma estrutura caracterizada enquanto espaço reservado à memória, à história e à expressão do espírito humano, em que, a partir de uma série de critérios metodológicos, busca entregar à sociedade um repertório cultural e histórico sistematizado, capaz de preservar, interpretar e comunicar o patrimônio material e imaterial das civilizações. Dessa forma, o museu não apenas perpetua a herança cultural, mas também promove o desenvolvimento de uma consciência crítica e reflexiva sobre as diferentes eras de uma sociedade.

Embora o museu seja tradicionalmente entendido como um local dedicado à preservação da memória e da história, a instituição também pode manifestar prejuízos à construção de narrativas, a partir das obras de arte de seu acervo. Tal feito ocorre devido à sua atuação como um agente de poder, que escolhe e organiza narrativas, conforme interesses específicos. Dessa forma, os critérios adotados na curadoria e exibição podem carregar vieses ideológicos, políticos e culturais, resultando na exclusão ou marginalização de determinados grupos ou eventos históricos. Assim, ao invés de se configurar como um espaço imparcial de difusão de conhecimento, o museu pode se transformar em uma ferramenta de controle simbólico, em que certas perspectivas são privilegiadas em detrimento de outras, o que compromete a diversidade de vozes representadas.

O apagamento de algumas narrativas emerge como um dos principais problemas da institucionalização do espaço museal, bem como de qualquer cenário artístico que visa abrigar performances artísticas. A partir dessa perspectiva que começa a se notar na natureza da instituição a formação de um espaço separado do restante da sociedade, o museu então torna-se um espaço uno que elabora e legisla sobre os próprios critérios das narrativas artísticas.

Além disso, entende-se que algumas características do museu moderno continuam



a afirmar proposições que já eram elaboradas por Adorno em sua análise dos casos de Valéry e Proust, na medida em que o espaço se torna um cenário contemplativo, ao permitir ao espectador experienciar a cultura absorta que traduz o pensamento de uma época ou artista, ainda que de maneira fragmentada.

Nesse sentido, a instituição museal busca contribuir com valores favoráveis à construção de um caráter cultural e histórico no indivíduo, por meio do exercício contemplativo e da educação estética, pautada em uma vontade de memória e identificação, presente nas produções pictóricas que ocupam o espaço. Busca-se também uma espécie de acolhimento do gênero humano, à medida que, algumas proposições formuladas ali, partem de um princípio da arte e de seu acesso como uma característica universal humana. As dimensões como tempo e espaço são, então, concentradas em um momento único, traduzido pelos objetos artísticos e históricos, por possibilitar o diálogo entre o indivíduo e a proposição, enquanto as comorbidades sociais e os problemas fomentados no dia a dia permanecem fora do museu, e o espectador reestrutura sua cognição para o "aqui e agora" que a obra de arte possibilita.

No desdobramento da proposta museal, revela-se uma similaridade com as formulações teóricas que Foucault propõe em seu escrito "Heterotopias". Foucault analisa que as heterotopias são "contra-espços", ou seja, espaços dissociados do cenário que os circundam e permitem o exercício de posturas e ritos que não condizem com o que está fora desse circuito. Assim, as heterotopias são espaços como jardins, teatros, cemitérios ou museus, permeados por um espectro imaginário, que permite romper com as posturas que o indivíduo exerce fora deles, seja por meio da sacralização do cenário e de seus componentes, seja pela profanação de algo que permanece intocado fora de seu domínio. Vale ressaltar, como é relatado por Foucault, que não existem espaços construídos a partir de uma perspectiva neutra. Portanto, a heterotopia é fundada na intenção de promover uma separação que vai do conceitual ao comportamental entre o que acontece dentro e fora do lugar.

O museu moderno, ainda que seja uma instituição estatal, cuja existência fundamenta-se no exercício de forças repressivas estatais sobre a cultura, constitui-se como um espaço à parte, pois o poder exercido dentro do ambiente se dissocia da dinâmica de controle estatal que ocorre fora dele. O controle administrado dentro da heterotopia não é algo constante e universal, pois se modifica a depender da época que toca este espaço, à vista disso, o museu moderno é alvo das proposições da estrutura estatal que se encontra, logo, está construído a partir do modelo de domínio capitalista.

A heterotopia, no caso, dissocia-se da sociedade, por estabelecer a união de

espaços e ideias que seriam incompatíveis entre si. Em alguns casos, a heterotopia também se descola da noção convencional de tempo e espaço, permitindo a interação de diferentes temporalidades e memórias dentro de um mesmo espaço.

Nesse viés, o estranhamento que Valéry sugere ao entrar no museu, por meio da censura imposta ao seu físico e aos seus hábitos, parece reafirmar a constituição da ruptura que a heterotopia do museu promove. Não apenas centrada na censura, a heterotopia do museu exige a sacralização dos objetos expostos, pois o que se espera do indivíduo que visita o museu é a pura especulação — preocupação essa relacionada não apenas à materialidade da obra e à sua conservação, mas também ao espírito de autoridade que aquele espaço precisa estabelecer para se legitimar. O conceito de curadoria expressa esse controle sobre o olhar que o indivíduo deve adotar ao adentrar a heterotopia do museu. A seleção do acervo e o controle do percurso que o visitante deve seguir revelam o caráter da instituição enquanto “o outro”, ao qual se refere a heterotopia. Dito isso, a conexão e o acolhimento que a instituição de arte promove não estão conferidos na pura atividade humana de consumo artístico, mas na mediação de como esse consumo deve ser realizado, a partir da rigorosa seleção estabelecida pela curadoria.

Em última análise, Foucault retrata o propósito das heterotopias em duas possibilidades – e a partir dessas é possível notar uma semelhança com a proposta do museu moderno. Em um primeiro plano, o propósito é contestar o ambiente que existe fora do espaço delimitado enquanto heterotopia por meio da criação de uma ilusão ou, em um segundo plano, manifestar a recuperação do conceito de “utopia”, pois a intenção está centrada na criação de um espaço perfeito.

É aí, sem dúvida, que encontramos o que de mais essencial existe nas heterotopias. Elas são a contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado (Foucault, 2013, p. 28).

Ademais, existem duas possibilidades com as quais o museu pode se identificar, a tentativa de criar uma ilusão e denunciar o que há lá fora, ou na tentativa de criar um espaço real perfeito que se opõe ao caos que perpetua fora das instâncias da instituição. Independente do seguimento utilizado para interpretar as intenções do museu moderno, é possível utilizar um caráter unitário de ambas perspectivas para refletir sobre a institucionalização do museu moderno. A partir da tese postulada, é possível tecer uma análise de caso do evento envolvendo Oiticica durante o evento *Opinião 65*, mas também

a partir das perspectivas já comentadas sobre a arte ambiental e o *Crelazer*. No que se refere ao *Opinião 65*, a expulsão da performance dos *Parangolés* ilustra que na instituição heterotópica deve sempre manifestar o seu controle sobre a abertura e fechamento do ambiente:

as heterotopias possuem um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante. Em geral, não se entra em uma heterotopia como em um moinho, entra-se porque se é obrigado (as prisões por evidentemente), ou entra-se quando se foi submetido a ritos, a uma purificação (Foucault, 2013, p. 26).

Com a reflexão de Foucault é possível ponderar não somente a revolta de Valery com as regras que o museu impõe aos seus frequentadores assíduos, mas também retoma o problema ocorrido durante o *Opinião 65*, devido à incapacidade de a instituição de arte não conseguir – ou mais precisamente não aceitar – que a manifestação artística de Oiticica vai contra a proposta institucional do museu. Em outras palavras, a arte pós-moderna de Oiticica é incapaz de se manifestar na instituição museal, pois a performance artística está além dos ritos e das categorias que o museu é capaz de acolher.

A análise desse evento também destaca o conflito entre duas heterotopias: A instituição museal e ritualística que controla o acesso ao espaço sacro da arte erudita, mas também a heterotopia de crise<sup>22</sup> que é a periferia e a marginalidade.<sup>23</sup>

Impedidos de entrar. Hélio, bravo no reverterio, disparava seu fornido arsenal de palavras: — Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nesta porra! Etc. etc. etc. Rubens Gerchman em depoimento à equipe do crítico de arte Frederico Moraes declara sua perplexidade e adesão: “Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado”. Hélio expulso e, também, todo seu pessoal do samba. E o PARANGOLÉ rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa gingante que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros (Salomão, 2015, p. 49).

O comentário narra a revolta de Oiticica com o entrave racial e social que os amigos do morro da Mangueira durante o evento. Do que se pode extrair do texto é

---

<sup>22</sup> Dentre as diversas designações para as heterotopias se destaca a heterotopia de crise, que tem como fundamento a ideia de realocar pessoas e comportamentos indesejados para um lugar separado da esfera social considerada comum.

<sup>23</sup> A extinção do regime escravocrata em 1888, sem a criação de políticas de inserção dos ex-escravizados no mercado de trabalho ou de garantias básicas de sobrevivência (alimentação, moradia e saúde), gera migrações em massa para as cidades de desempregados e subempregados que, sem condições de comprar ou alugar moradias legais, se alojam em cortiços, antigos quilombos ou constroem moradias em áreas ilegais e desvalorizadas de morros, grotas e pântanos. Com as demolições dos cortiços do Centro pelo Prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, sem indenização, seus moradores passam a ocupar os morros mais próximos (Magalhães, 2010, *on-line*).

possível ver que a heterotopia tem a capacidade de delimitar, silenciar e encarcerar na sua tentativa de sacralizar. Deste modo, se é adotada a segunda proposta de visão que Foucault emprega para a heterotopia, onde o objetivo do espaço é manifestar a “criação de um espaço perfeito e harmonioso”, a instituição museal a serviço do Estado capitalista irá selecionar não apenas qual a curadoria ideal para o evento, mas como também qual indivíduo pertence ou não àquele espaço, gerando novalmente a união entre os conceitos dicotômicos marginal artístico e marginal social respectivamente. A partir da análise anterior, questiona-se em como a arte pós-moderna pode sobreviver tendo em vista que o museu moderno, espaço sacro em que se dita o que e como deve ser consumida a experiência artística, manifesta-se enquanto uma heterotopia temporal.

Portanto, destaca-se que Hélio Oiticica não se preocupa diretamente em sua obra a fazer uma extensa crítica literária aos museus ou promover manifestações diretas que criticam a estrutura dominante. Assim, o artista deixa em seus registros escritos e em suas proposições ambientais breves colocações das quais são possíveis deduzir qual deve ser o futuro da arte pós moderna.

#### 4.3 – ...é a experiência cotidiana.

Museu, tradicional máquina de quebrar asperezas, de cooptação, de abrandamento, de recuperação. Vitrine das máscaras esvaídas de suas potências mágicas. Em clara oposição a essa estratégia mumificadora, HO formulava no seu “Programa Ambiental” de julho de 1966: “Museu é o mundo, é a experiência cotidiana”. Afirmção do peso da “vivência” e das máscaras plenas de suas potências cinéticas na balança da lição das coisas (Salomão, 2015, p. 51).

Talvez a pergunta mais provável a ser feita (ou retomada) depois da análise das obras, vivências e escritos de Oiticica, bem como dos obstáculos que o artista pós-moderno enfrenta enquanto um propositor e, conseqüentemente, como marginal é: *Como e qual deve ser o espaço da arte pós-moderna se em sua própria ontologia ela expressa a incapacidade de se manter enquanto objeto artístico a ser contemplado?*

Para responder a essa questão, é possível encontrar uma pista no próprio conceito de *arte ambiental* e na diferença fundamental entre *arte moderna* e *pós-moderna*. A arte pós-moderna, diferente da moderna, não se contenta em ser apenas contemplada; ela demanda interação e envolvimento. *Mas será que isso significa negar o papel tradicional dos museus e galerias?*

Certamente não. O objetivo não é excluir essas instituições que, apesar de atacadas

tanto pelo conservadorismo, direta e indiretamente<sup>24</sup>, ainda desempenham um papel crucial na difusão cultural. Nesse sentido, é fundamental refletir sobre como garantir que a essência da arte pós-moderna — sua proposta de liberdade expressiva e de experimentação — continue a ressoar, sem que perca seu impacto no momento em que é idealizada. Além disso, como podem os artistas, que muitas vezes operam à margem das grandes instituições, sustentar-se em um sistema que exige investimentos materiais e financeiros para viabilizar sua criação?

É aqui que surge uma solução controversa, mas relevante: a ideia de o artista posicionar-se como um 'parasita marginal'. Embora possa ser visto de forma negativa por perspectivas conservadoras, esse papel implica que o artista busque meios alternativos para sustentar seu trabalho sem se submeter totalmente às instituições, por preservar, assim, sua autonomia. Então, a curadoria, não deve interferir no processo criativo do artista, mas sim atuar como um facilitador, ao visar resolver os desafios contextuais e temporais que surgem.

Nesse ponto que emerge o “anarquismo artístico” de Oiticica – talvez enquanto herança política da família. A contestação das estruturas institucionais, que impõem categorizações sobre o que é e como deve ser a arte. Esse embate, abre caminho para uma arte emancipatória, pronta para enfrentar a tradição museológica. Nesse viés, como já mencionado por Marcuse, é nessa posição, à margem do processo produtivo, que o artista encontra a liberdade para criar, contestar e transformar.

Deste modo, a emancipação da arte, por meio de estratégias como a da além-experimentação, devolvem ao artista a capacidade de retomar as rédeas de sua produção e possibilita ao espectador experimentar a ideia que não é tocada pelo poder institucional do Estado e da indústria cultural.

Cabe realçar que esse “devolver” da produção artística à mão do artista não possibilita apenas a fuga da arte das asperezas estatizantes dos aparatos do poder, mas também possibilita a *profanação* – agora compreendida enquanto restituição – da arte ao público, por possibilitar a realização do imaginário de Oiticica referente à *além-participação*:

---

<sup>24</sup> Aqui cita-se novamente o caso do *Queermuseu* e a polêmica que impediu a expressão do imaginário artístico por parte da divulgação midiática do público conservador. É fato que não apenas esse tipo de ataque ao imaginário artístico deve ser observado como uma problemática vigente. O incêndio do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro também permanece como parte da problemática envolvendo o embate entre o poder do Estado e a emancipação artística dos artistas, bem como a memória contida nos fragmentos destruídos no ataque à instituição. É interessante pontuar também que artistas como Paulo Mendes da Rocha doou seu acervo completo à Casa da Arquitectura em Portugal, o que levantou debates sobre a preparação do cenário cultural brasileiro na preservação da memória artística nacional.

Para mim a participação me levou ao 'além-participação'; creio que já superei o 'dar algo' para participar; estou além da 'obra aberta'; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de projeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o 'processo' e a 'possibilidade' infinita no processo, a 'proposição' individual em cada possibilidade."[] No "além-participação", o espectador interessa como possibilidade de invenção infinita pois cada mundo subjetivo provê 'fragmentos' diferentes para a invenção, para a mistura com fragmentos propostos pelo artista-propositor (Oiticica apud Braga, 2008, p. 262).

Assim, emancipar o sujeito em relação à obra é possibilitar a emergência de pluralidades de noções que advêm não apenas do artista, mas também da consciência emergente dos espectadores. Dito isso, ainda que seja possível a emergência de uma participação mediada pelo museu, não é essa que Oiticica busca, pois geralmente pode decair em uma 'participação fria e mecânica' (ibidem, p. 262), que não permite ao espectador criar algum vínculo original com a obra. Então, vale lembrar que a participação passiva é uma amalgama de projetos que é utilizada como instrumento pela indústria cultural para cativar o público de maneira midiática.<sup>25</sup>

Portanto, a sentença "O museu é o mundo, é a experiência cotidiana" possibilita expressar justamente a emancipação do artista que não ambiciona apenas a transição da experiência artística do museu institucional para a esfera pública e restituída da arte, mas também conta com o envolvimento cotidiano e plural do espectador, o qual consegue perceber nos objetos cotidianos infinitas capacidades para a transformação da consciência e do condicionamento comportamental.

## Considerações Finais

---

<sup>25</sup> Um exemplo cabal da utilização da arte participativa como ferramenta da indústria cultural são as exposições imersivas que cativam o público por meio de reproduções sensacionalistas das obras de artistas consagrados, na tentativa de legitimar o artista utilizando aparatos tecnológicos e, por vezes, alienatórios. Um exemplo disso é a *Exposição Imersiva Van Gogh*, que percorre o mundo divulgando reproduções do artista sustentadas por proposições mecânicas e frias de sentido, como já relatava Oiticica.

O principal tema abordado na dissertação foi o conceito de produção manifestado por Hélio Oiticica no segundo momento de sua obra e as implicações filosóficas que seu fazer artístico mantém com o contexto pós-moderno da arte brasileira. Foram investigadas as possibilidades de entender como o pós-moderno pretende se tornar uma arte marginal, na medida em que o propósito intrínseco do movimento artístico pós-moderno é a demolição dos ideais estéticos postulados como base da produção artística modernista.

O objeto de estudo foram as proposições realizadas pelo artista durante seus períodos de produção artística, com destaque para o chamado "momento ético" no decorrer da década de 1960, em que o artista propõe uma atitude ética e política assegurada às noções estéticas referenciadas por proposições filosóficas. Outro fator de interesse analisado, foi a biografia do próprio autor, pois o caminho percorrido por Hélio Oiticica, ao longo de sua vida, demonstra que suas experiências e contatos com diferentes ambientes e vivências possibilitaram o estabelecimento de ideais que contestavam a noção de arte em um cenário global, no qual a arte moderna se tornava obsoleta. Além disso, uma contribuição essencial, para a análise da produção do artista, está ancorada em seus próprios escritos, que revelam sua proximidade com críticas às noções de produção capitalista e a associação ao conceito de marginalidade e autenticidade, elementos que sua obra consegue manifestar, em meio a um cenário dominado pela dissociação entre a arte e a vida.

A contestação de Hélio Oiticica a esses ambientes reflete-se nos critérios que o artista estabelece para manifestar sua própria expressão artística. Conceitos como mitos, *crelazer*, paixão dionisíaca, arte participativa e suprasensorial são investigados na tentativa de discutir como é necessário que o artista se desvincule não apenas da esfera da representação, como fizeram os modernos, mas também da esfera de poder da obra. A partir desse momento, é preciso buscar a noção do artista como propositor, pois somente esse papel renova o conceito de arte ao deixá-la aberta ao público, em uma espécie de profanação das hegemonias dos espaços de exibição.

É relevante ressaltar que o imaginário de mito em Oiticica aproxima-se de uma busca por uma arte popular, semelhante à proposta de educação estética do CPC, mas com uma diferença crucial: ao contrário dos intelectuais de esquerda dos anos 1960, sua preocupação não se volta à luta de classes ou a uma política marxista. Oiticica foca no condicionamento poético, transcendendo as divisões de classe ao fundar o "mito imanente", uma experiência vivencial entre o indivíduo e o objeto artístico (Nakahara, 2023, p. 201). Nesse sentido, sua visão não se dirige à emancipação racional pelo lugar social, mas à conexão vital que se dá no contato com a arte.

A rivalidade com as hegemonias culmina na crítica que o artista formula aos museus e as galerias, a partir da noção de marginalidade que ele fomenta. Assim, buscou analisar a modernidade e o museu moderno sob a ótica de Theodor Adorno, ao demonstrar a gênese da ideia de museu e como essa ideia deve ser superada para que a arte ambiental, uma proposta da arte pós-moderna, possa se manifestar e buscar originalidade em sua expressão.

Dessa maneira, foi traçada uma análise de como os projetos de arte pós-moderna de Hélio Oiticica manifestam ideias relacionadas à profanação do ambiente artístico de maneira ordenada, visando destituir a ordem estabelecida pelo pensamento da arte erudita, ainda presente na arte moderna.

A emancipação ocorre por meio da profanação do ambiente e das obras que o integram, possibilitando uma tentativa de aproximação entre arte e vida conforme os critérios que Oiticica propõe para uma arte que, em seu tempo, havia perdido legitimidade e se distanciado da percepção individual do espectador. Esse conceito é também abordado por Agamben em *Profanações*, em que ele descreve o processo de profanação como uma maneira de reintegrar o objeto sacralizado à vida cotidiana da comunidade. Nessa perspectiva, objetos que antes eram inacessíveis e afastados do cotidiano passam a ter uma performance ativa e a envolver diretamente os indivíduos na experiência, rompendo a barreira que os separava da vivência comum.

Por fim, culminou-se à ideia central da dissertação: a intenção de Hélio Oiticica de constituir novas formas de experienciar a arte, a partir de um novo espaço estabelecido no cenário pós-moderno. Esse novo espaço visa diminuir a distância entre a vida e a arte, na medida em que a forma como o espectador experienciou a vivência artística durante a modernidade se tornou obsoleta e perdeu sentido diante da atual formação produtiva da sociedade industrial e capitalista. Assim, elevou-se o conceito de marginalidade à participação e à profanação do antigo sujeito espectador, transformando-o em criador, o que leva ao abandono da arte passiva a favor de uma arte participativa — e, conseqüentemente, coletiva — com intuito de promover o despertar da consciência do frequentador da obra, ao sustentar a existência da arte pautada em critérios objetivos e reais, em oposição ao isolamento que a arte moderna promovia, uma arte erudita que não despertava a consciência para o mundo, mas apenas a do indivíduo.

## **BIBLIOGRAFIA**



ADORNO, Theodor W. “*Museu Valéry Proust*”. Prismas. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUILAR, Gonzalo. Hélio Oiticica, *A asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964 – 1988*/Gonzalo Aguilar. Tradução de Gênese Andrade – 1ª ed – Rio de Janeiro: Anfiteatro: 2016

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 2021.

BIERI, A. (2015). *O corpo: centro e não-lugar de irradiação de utopias; objeto e instrumento de tecnologias de poder*. O Percevejo Online, 6(1). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2014.v6i1.%p> Acesso em 20 de fev. de 2023

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade* / Paula Brada 1 ed – São Paulo: Perspectiva: Fapesp: 2013.

BRAGA, Paula *FIOS SOLTOS: A arte de Oiticica* / Organização: Paula Braga. São Paulo: Perspectiva: 2008.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Código Civil. Diário Oficial da União : seção 1, Brasília, DF, ano 139, n. 8, pág. 1-74, 11 jan. 2002.

CÁMARA, Mario Cesar; *El artista plástico Hélio Oiticica: Escritor y fotógrafo*; Universidad Federal de Santa Catarina; Outra Travessia; 1; 21; 1-2017; 93-104

CARNEIRO, Beatriz, *caracara cara de cavalo*. Verve. São Paulo. n. 25. P. 47 – 71. 2014

.. *RELÂMPAGOS COM CLAROR: a construção da vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2001

.. *Inconformismo estético, inconformismo social: Hélio Oiticica*. *EDUCAÇÃO E FILOSOFIA*, v. 4, n. 8, p. 151-158, 15 dez. 2008.

.. *Incorporação*. TRAMA Interdisciplinar. São Paulo, v. 5, n. 1, p. 69-75, maio 2014.

ELLUL, Jacques. *Mitos Modernos*. In: *Diógenes*, nº1 – 1981 – Brasília, Editora Universidade de Brasília

FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.1992. p. 89-128.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escrito, volume IV: estratégia, poder-saber*/Michel Foucault: Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros de Motta: tradução Vera

Lucia Avellar Ribeiro – 3 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. (2008). *O nascimento da biopolítica*. São Paulo, SP: Martins Fontes

HUYSSSEN, Andreas. “*Escapando da amnésia - museu como cultura de massa*”. Trad. Valéria Lamego. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 23, 1994, p. 32-55.

GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 22 mar. 1959.

LOEB, Angela Varela. *Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202011000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 23 Feb. 2023. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202011000100004>.

MAGALHÃES, João Carlos Ramos. Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro. IPEA, desafios do desenvolvimento. *Revista de informações e debates do IPEA*. 2010. Ano 7. Edição 63 - 19/11/2010. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=111:catid=28&Itemid=23](https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=111:catid=28&Itemid=23). Acesso em: 24 de junho. 2024.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972

*Mario Pedrosa: revolução sensível* / Organização: Everaldo de Oliveira Andrade; Francisco Alembert; Marcelo Mari – São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Fundação Perseu Abramo, 2023 – 468 p. II: Caderno de imagens.

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

OITICICA, Hélio. Paris, *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, 1992. (cat.), p.210.

.& CLARK, Lygia (Organização Luciano Figueiredo). *Cartas – 1964- 1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

. Hélio Oiticica: *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2011a.

OITICICA, Hélio, *Herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, Sopro. 2011b. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html>. Acesso em: 20 de Fev. de 2023

Oiticica, Hélio (NY, 01 set. 1971), AHO, doc. nº. 0271/71, p. 3. disponível em <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=504&tipo=2> Acesso em 22 de junho de 2024

OITICICA, H. Notas (1973). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=387&tipo=2>. Acesso em: 20 de dezembro de 2023

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1966. Transcrito também em Arte em Revista – Pós Moderno. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, n.7, agosto de 1973.

PEDROSA, Mário. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995

PROENÇA, Fernanda Gonçalves de Camargo. *Experiência estética no museu contemporâneo em Theodor W. Adorno*. 2020. 86 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2020.

RIVERA, Tânia. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012. p. 14.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica. Qual é o Parangolé? São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

SATAKE, Fernanda Mitsue. Derivações e recriações na obra de José Oiticica Filho. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 6, p. 189–197, 2010. DOI: 10.20396/eha.6.2010.3822. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3822>. Acesso em: 20 agosto. 2024.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

