

..... Artigo

DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-4807.2022i32e59629>

Hélio Oiticica: exílio e transformação artística

Thiago Matheus Madeira¹

Miguel Wady Chaia²

RESUMO

Este artigo procura abordar a relação entre arte e política a partir da análise do impacto que o processo de autoexílio do artista plástico Hélio Oiticica, durante o período da ditadura militar brasileira, teve em suas produções artísticas. Com base na observação de sua trajetória e na análise de parte de sua produção do período prévio ao seu autoexílio em Londres e em Nova York, assim como durante o período de desterro e de seu retorno, procura-se compreender o modo como este deslocamento forçado, devido ao autoritarismo do Estado brasileiro, afetou sua possibilidade criativa, ao estar em uma região de aparente maior liberdade e abertura a experimentações. Neste sentido, nota-se uma intensificação experimental a partir desta maior liberdade política, configurando-se a saída do território brasileiro, portanto, como uma peça-chave no que diz respeito à abertura de novas possibilidades de linguagem (referências, técnicas, conceitos, métodos etc.).

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Política. Estado Autoritário. Exílio. Resistência.

Hélio Oiticica: exile and artistic transformation

Abstract

This article seeks to address the relationship between art and politics based on the analysis of the impact that the self-exile process of the plastic artist Hélio Oiticica, during the period of the Brazilian military dictatorship, had on his artistic productions. By observing part of his trajectory and production in the

¹ Mestrando em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e graduado em Relações Internacionais pela mesma universidade, possui interesse nas áreas de política e artes. Lattes <http://lattes.cnpq.br/4132104366069629> Orcid <https://orcid.org/0000-0001-6808-734X> Contato email thimaisago@gmail.com

² CONCLUIU O DOUTORADO EM SOCIOLOGIA PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM 1989. ATUALMENTE E PROFESSOR-ASSOCIADO DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. EDITOR DA REVISTA SÃO PAULO EM PERSPECTIVA DA FUNDAÇÃO SEADE. TAMBÉM FOI EDITOR DA EDUC - EDITORA DA PUC/SP - 2006 A 2016. É COORDENADOR E PESQUISADOR DO NEAMP (NÚCLEO DE ESTUDOS EM ARTE, MÍDIA E POLÍTICA) DA PUC/SP. Lattes <http://lattes.cnpq.br/8837677035969446> Orcid <https://orcid.org/0000-0002-6692-1502> Contato email mwchaia@uol.com.br

period prior to his self-exile in London and New York, as well as during the period of exile, he seeks to understand how this forced displacement due to the authoritarianism of the Brazilian State affected his creative possibilities in a region of apparent greater freedom and openness to experimentation and, in this sense, there is an experimental intensification from greater political freedom, with the departure from Brazilian territory being a key element in terms of opening up new language possibilities (references, techniques, concepts, methods, etc.).

Keywords: Hélio Oiticica. Policy. Authoritarian State. Exile. Resistance.

Hélio Oiticica: exílio y transformación artística

Resumen

Este artículo busca abordar la relación entre el arte y la política basándose en el análisis del impacto que tuvo el proceso de autoexilio del artista plástico Hélio Oiticica, durante el período de la dictadura militar brasileña, en sus producciones artísticas. Al observar parte de su trayectoria y producción en el período previo a su autoexilio en Londres y Nueva York, así como durante el período de exilio, se busca comprender cómo este desplazamiento forzado debido al autoritarismo del Estado brasileño afectó sus posibilidades creativas en una región de aparente mayor libertad y apertura a la experimentación, y en este sentido, existe una intensificación experimental de una mayor libertad política, con la salida del territorio brasileño como elemento clave en cuanto a la apertura de nuevas posibilidades lingüísticas (referencias, técnicas, conceptos, métodos, etc.).

Palabras clave: Hélio Oiticica. Política. Estado autoritario. Exilio. Resistencia.

INTRODUÇÃO

Hélio Oiticica, nascido no Rio de Janeiro em julho de 1937, é considerado um dos maiores nomes da história das artes plásticas no país, caracterizando-se por seu forte experimentalismo e inventividade. Hélio circulou por diversos campos artísticos durante sua trajetória, como a pintura, a escultura, a poesia e a arte performática. Entre os anos de 1955 e 1956, participou do “Grupo Frente”, importante movimento do concretismo carioca nas artes plásticas, formado por artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros, que trabalhavam, sobretudo, no registro da abstração geométrica e tinha como princípio o racionalismo para a concretude da ideia de seu objeto artístico, procurando incorporar a tecnologia no modo de produzir arte dentro da sociedade industrial.

No fim dos anos de 1950, Oiticica rompe com o concretismo e, junto de outros artistas, integra o “movimento neoconcretista”, propondo uma arte com maiores preocupações a respeito da liberdade criativa e de um conteúdo com caráter mais experimental. Organizado pelo poeta Ferreira Gullar, o movimento procurou romper com racionalismo exacerbado do concretismo, dando maior espaço a área da subjetividade e sensibilidade, consolidando-se por

..... Artigo

uma maior aproximação da obra de arte com o espectador, através de sua experimentação sensorial. O movimento foi fundamental na formação de Hélio Oiticica e na elaboração de seus “Penetráveis”, instalações artísticas por onde o espectador circulava e interagia com as obras.³

Com o golpe de Estado de 31 de março de 1964, quando o então Presidente da República, João Goulart, foi deposto do cargo pelo alto escalão do exército sob a alegação de que havia a ameaça da implantação de um regime comunista no país, teve início a ditadura militar no Brasil. Goulart foi então forçado a sair do país rumo a um exílio no Uruguai, enquanto tomava o poder o Marechal Humberto Castelo Branco. À época, essa deposição teve forte apoio da imprensa e da indústria nacional, assim como apoio estrangeiro dos Estados Unidos⁴: “Víamos no golpe a decisão de sustar o processo de superação das horríveis desigualdades sociais brasileiras e, ao mesmo tempo, de manter a dominação norte-americana no hemisfério.” (VELOSO, 1997, p. 193).

A partir do ano do golpe militar, Hélio Oiticica passa a frequentar o morro da Mangueira, e se torna passista da escola de samba “Estação Primeira de Mangueira”, de tal maneira que o contato com os cenários da comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, foram de forte influência em suas propostas artísticas e propiciaram a vivência direta do espectador com a experiência de vida nas periferias, expondo o abismo social que se agravava entre o “Brasil rico” e o “Brasil pobre”, entre as elites e as classes sócio econômicas desfavorecidas e a vida na periferia.

Foi através da experiência dentro desta comunidade, assim como do grupo da escola de samba, que se junta em torno da dança, onde nasce uma de suas obras mais conhecidas, os “Parangolés”. A obra, cujo nome foi tirado ao vê-lo em uma tenda de um morador de rua, representa o que seria uma manifestação através do uso de capas e bandeiras de fortes cores,

³ O movimento neoconcreto contaria também com outros artistas na década de 60 como Lygia Clark, com obras como a *Baba Antropofágica* ou os *Bichos*, que eram peças em aço no qual o espectador podia manipulá-las em formatos variados, e também Lygia Pape, através de seu *Balé Neoconcreto*, de 1958, com formas geométricas que ganhavam movimento ao serem vestidas.

⁴ O Estado norte-americano, frente a “ameaça comunista”, foi também peça fundamental no que diz respeito a intervenções políticas que ocorreram nos países da América Latina neste período, culminando na eclosão de ditaduras, apoiando governos autoritários em diversos países da região. Membros da agência de inteligência dos Estados Unidos também fariam intercâmbio de conhecimento de táticas de guerra com governos locais.

produzidas com materiais de fácil acesso, e que, ao serem trajadas pelo espectador, tornavam-se uma extensão de seu corpo através do movimento e da dança (RICUPERO, 2020, p. 40). A primeira capa personalizada com palavras foi feita em homenagem ao “Mosquito da Mangueira”, um passista mirim da escola de samba, e que continha os dizeres “Sou o mascote do parangolé, o Mosquito do samba”.

Os Parangolés foram vestidos pela primeira vez em agosto de 1965, durante a exposição “Opinião 65” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). O evento, cujo nome faz referência ao show Opinião⁵, contava com artistas brasileiros, como o concretista Waldemar Cordeiro, assim como com figuras do circuito internacional, procurando desta maneira integrar, e ao mesmo tempo contrapor, a arte nacional com a estrangeira. Hélio procurou “provocar os limites institucionais e cria o único ‘incidente’ da mostra, que entraria para a história, ao trazer para o vernissage passistas da Mangueira, os quais foram impedidos de entrar no museu.” (COUTO, 2012, p. 3). Os passistas, na qual grande parte eram negros, foram expulsos ao tentarem realizar uma performance com os Parangolés e finalizaram a apresentação do lado de fora da instituição.

Hélio, desse modo, foi um dos artistas plásticos marcado por reivindicar uma arte voltada ao coletivo, rompendo com padrões artísticos elitizados de galerias e museus, através de uma obra que nasce do contato dos artistas com as ruas e o urbano. O sociólogo francês Pierre Bourdieu evidenciaria neste mesmo período, em 1966, que “a apropriação dos bens culturais existentes em museus [...] se constitui em privilégio apenas daqueles dotados da faculdade de se apropriarem das obras” (BOURDIEU, 2003, p. 10). Este privilégio do acesso ao conhecimento, por sua vez, é detido pelas elites da sociedade.

Assim, Oiticica, com seus Parangolés, propôs uma arte de acesso popular, participativa e performática, na qual, sendo o espectador parte ativa de sua obra, o resultado final seria sempre mutável, de acordo com quem dança e a incorpora. Essa noção de incorporação, bastante importante para as religiões de matrizes afro-brasileiras, também remete a infância e ao passado da pessoa que a veste, num caráter voltado ao lúdico e ao imaginário.

Aperfeiçoando cada vez mais seus penetráveis, em junho de 1966, Hélio realizaria na galeria G4, no Rio de Janeiro, sua única exposição individual no Brasil de sua carreira, a “Manifestação ambiental I” (COUTO, 2017) e, em abril deste ano de 1967, participou da mostra

⁵ Após a instauração da ditadura militar, em dezembro de 1964, estreou no Rio de Janeiro o Show Opinião, formado por Augusto Boal, produtor do Teatro de Arena de São Paulo, juntamente com membros da União Nacional dos Estudantes, a UNE, é considerado a primeira resposta da classe artística frente ao golpe militar e foi importante referência na construção da arte de protesto.

..... Artigo

“Nova Objetividade Brasileira”, no MAM-RJ, que também contou com artistas como Ferreira Gullar, Rubens Gerschman, Lygia Pape e Lygia Clark (COUTO, 2012). A elaboração da proposta começou a ser definida por Hélio Oiticica a partir do movimento alemão “Nova Objetividade”⁶ e representava uma “síntese as experiências da situação da vanguarda brasileira” (OITICICA, 2006, p. 168). A exposição sofreu de censura pelos órgãos militares, por conter obras com “conteúdo subversivo”.

A mostra contaria com a obra de Oiticica, “Tropicália”, de 1967 – responsável por batizar o movimento que viria a surgir pouco tempo depois – e se constituía de um cenário em forma de labirinto, onde o espectador era convidado a percorrer descalço um caminho composto de pequenas pedras e areia, e a entrar em estruturas multicoloridas, deslocando progressivamente as camadas de cortinas. Assim, sua proposta era a do contato com a experiência de vida nas classes populares brasileiras. Conforme aponta Ricupero (2020):

A obra era o meio perfeito de contaminar a elite cultural brasileira com a cultura popular – à qual essa elite tentava continuamente resistir. A redescoberta do canibalismo promoveria uma crítica aguda não só do “colonialismo cultural” dos países estrangeiros, mas também das tentativas mais obstinadas no país de se criarem mitos brasileiros. E foi isso que reuniu, naquele específico momento de repressão, artistas de diferentes campos, como Hélio Oiticica, Glauber Rocha e os músicos baianos [Caetano Veloso e Gilberto Gil]. (p. 44).

⁶ O movimento “Nova Objetividade” surgiu na década de 1920, como reação ao expressionismo, e pendurou até 1933, com a tomada do poder pelo Partido Nazista.

Figura 1 - Nova Objetividade Brasileira e a obra "Tropicália", de Hélio Oiticica



Fonte: MAM-RJ (2023).⁷

Em agosto do ano de 1968, Hélio Oiticica promoveu em torno do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), o evento “Apocalipopótese”. Dando “ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”, o artista provocou o que denominou de sua “antiarte”. Novamente, a sua hipótese proposta era a de que o objeto de arte se constituiria na completude com o seu interlocutor. O último acontecimento antes de sua partida do país reuniu artistas, como Lygia Pape e Rogério Duarte⁸, em uma crítica institucional aos museus, “o que, de acordo com Hélio, determinou a experiência realizada um ano mais tarde na galeria *Whitechapel* [em Londres]” (GERALDO, 2019, s/p.).

Dois meses depois, em outubro, realizou-se um espetáculo do movimento tropicalista, com Gilberto Gil, Caetano Veloso e a banda “Os Mutantes”, na boate “Sucata”. O show expôs a bandeira-poema feita por Hélio Oiticica, que bradava a frase “Seja Marginal, Seja Herói”, uma obra de arte crítica ao assassinato, com o disparo de mais de cem tiros, do criminoso Manoel Moreira, conhecido como “Cara de Cavalo” pela organização paramilitar formada pela polícia do Rio de Janeiro, que ficou conhecida como “esquadrão da morte”. Para Hélio, Cara de Cavalo seria um bode expiatório, usado como símbolo para o que era estar a marginalidade numa sociedade capitalista que necessitava criar seus anti-heróis.

⁷ MUSEU DA ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-RJ). **Pesquisa e Documentação**. Site, s/d. Disponível em: <https://mam.rio/pesquisa-documentacao/>.

⁸ O designer brasileiro Rogério Duarte é considerado como um dos mentores intelectuais do movimento tropicalista e se mudou para o Rio de Janeiro durante a década de 60 para estudar arte com o filósofo alemão Max Bense, teórico da poesia concreta.

..... Artigo

A investida do governo contra o setor das artes continuaria ainda quando, no dia 21 de novembro, o general presidente Costa e Silva sancionou a Lei nº 5.536, de autoria do então ministro da defesa, Luís Antônio da Gama e Silva, onde o departamento de censura do governo deveria vetar espetáculos que “atentassem contra a segurança nacional”, no que foi chamado de “luta de classes” nos cinemas e teatros do país.⁹

2 O AUTOEXÍLIO: WHITECHAPEL E INFORMATION

No dia 3 de dezembro de 1968, com o conflito entre parte da classe artística e a ditadura, dez dias antes de ser assinado o explosivo Ato Institucional número 5, Hélio Oiticica embarcou em um navio que o levaria para o autoexílio em Londres, junto de seu companheiro Torquato Neto, poeta da arte crítica nacional: “Vou embora porque alguma coisa vai explodir por aqui, algo vai acontecer” (RODRIGUES, 2020, s/p.). De acordo com Favaretto (2000), o artista

Embora interessado na extensão do núcleo-experimental para a totalidade da vida, considera que as possibilidades de realização estão bloqueadas no Brasil pela desintegração dos projetos culturais inovadores. Assim, o que haveria de mais significativo no Brasil só poderia manifestar-se subterraneamente, ou então, no exterior, outra forma de marginalidade (p. 200).

Assim, acompanhando todas as movimentações artísticas de protesto contra as investidas repressões e atos de violência dos policiais militares, o presidente Artur da Costa e Silva decretou o Ato Institucional número 5, o AI-5, no qual garantia plenos poderes ao governo, fechando o congresso nacional, instituindo uma reforma dos partidos políticos, suspendendo direitos civis – como o direito ao habeas-corpus – e, deste modo, legitimando perseguições, prisões e torturas a possíveis opositores do governo de maneira mais assídua, no período mais violento de tal regime autoritário (VENTURA, 2013).

Neste momento, intensificou-se o uso de recursos como a censura, controlando e proibindo qualquer conteúdo a ser exibido em veículos de comunicação de massa que pudesse

⁹ MEMORIAL DA DEMOCRACIA. 1964 a 1984: 21 Anos de Resistência e Luta. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/aperta-se-o-cerco-ao-cinema-e-teatro#card-81>. Acesso em: 25 jul. 2022.

questionar a ordem vigente, em emissoras de rádio e televisão, de veículos de jornais, ou de peças de teatros, exposições em galerias e museus, apresentações musicais etc. A “II Bienal da Bahia”, que aconteceria em dezembro de 1968, foi invadida por soldados à caça de elementos que pudessem ser considerados subversivos à ordem, acabando por ser fechada pelos órgãos de censura (SCHROEDER, 2011).

No ano de 1969, muitos outros perseguidos ainda se retirariam do país, como o produtor teatral Augusto Boal, indo para os Estados Unidos, e os cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, se mudando para a cidade de Londres, na Inglaterra. No ano de 1970, a artista plástica Lygia Clark decide se mudar para Paris, na França, onde no ano seguinte também se mudaria o poeta Ferreira Gullar. Este movimento de retirada de parte da classe artística e intelectual ficou conhecido como um “vazio cultural” deixado no país.

Assim, Hélio Oiticica, já considerado um artista de prestígio na Inglaterra, recebeu o convite para expor na tradicional galeria pública de Londres, a experimental *Whitechapel Gallery*, no período entre fevereiro e abril de 1969. A “*Whitechapel experience*”, como Hélio chamou sua exposição experiência no museu, depois de alguns anos elaborada, porém por vezes adiada sua realização, foi a segunda e última exposição individual de sua carreira, e contou com a ajuda de Guy Brett, britânico considerado responsável por levar nomes brasileiros como o de Oiticica e de Lygia Pape para fora do circuito nacional de artes, em sua organização. A exposição, “embora apresentada dentro das quatro paredes de uma galeria, foi pensada como um ‘ambiente total’ (projeto Éden) e não enquanto uma sucessão de obras isoladas.” (COUTO, 2017, p. 114). Contou com seus “Parangolés” e alguns de seus “Penetráveis”, como a “Tropicália”, além da apresentação inédita de seus “Ninhos”.

Os Ninhos eram instalações repletas de palha, feno, isopor picado e livros, nas quais o espectador era convidado a habitar a cada uma descalço, numa experiência introspectiva definida por ele como *Crealazer* (percepção criativa do lazer), visando “derrubar todo condicionamento para a procura da liberdade individual” (OITICICA, 1986. p. 102). Assim, sua experiência, que ficou marcada na Inglaterra por sua ousadia conceitual frente ao trato com o espectador, apresentou a noção do que seria um “ócio não repressivo”, inspirado nas ideias de Hebert Marcuse, para fundamentar seus projetos experimentais (RICUPERO, 2020, p. 49).

Esse seu grande projeto imersivo, “Éden”, contava ainda com uma plataforma em forma de casulo para que o espectador pudesse dormir, caminhos feitos com pedras ou areia, assim como uma tenda penetrável intitulada Caetano-Gil, de cor preta e com um caráter enigmático, “escondendo” em seu interior a música dos cantores e propondo ao indivíduo o que seria o

..... Artigo

caráter central desta exposição, o seu conceito de uma *supra-sensação*, visando a este “a descoberta do seu centro criativo interior, de sua espontaneidade adormecida, condicionada ao cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104). Nesse sentido, o resultado final da experiência foi “um marco no programa de Oiticica: permitiu-lhe reavaliar o percurso experimental, revitalizar Núcleos e Penetráveis e experimentar as proposições do Suprassensorial em condições que não eram possíveis no Brasil” (FAVARETTO, 2000, p. 186).

Mesmo depois de conseguir um resultado por ele considerado satisfatório sobre seu projeto por muito tempo elaborado, as condições de estadia do artista na cidade eram, segundo o próprio Oiticica, extremamente precárias: “Cheguei em Londres com dez dólares no bolso e fiquei um ano, não me pergunte como, porque é um mistério” (OITICICA, 2009, p. 77). O artista, devido a questões financeiras, ainda teria que residir alguns meses na casa do próprio diretor da galeria, Mark Glazebrook (COUTO, 2017, p. 121). Assim, depois de passar ainda uma temporada de três meses como artista residente na *University of Sussex*, em Brighton, na Inglaterra, expondo novamente seus “Ninhos” junto a estudantes, em janeiro de 1970, Hélio volta de Londres para o Brasil.

Figura 2 - Instalação “Ninhos” de Hélio Oiticica



Fonte: AIDAR (2023).¹⁰

No mesmo ano, Hélio Oiticica recebe o convite do curador de arte Kynaston McShine para participar da mostra “*Information*”, no *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York – conceituado museu da história da arte moderna no ocidente. O MoMA foi projetado no final da década de 1920 como um ambiente “neutro” de interferências, o que entendia-se proporcionar uma conexão mais direta entre as obras expostas e os espectadores, ao mesmo tempo que criando uma ordem no que seria a função da arte, sendo contemplada, e do observador, contemplando-a (Informação verbal).¹¹

Assim, ao mesmo tempo que iniciava sua exposição no MoMA, Oiticica assistia em julho a uma apresentação de Jimi Hendrix no *New York Pop Festival em Randall’s Island* (CROCKET, 2020, p. 137), de modo que, em “*Information*”, procurou reproduzir novamente, agora em três andares do museu, 28 estruturas de madeira de seu trabalho “Ninhos”, na qual “a instalação tinha uma atmosfera permissiva e transgressora. Ao mesmo tempo que a obra garantia acesso a todos, também despertava a consciência de temas associados à liberdade e à sociedade.” (RICUPERO, 2020, p. 47) – o que Oiticica jamais teria conseguido no Brasil de valores conservadores e de repressão.

A mostra do curador McShine aconteceu de julho até setembro de 1970 e fez parte de um circuito de curadorias independentes, numa produção artística feita por jovens e para jovens, no que seria um investimento na cultura juvenil da época, propiciando um ambiente disruptivo ao evento. Nesse sentido, a inserção das instalações artísticas interativas de Hélio Oiticica no MoMA representou um enfrentamento a construção categórica das propostas do museu e, desse modo, assim como em Londres, Hélio aproveitou novamente para reforçar a discussão que pauta a ideia de que “a insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é hoje em dia flagrante e trai, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista.” (OITICICA, 1986, p. 118). Deste modo, o artista fez com que a mostra se tornasse um marco na história das exposições de cunho experimental (COUTO, 2017).

¹⁰ AIDAR, L. Hélio Oiticica: 11 obras para compreender sua trajetória. **Cultura Genial**, Artes Visuais, 2023. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

¹¹ Informação obtida em curso do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, ministrado pela professora Dra. Mirtes Marins de Oliveira, nos meses de agosto a dezembro de 2021.

..... Artigo

Em janeiro de 1971, após sua participação entendida como bem-sucedida em “*Information*”, Oiticica ganha uma bolsa de estudos para fazer residência artística em Nova York, pela “Fundação Memorial John Simon Guggenheim”. Assim, Hélio se fixou na cidade até o ano de 1978, residindo em um apartamento na *Second Avenue*, no *Lower East Side*, podendo se manter financeiramente graças, em suma, ao trabalho como tradutor que exercia durante os períodos noturnos, já que dominava, além do português, os idiomas inglês, francês e espanhol (SANTIAGO, 2017, p. 4).

Hélio aproveitou o espaço sem repartições de sua moradia e adaptou alguns “Ninhos” da exposição, “no intuito de criar um ambiente imersivo, onde vida e trabalho estivessem interligados” (RICUPERO, 2020, p. 48), reproduzindo sua proposta imersiva e de caráter reflexivo dentro de um ambiente no qual chamou de *Loft 4*.

Em Nova Iorque, seu trabalho transbordará de vez para fora dos limites estreitos das instituições artísticas, voltando-se para o espaço de convívio público, seja a rua, seja o espaço privado com-partilhado. Seu apartamento é por ele transformado em um espaço feito de muitos *Ninhos* (Babylonests), nos quais vivia, trabalhava e recebia seus amigos, certo de com isso estabelecer um cotidiano criativo, um lazer insubmisso, que assumia a instabilidade e a precariedade como um convite a descobertas e mutações constantes (COUTO, 2017, p. 21).

Foi também quando passa a viver nos Estados Unidos que Hélio começou a adquirir maior gosto pela arte cinematográfica, ficando particularmente estimulado pelos filmes de imagens *camp*¹², do cineasta Jack Smith, fundador da arte de performance no cinema *underground* americano, no qual continham narrativas fragmentadas e duração não específica (RICUPERO, 2020, p. 50).

Oiticica trabalharia ainda com o cineasta brasileiro Neville D’Almeida, fortemente envolvido com a produção do Cinema Novo¹³, no que se desenvolvera a produção do filme

¹² Nome dado a forma de interpretação esteticamente exagerada, remetendo ao “cafona” e ao “brega”.

¹³ O Cinema Novo foi o movimento cinematográfico encabeçado por Glauber Rocha e por diretores como Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, no qual se pregava um cinema nacional autêntico, voltado para temáticas sociais, através de uma proposta de linguagem audiovisual alternativa a produção vigente.

“Mangue-Bangue” e, devido a possibilidade do crivo que a censura do governo brasileiro faria, foi levado a Nova York onde foi exibido nas dependências do MoMA.

Nova York era a grande metrópole artística do ocidente à época, considerada o polo das grandes produções nas artes plásticas, ao mesmo tempo que foi palco também de uma produção fruto de uma cultura marginal e *underground*, servindo de forte influência a Oitocista. A cidade americana, “além de ter se tornado o centro político e financeiro do mundo, começava a se apropriar dos conceitos de vanguardismo na arte que até então eram prerrogativa da capital francesa.” (TOTA, 2014, p. 341).

A arte de rua e a cultura hip-hop emergiam desse cenário, resultado de um processo conturbado de mudanças na luta por direitos civis do movimento negro, por exemplo. A cidade era residência de importantes artistas, como John Lennon e outros astros do rock, e também era palco da alta circulação de drogas como a cocaína, substância alucinógena ilícita e altamente estigmatizada, frequente na vida noturna de parte de grupos de artistas do mundo da música.

Dentro do contexto da convencionada “guerra às drogas”, a violência institucionalizada acabou tendo papel muito maior na repressão de grupos minoritários e na intervenção norte-americana em países latinos do que como fonte efetiva de contenção do comércio da substância. Tal guerra, declarada inicialmente pelo presidente norte-americano Richard Nixon, no início da década de 1970, e exportada internacionalmente ao longo das décadas seguintes, teve forte apelo popular, alegando preservar valores como a integridade familiar e os bons costumes, de modo que acabou sendo fortemente utilizada para conter e deslegitimar movimentos civis, associando o terror de seu consumo a grupos como os hippies e os afrodescendentes.

Entre março e agosto de 1973 foi idealizado pelo artista, juntamente com Neville D’Almeida, o Bloco-Experiências em “*Cosmococa - Programa in Progress*”, numa construção de uma série de instalações supra sensoriais, em ambientes com redes de descanso, reproduzindo slides em cima de desenhos feitos com pó de cocaína, juntamente com trilhas sonoras de, por exemplo, Jimi Hendrix, na “*CC5 Hendrix-War*”, que projetava uma sequência de imagens de seu álbum póstumo, “*War Heroes*” (CROCKETT, 2020, p. 142).

Realizadas inicialmente como eventos privados dentro da intimidade do *Loft 4*, o projeto “Cosmococa” foi chamado pelo artista de um “quase-cinema”, no qual procurou transformar a forma de interagir do espectador com o áudio visual (não mais sentado, mas deitado, condicionando maior relaxamento), assim como provocar a imersão integrando o consumo de psicoativos, alterando o estado de consciência, juntamente do estímulo de imagens e sons.

..... Artigo

Assim, sua proposta de unir a experiência individual e a arte substituía a tradicional sala de cinema pelo que seria a formação de seu conceito de *crelazer* (RICUPERO, 2020, p. 51).

De acordo com Favaretto (2000), o contato de Oiticica “com o clima de liberdade de invenção de Londres e dos EUA possibilitou a explicitação das propostas tornadas inviáveis no Brasil.” (p. 200). O artista, ao retornar ao Brasil, em fevereiro do ano de 1978, percebe uma transformação no espaço que deixara antes do exílio, onde muitos de seus amigos da comunidade do Morro da Mangueira do Rio de Janeiro haviam sido mortos pela violência do Estado: “Sabe o que eu descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou estão presas ou foram assassinadas”, relata Hélio em entrevista (BIENAL, s/d).¹⁴

Enquanto, em outubro, seria revogado pelo presidente Ernesto Geisel todos os atos constitucionais, incluindo o AI-5 decretado dez anos antes, em novembro do mesmo ano de 1978, no evento “Mitos Vadios”, Hélio “realizaria algumas performances pelas ruas, convidado pelo artista Ivald Granato [...]. Em uma delas, caminha pelas ruas de São Paulo, mais precisamente na Rua Augusta, vestindo óculos de mergulho, sunga e peruca”¹⁵, onde sua proposta era interagir com as pessoas em espaços de movimentações cotidianas, em busca das reações frente ao inusitado e inesperado (ANJOS, 2012).

No ano seguinte, em 1979, Oiticica propõe, em uma carta escrita à fotógrafa Martine Barrat, o que chamou de “A Ronda da Morte”, onde, numa crítica à violência policial do então regime, ao habitar uma tenda de cor preta, tocando música em seu interior, homens a cavalos rondariam seu entorno, de forma que “a música no interior embalaria o risco iminente que estaria do lado de fora, alusão direta ao estado de vigilância e violência que persistia apesar da aparente normalização do cotidiano.”¹⁶

¹⁴ BIENAL. *A ronda da morte de Hélio Oiticica*. Enunciados, s/d. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/enunciados/9050>. Acesso em: 25 jul. 2022.

¹⁵ AIDAR, *op. cit.*

¹⁶ BIENAL, *op. cit.*

Recebido em: 2022-10-18

Pouco antes de sua morte em razão de um acidente vascular cerebral, em 1980, propõe o acontecimento poético-urbano “Esquenta pr'o Carnaval”, no Morro da Mangueira, o qual consistia "na apropriação de um determinado lugar para experiências simultâneas, transformando-o numa espécie de playground.” (FAVARETTO, 2000, p. 225). Neste sentido, a partir de seu retorno, observa-se que as manifestações do artista são, em suma, elaboradas em ambientes abertos, em um maior distanciamento com a exposição no formato das salas de museus, já que, de acordo com o próprio Hélio, “o museu é o mundo” (GUEDES MACHADO, 2019).

3 CONCLUSÃO

A partir do contato de Hélio Oiticica com novas possibilidades técnicas e criativas em Londres e Nova York, regiões de maior liberdade e abertura a experimentações, como observado, por exemplo, na “*Whitechapel Experience*” e em “*Information*”, nota-se uma intensificação experimental a partir da maior liberdade política. Ainda, as obras após o exílio de Oiticica, como os “Ninhos” e as “Cosmococas”, tiveram uma preocupação maior com o indivíduo e seu caráter subjetivo, o que faz corroborar como este sendo um período transformador fundamental dentro de sua trajetória artística.

REFERÊNCIAS

ANJOS, M. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 22-41, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418>. Acesso em: 25 jul. 2022.

BOURDIEU, P. **O Amor Pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e Seu Público**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

COUTO, M. F. M. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862012000100006>. Acesso em: 25 jul. 2022.

COUTO, M. F. M. “The Whitechapel experiment”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 111-132, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/134621>. Acesso em: 25 jul. 2022.

..... Artigo

CROCKETT, V. War Heroes: por uma po-ética da negritude em Hélio Oiticica. *In*: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. **Hélio Oiticica**: a dança na minha experiência. São Paulo: MASP, 2020. p. 132-146.

FAVARETTO, C. **A Invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

GERALDO, S. C. **Arte (e acontecimento) nos anos 60 e 70**: pública e comum. Grupo Escrita: Arte, História, Crítica. 2015. Disponível em: <https://gruposescrita.wixsite.com/gruposescrita/sobre-1-c1apc>. Acesso em: 25 jul. 2022.

GUEDES MACHADO, R. O mundo é o museu de Hélio Oiticica. **Revista Estética e Semiótica**, v. 9, n. 1, P. 20-32, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/26890>. Acesso em: 25 jul. 2022.

OITICICA, H. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OITICICA, H. Entrevista para o Pasquim (com Capinam). *In*: OITICICA FILHO, C.; COHN, S.; VIEIRA, I. (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 77-78. (Série Encontros).

OITICICA, H. **Esquema geral da Nova Objetividade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

QUEIROZ, J. P. Tropicalismo e outras construções corporais: no limite da desobediência. **Revista GAMA, Estudos Artísticos**, v. 6, n. 12, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://gama.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>. Acesso em: 25 jul. 2022.

REIS, D. A. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICUPERO, C. Hélio em Transe. *In*: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. **Hélio Oiticica**: a dança na minha experiência. São Paulo: MASP, 2020.

RODRIGUES, T. Torquato Neto e o futuro à deriva. **HH Magazine**, Colunas, Humanidades e Dissonâncias, 17 jun. 2020. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/torquato-neto-e-o-futuro-a-deriva/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SANTIAGO, S. Hélio Oiticica em Manhattan. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 207-216, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138521>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SCHROEDER, C. S. **X Bienal de São Paulo**: sob os efeitos da contestação. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TOTA, A. P. **O meu amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Z. **1968**: O Ano Que Não Terminou. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

Recebido em: 2022-10-18

Aprovado em: 2023-02-17



Esta obra está licenciado com uma Licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

que permite o uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a obra original seja devidamente citada