

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

beatriz scigliano carneiro

— Você é um anarquista? — perguntou Marisa Ales de Lima, jornalista de *A Cigarra*, uma antiga revista de entretenimento, em 1966.

— De corpo e alma — respondeu o artista brasileiro Hélio Oiticica.¹

Raras vezes ele se declarou explicitamente um anarquista. Hélio não foi personalidade política do movimento anarquista brasileiro — aliás grupo muito reduzido no período ditatorial brasileiro, principalmente nos anos 1960 e 1970, perseguido pelo autoritarismo de Estado e o de pessoas conservadoras, e depreciado por grupos organizados de esquerda. A prática anarquista de Oiticica se manifestou em experimentações éticas e estéticas ao longo de sua vida-obra de arte.

Cromática

Hélio nasceu no Rio de Janeiro em 1937, filho do engenheiro, entomólogo e fotógrafo José de Oiticica Filho

Beatriz Scigliano Carneiro é doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP e pesquisadora no Nu-Sol. Contato: bmscarneiro@uol.com.br.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

(1906-1964) e de Ângela Oiticica (1906-1974), e neto do poeta, filólogo e professor José Oiticica (1882-1957), anarquista atuante, editor da publicação ácrata *Ação Direta*.

Em 1954, estimulado pelo pai, iniciou sua formação artística com o artista plástico Ivan Serpa em um curso livre de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A iniciação de Hélio se deu tomando como ponto de partida o resultado das vanguardas construtivas do começo do século XX, as quais tiveram grande ressonância nas artes brasileiras nos anos 1950 e 1960. Nestes trabalhos de aprendizagem, realizados com rigor e acabamento, percebem-se leituras de artistas como Malevich e Mondrian.

Em 1955 e 1956, participou de exposições com o Grupo Frente, reunido pelo professor Serpa. Estas mostras atraíram a atenção dos mais importantes críticos de arte brasileiros: Mario Pedrosa e o poeta Ferreira Gullar. Este último afirmou que o grupo Frente era o acontecimento mais importante da arte brasileira da época.

No entanto, logo em seguida da mostra, o grupo Frente se dissolveu; alguns de seus participantes se integraram ao movimento concretista, que surgiu na cidade de São Paulo e, à época, realizava exposições no Rio de Janeiro, Buenos Aires e em São Paulo. Em 1959, ainda dentro do mesmo espírito construtivista, foi formado o grupo Neoconcreto, com Hélio Oiticica, Ligia Pape, Franz Weissmann, Lygia Clark, egressos do grupo Frente, mais outros artistas, como o poeta Ferreira Gullar. O grupo se reunia com frequência para discutir os trabalhos e conversar sobre procedimentos e experiências. Distinguiu-se do movimento concreto paulista por uma maior ênfase na questão da arte como

transformação social mediante experimentações mais orgânicas e sensoriais.

Essas aulas e obras iniciais deram a Hélio, segundo suas próprias palavras, um “pensamento pictórico sem conteúdo” devido à ausência de representação, resultante de um saber matemático, de uma estrutura, de sequências lógicas entre os elementos distribuídos no plano e dos estudos sobre a percepção desenvolvida pela teoria da Gestalt. No grupo Frente, seus trabalhos consistiam em estudos sobre as possibilidades do plano e da cor eram elaborados com guache sobre papel, cartão ou óleo sobre madeira. Chapas de cor saturavam o retângulo.

Ao se aproximar dos concretistas paulistas, Hélio iniciou a série *Metaesquemas*, em que pesquisou o ritmo das formas no plano tradicional da pintura: o retângulo, mas desta vez sem a rigidez de chapas de cor contíguas no plano dos trabalhos anteriores aqui, as formas ganharam movimento e leveza. A seguir, realizou experiências monocromáticas, começando pelo “branco no branco”, em referência a Malevich e chegou às pesquisas sobre a transição da tela para o espaço através da expansão da cor para fora do plano. Em 1959, Hélio iniciou a série *Invenção*, obras monocromáticas em placas quadradas colocadas em uma parede, um pouco afastadas dela, nas quais as cores (amarelo, vermelho, laranja, branco) eram aplicadas em camadas superpostas, isso marcou a primeira experiência de Hélio em sair do plano bidimensional da pintura.

Sobre essa série, Hélio comentou na época: “Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente.”² A partir da experiência em realizar a série,

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

ele reitera o seguinte princípio: "toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se aprende e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma."³ Nas *Invenções*, o suporte da pintura é absorvido, torna-se também expressão, e abre caminho para os trabalhos posteriores.

No grupo Neoconcreto, Hélio avançou em pesquisas mais sistemáticas de forma, de materiais, e da expansão da cor-luz, perseguindo a "pintura depois do quadro". Realizou obras tridimensionais, os *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (1959), superfícies de madeira pintada, penduradas no teto, cuja suspensão permitia ao espectador a apreensão ótica da superfície monocromática por diferentes ângulos, dando uma temporalidade à cor. Em 1960, executou obras que contavam com a participação mais ativa do espectador: os *Núcleos*, placas monocromáticas penduradas em uma disposição labiríntica e o primeiro *Penetrável*, o PN1, placas móveis de madeira, manipuláveis pelas pessoas permitindo a entrada numa cabine monocromática.

Com o *Penetrável*, Hélio considerou a integração do espectador à estrutura-cor: "No penetrável, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma."⁴ Desse modo, avançou na transição do quadro para o espaço, trazendo a noção de duração para a obra.

Na busca pela "pintura depois do quadro", dando corpo e estrutura à cor, em 1963, Hélio chegou aos *Bólides*, construídos em duas séries: *Bólides vidros* e *Bólides caixas*,

ambas a serem manipuladas pelas pessoas, revelando formas e pigmentos de cor impregnados nas mãos, poemas, imagens e cheiros. Importava aqui o estímulo sensorial proporcionado por cada bólido, não se tratava mais apenas da cor em expansão no espaço, mas dos gestos necessários na forma do bólido para a fruição completa da obra. As experiências com esses e outros objetos levaram à formulação do *Supra-Sensorial*, pois ultrapassavam uma simples percepção ótica, ampliavam a sensibilidade e atingiam outros sentidos: o tato, o olfato e a cinestesia (propriocepção). Cada vez mais as pessoas eram chamadas a se envolverem na concretização das obras propostas por Hélio.

A margem fica dentro do rio

Em final de 1963, Hélio foi convidado pelos escultores Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro para trabalhar na confecção de carros e alegorias de carnaval da ala “Vê se me entende” para o desfile da escola de samba da Estação Primeira da Mangueira no carnaval do ano seguinte. Experiências inesperadas e bons encontros decorrentes desse contato tiveram efeitos marcantes em sua vida e em sua arte.

Na passagem do século XIX para o XX, e nas primeiras décadas deste, a descida de sambistas dos “morros” para o “asfalto” — expressão que até hoje nomeia a clivagem social da cidade — não era bem-vista pela população e até proibida pelas autoridades, pois samba e danças afro-brasileiras estavam associadas ao atraso e pobreza de um país que buscava mostrar ao mundo uma face “civilizada e progressista”.

No entanto, a era do rádio e o início da indústria fonográfica no Brasil consagraram o samba. Dois filmes musicais divulgaram algumas canções populares famosas no rádio: *Alô Alô Brasil* (1935) e *Alô Alô Carnaval* (1936), neles, porém, não há personagens ou músicos negros. O governo da época (Getúlio Vargas — 1930-1945), se aproveitou da popularidade desse gênero musical para incluí-lo em um projeto nacionalista de construção de uma cultura genuinamente brasileira. Assim, desde os anos 1930, as agremiações de samba afro-brasileiras se organizaram oficialmente, competindo no “asfalto” pelo título de Campeã do Carnaval. Ao longo dos anos, os desfiles carnavalescos começaram a trazer turistas, inclusive do exterior, atraídos pelo conjunto dos festejos no Rio de Janeiro, que incluíam bailes elegantes para a elite, blocos de rua e desfiles das escolas de samba. Houve então grande interesse dos governos em apoiar as festas e divulgá-las fora do Brasil. Além disso, desde os anos 1950, uma parte da juventude carioca da “zona sul” (área mais abastada da cidade) frequentava, como mais uma distração inconsequente, as festas do morro, os ensaios das escolas de samba, e os próprios desfiles, muitas vezes atrapalhando a cadência dos dançarinos e dos músicos.

Como parte desse apoio oficial, o Carnaval atraiu atenção de artistas plásticos, que, junto com cenógrafos e figurinistas, foram chamados para colaborar com a visualidade dos desfiles e até a integrarem o júri para a premiação das campeãs. Por exemplo, no campeonato de 1960, o Salgueiro conquistou o título, pois contou com uma equipe de profissionais formados na Escola de Belas Artes para elaborar fantasias e alegorias, consideradas *modernas e de bom gosto*. A Estação Primeira da Mangueira

passou, na época, a representar o que havia de antiquado e tradicional nos desfiles. “Um professor da Escola de Belas Artes, membro do júri do desfile de 1962, confessou que atribuíra nota ruim à escola porque considerava a combinação das cores verde e rosa [as cores da identidade da Mangueira] muito feia. E não estava sozinho. Muita gente tinha opinião idêntica”⁵.

O carnaval era criticado por uma parte das camadas médias cariocas: “acusam o favelado pela enorme frivolidade que representam as despesas com o Carnaval — gastos com o desfile, as fantasias caríssimas, o tempo perdido em intermináveis preparativos e ensaios”⁶. Alguns intelectuais, predominantemente aqueles ligados a partidos de esquerda, definiam como *alienação* dedicar-se ao samba e a festejos e atribuíam essa alegria à ingenuidade dos setores do povo, alheios a uma verdadeira consciência revolucionária. Outros, apesar de manterem a crítica à alienação, consideravam agremiações tradicionais, como a da Mangueira, as verdadeiras manifestações da autenticidade do povo.

Por sua vez, Hélio não se interessou em transformar o visual da escola para torná-lo palatável ao gosto de turistas e da classe média, nem queria ser confundido com a juventude do asfalto que se divertia nos morros. Convidou Miro, famoso passista, para lhe dar aulas de samba e quando se considerou preparado para dançar, capaz de executar os passos mais difíceis, estreou como dançarino no Carnaval do 4º Centenário, em 1965 e integrou-se na escola, desfilando por alguns anos. No morro da Mangueira, ele não era reconhecido como o artista plástico famoso, era o “*Hélio de tal*”⁷.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

Essa desenvoltura no convívio com as pessoas no Morro da Mangueira e no ambiente da chamada malandragem carioca, se reforçou devido à sua amizade com Rose de Souza Mattos. Rose era namorada do Presidente da Mangueira da época, de uma família negra tradicional do bairro do Estácio, na região central, considerado o berço do samba; seu pai era um sambista de partido alto. Oiticica se hospedava com frequência no casarão de Rose, próximo à zona do Mangue — região famosa de prostíbulos, e lá conheceu seus amigos desse “outro lado” da vida social carioca: sambistas, contraventores, traficantes, trabalhadores, muitos deles se tornaram grandes amigos e parceiros. Incógnito, ele visitava amigos na prisão, alegando ser algum parente. Com essas pessoas, aprendeu a dançar. Ali também encontrou parceiros para sexo casual. “Eu me sentia velho quando era adolescente. Então a rua era uma maneira de eu deixar de ser velho, e também uma iniciação sexual, é lógico.”⁸ Hélio misturou-se ali em alma e, principalmente, em corpo, corpos em movimento, corpos que dançam e se amam.

Esses encontros marcaram o fim do que Hélio nomeou como “condicionamento burguês”, se referindo principalmente à “parafernália intelectual de Ipanema”⁹ (bairro abastado da zona sul), mas também a um estilo de vida intelectualizado, que, distante de repressões mesquinhas devido à formação anarquista da família de Hélio, funcionava também como um oásis protetor. Hélio encontrou junto a essas pessoas de favelas e bairros pobres um mundo em que um descuido implicava detenção e morte, e a sobrevivência dependia de atenção às possibilidades mínimas da vida; reconheceu nas pessoas dali intensa vitalidade e força.

“O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto — devo dizer, aliás, que o processo já vinha se formando antes, sem que eu o soubesse”.¹⁰ Na ruptura com o condicionamento de sua camada social, Hélio descobre-se sem posição nas castas da estrutura social brasileira, mas percebe “seu lugar individual como homem total no mundo, como ser social no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou elite nem mesmo elite artística marginal (...) 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 de ser.”¹¹ Essa inquietação, “esse processo que já vinha se formando”, vinha de suas pesquisas com a expansão da cor para o espaço, envolvendo os espectadores, manifestada em suas obras até esse momento, mas também carrega ressonâncias de sua formação anarquista.

O crítico Mario Pedrosa, em um artigo sobre primeira exposição individual de Hélio em 1966, deixou claro: “A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte deste rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista.”¹²

Pedras que rolam

O avô de Hélio era filho de um senador constituinte da recém proclamada república brasileira (1898), integrante de família de produtores de cana-de-açúcar do estado de Alagoas, cujos membros também atuaram na medicina, no Direito, nas artes e na política institucional, desde os tempos imperiais.

Em 1913, o bacharel em Direito e educador José Oiticica rompeu também o muro imaginário da segregação entre camadas sociais ao subir as escadas da sede da Federação Operária, para se incorporar nessa organização anarquista do Rio de Janeiro. Essa atitude resultou de suas reflexões e experiência como educador, destacando sua admiração por Ferrer Y Guardía, Oiticica concebeu uma perspectiva sobre o Estado e a sociedade e a comunicou a seu primo, o futuro diplomata Ildefonso Falcão, que retrucou: “Mas isso já existe. É anarquismo puro!” José Oiticica quase não quis acreditar, pois para ele o anarquismo seria uma “espécie de seita cujos partidários pretendem endireitar o mundo destruindo-o à bomba”.¹³ Após ler diversas publicações, entre elas, *Temps Nouveaux* e *Revista Blanca* de Barcelona, convenceu-se de que sua ‘descoberta’ estava já sendo praticada há algum tempo, não apenas nas questões ligadas à educação de crianças e jovens.¹⁴ Então, decidiu construir sua vida em conformidade com ideais ácratas: imediatamente procurou contato com os grupos existentes no Rio, no caso a Federação Operária, e começou participando ativamente na preparação do II Congresso Operário Brasileiro.

Ao longo de sua vida, auxiliou famílias de correligionários, ajudou fugas, escondeu perseguidos pela polícia em sua casa, além de contundente participação em manifestações e em atividades de divulgação do anarquismo. Sua militância visava antes de tudo informar, instruir e mobilizar os indivíduos, evitando se colocar em uma posição de autoridade, mas buscando formar as pessoas para a autonomia e práticas de liberdade.

Em 1918, foi acusado por delatores infiltrados de ser o líder de uma conspiração anarquista para explodir o

Palácio do Governo em uma insurreição e um conjunto de greves operárias que abalaram a cidade do Rio de Janeiro naquele ano. Ao ser preso, foi enviado para Alagoas, onde ficou confinado por alguns meses no engenho da família Oiticica. Ao retornar ao Rio, em 1919, fundou o jornal *Spartacus* e deu continuidade à sua militância, o que lhe valeu diversos períodos em diferentes presídios.

“Libertar os homens do patrão é muito, mas não é tudo. Cumpre arrancá-los à tutela dos guias políticos e religiosos; e à tirania das ‘morais’, criações de opressores para fanatizar escravos. Destarte não compreendemos um revolucionário cuja ação promana de uma servidão. Como instituir um regime livre, se não nos desvencilhamos das algemas tradicionais? Como pretender uma vida livre, se vivemos impondo regras e ouvindo ordens? Como desejar o homem ‘por si’, habituando-nos, a nós e aos outros, a disciplinas vexatórias, censuras obsoletas e punições degradantes?”¹⁵

Seus inimigos não foram apenas autoridades dos diversos governos: em 1928, sofreu um atentado durante uma conferência no Sindicato dos Gráficos, no qual só não morreu porque o atirador errou e acertou outras pessoas. Os matadores estavam a mando do Partido Comunista, fundado há poucos anos, que, obediente a Moscou, buscava atrelar as organizações operárias à sua órbita.

Desde 1916, ele foi professor de Português no Colégio Pedro II. Ao prestar o concurso, seus conhecimentos impressionaram os examinadores, que o aceitaram, apesar da conhecida militância anarquista e anticlerical. Nem os períodos na prisão, nem a acusação de ser um incendiário impediram que ele continuasse atuando como professor

no colégio até se aposentar em 1951. Foi também professor de prosódia na Escola de Teatro do município do Rio Janeiro, e lecionou grego na Universidade do Distrito Federal.

Em 1929, José Oiticica fundou o jornal *Ação Direta*, interrompido meses depois e retomado em 1946, com o fim da ditadura Vargas, seguindo até 1958, um ano depois de sua morte. “Só a ação direta abala tronos, ameaça tiaras, convolve mundos. Só ela, principalmente, educa e fortifica o povo espoliado, na sua luta milenar”.¹⁶ Ao explicar a ação direta — o método específico da atuação anarquista na vida e na política — José Oiticica a situou junto às atitudes dos primeiros abolicionistas brasileiros que, ao esconder e defender escravos que fugiam do cativo, enfrentavam as leis, a justiça e a polícia da época. “Ação Direta é a voz única das reivindicações, a de Spartacus revoltando gladiadores; [...] a dos abolicionistas brasileiros protegendo os escravos e concitando os moços, obrigando o Império a decretar a lei 13 de maio.”¹⁷ A ação direta promove a iniciativa individual e coletiva ao prescindir de mediações e representantes e exigir maior responsabilidade nas atitudes e nas consequências dos seus atos.

A ação libertária exige também uma postura pessoal libertária. José Oiticica pautou-se na capacidade do homem em ser autônomo e se autogovernar. Desse modo, enfatizam-se as escolhas individuais, a coragem de experimentar o próprio caminho, necessária à prática da liberdade. Mas, esse individualismo não prescinde da atenção aos demais. Em um texto sobre os princípios e fins do anarquismo, José Oiticica coloca logo nos primeiros lugares: “1 — Os homens se associam para assegurar sua

existência e reprodução, obter um máximo de felicidade, melhorar a espécie, física, moral e mentalmente. 2 — O máximo de felicidade de um depende do máximo de felicidade de todos.”¹⁸ A última frase acompanha Bakunin e sua noção de que a liberdade encontra no outro sua confirmação e sua expansão ao infinito. O anarquismo seria a única prática capaz de expandir a felicidade coletiva.

“Só o indivíduo tem o direito de dirigir seu raciocínio, regular sua linguagem, enfrentar seu estilo, moderar seu juízo, orientar sua ação. (...) [O anarquismo] repele o regime carcerário do capitalismo, condena as fábricas de doutores, padres, militares, homens vazados num molde único, manequins talhados num só modelo, manipulados cujo enchimento é a mesma palha seca.”¹⁹

José Oiticica foi também poeta e dramaturgo. Teve aulas de composição musical com o músico, professor e compositor erudito afro-brasileiro Paulo Silva (1892-1967), especialista em Bach e contraponto²⁰, e chegou a compor canções, até agora inéditas. Além disso, apesar de anarquista militante, tornou-se membro ativo da Fraternidade Rosacruz.

Dentre as atividades artísticas de José Oiticica — que além de poeta, fôra professor de prosódia desde 1914 e tradutor de inúmeras peças clássicas —, o teatro foi a mais significativa em termos de divulgação e popularidade. Essa arte seria a que melhor pode tornar sensível uma teoria social, não só pelo texto, mas pelo imprescindível contato direto com a plateia. Fazia parte das iniciativas em informar e instruir os trabalhadores. No caso do teatro anarquista, a apresentação ocorria em alguma sala simples de centro sindical ou similar, encenada por amadores, en-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

volvendo frequentadores usuais para interpretar os personagens e para dar suporte técnico, como figurino, cenário, iluminação, organização do espaço.

Entre 1919 e 1923, José Oiticica escreveu quatro peças, propagando ideias e práticas ácratas: *Alazan*, *Quem os salva*, *Não é crime!* e *Pedra que Rola* e, em 1936, *Pó de Pirlimpimpim*. Em todas elas, o enredo se mescla com passagens discursivas da doutrina, como anticlericalismo, amor livre, críticas à mentalidade burguesa, à propriedade, à exploração dos trabalhadores. Apesar dessa característica e do fato de serem peças longas, elas foram montadas diversas vezes nos centros operários e sindicais no Rio de Janeiro e em São Paulo. *Quem os salva* e *Pedra que Rola* foram inclusive incluídas no repertório de uma companhia profissional de teatro dos anos 1920, fundada pela atriz Itália Fausta.

José Oiticica tinha, porém, uma visão peculiar sobre a poesia: renegava ferrenhamente o modernismo e o verso livre, e defendia a forma da métrica clássica na construção poética. Seus poemas seguiam a rígida forma do estilo parnasiano. Para ele, só se poderia considerar como arte a ideia tratada com o rigor da forma.

“Escrever mal é pensar mal. Quando nada, é o pensamento desandante, coxo, maltrapido, insubstancial como obra de arte. Pensar deve ser, antes de tudo, criação estética. Pensamento sem beleza não é pensamento: é, no máximo, um pouco de verdade proferida por um sábio; é possibilidade, massa para um ‘fiat’, pedra para um camafeu. Por isso vale tanto a ideia quanto a frase. Um pensamento encaixado em frase troncha ou áspera, sofre; os ouvidos apurados ouvem-no chorar. Ao contrário, um pensamen-

to frágil, embutido numa frase límpida, canta e reza. Os grandes pensamentos, encastoados em períodos lapidares, são seres vivos, têm sangue e linfa, respiram, falam, movem-se e comovem. (...) Essa a razão da perpetuidade da arte clássica. Os modernos ou modernizadores se rebelam erroneamente contra o rigor, a ‘tirania’ do classicismo. (...) Justeza de contornos e firmeza de desenho são qualidades menos primas; quer-se o vago, o indefinido, o impreciso, o desconexo.”²¹

Arte deveria reunir forma e ideia de modo inconsútil, assim as obras de arte surgiriam vivas: *são seres vivos, têm sangue e linfa, respiram, falam, movem-se e comovem*. Os poemas de José Oiticica e dos poetas e escritores que ele admirava seguiam a regras de uma métrica clássica rigorosa, essa era a forma cultuada. Porém, ao contrário dos poetas parnasianos, Oiticica não apoiava a chamada ‘arte pela arte’, pois o rigor formal deveria estar a serviço da ideia, do conteúdo.

O anarquismo como ideal a ser posto em prática exigiria também esse elemento de um rigor formal e de uma ordem própria, senão seria uma simples possibilidade amorfa, apenas uma pedra bruta. Seria o rigor construtivo de uma prática anárquica, além da concepção de liberdade, os “antecedentes” de Hélio Oiticica apontados pelo crítico Mario Pedrosa? Esse mesmo crítico, ao comentar a mostra da maquete de Projeto Cães de Caça no MAM RJ, em 1961, assim se refere ao artista: “Hélio Oiticica, jovem artista austero, como convém a neto de anarquista ilustre, traz ao nosso museu uma de suas últimas ideias.”²²

O irmão de Hélio, o arquiteto César Oiticica, que também fora aluno de Ivan Serpa, relatou em uma entrevista:

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

“Toda formação dos Oiticicas, pelo menos desde o avô anarquista, tem como meta pensar e agir ‘pela própria cabeça’, pela própria experiência, sem aceitar dogmas nem autoritarismos. A educação não era escolarização, mas uma formação baseada antes de tudo no exemplo. Um poema de José Oiticica era referência na família, O Modelo: ‘Torna-te exemplo, o exemplo é que constrói’”.²³

A educação inicial de Hélio, César e do irmão menor, Cláudio, foi realizada em casa pelos pais pois estes recusavam a educação oficial do Estado: “não cursar o primário num colégio mas na fase de ler e escrever, tê-lo feito em casa largado *at whim* (meu pai era contra todo tipo de ensino — talvez o fosse — era cético (...), como dizia) pode ter sido que isso me haja possibilitado um tipo de não condicionamento excessivo a certos tipos de comportamento ajustado (...) passei com o tempo a amar o desajuste como se fôra algo precioso e raro: meu poder de poder experimentar”.²⁴

Filho mais velho do anarquista José Oiticica e de Francisca Bulhões, José Oiticica Filho (JOF) formou-se engenheiro mecânico e eletrônico. Nunca frequentou colégios, pois seu pai, apesar de professor em um colégio público, não queria seus filhos submetidos a currículos padronizados e submissos a datas cívicas e à doutrinação do Estado. JOF e suas sete irmãs estudaram em casa e prestaram exames de qualificação nas instituições de ensino. Essa prática, ele levou para a educação de seus três filhos.

Além de zoólogo autodidata, JOF lecionou matemática em colégios e no ensino superior de 1928 a 1962. Em 1943, entrou no Museu Nacional como cientista, pois já havia publicado estudos sobre insetos e identificado espé-

cies desconhecidas. Para obter registros precisos de suas investigações científicas sobre os insetos, especialmente os lepidópteros, Oiticica Filho aprendeu a fotografar, aprimorou técnicas de microfotografia e até inventou um dispositivo para captar melhor imagens minúsculas como as de asas e órgãos genitais de borboletas. Ao mesmo tempo, interessou-se pelo aspecto estético das fotos e muitas imagens que captou da natureza carregavam algum aspecto pictórico. Isso o levou a participar do movimento fotoclubista, inicialmente com fotos da tendência pictorialista, cuja característica era lidar com o meio técnico para dar o estatuto de pintura à fotografia. Em 1941, JOF participou de seu primeiro salão de fotografia, em Montevideu, o primeiro de uma série de mais de 700 salões internacionais e exposições, além de premiações.

Em 1948, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para dar continuidade a seus estudos como entomólogo no Museu Nacional de Washington, nos Estados Unidos da América, onde trabalhou até 1950. Nos EUA, frequentou assiduamente museus e galerias de arte, principalmente a National Gallery of Art. Ao retornar, se associou aos pioneiros da produção fotográfica moderna do Brasil, na vertente não figurativa. Durante muitos anos, desde 1953, esteve incluído entre os dez melhores fotógrafos do mundo pela *Photographic Society of América*.

Suas fotografias foram perdendo as características pictorialistas. Iniciou experiências abstratas, próximas ao concretismo, sintonizando-as às estéticas contemporâneas de sua época, com grande maestria nos contrastes entre preto e branco. Em suas fotos, os enquadramentos e a composição no retângulo eram também feitos com cálculos matemáticos, devido a seu especializado conhe-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, JOF e Hélio Oiticica

cimento em avaliar a harmonia das medidas dessa forma geométrica.²⁵

A escolha do curso de pintura para seus filhos, Hélio e César, ministrado por Ivan Serpa não foi algo fortuito. Serpa era um dos expoentes da tendência construtiva geométrica no Brasil, e a partir de 1952, no Rio de Janeiro, reuniu artistas em torno do chamado concretismo, o Grupo Frente, e abriu um curso de arte para jovens no MAM. Através dos filhos, JOF ficou mais próximo das questões levantadas pelo movimento concretista e levou essas experiências para sua atividade artística.

No discurso feito na abertura da sua exposição individual de fotografias na cidade de São Paulo, em 1954, Oiticica Filho afirmou: “Sou o maior insatisfeito com a obra realizada. (...) sempre insatisfeito, sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí a minha luta procurando dominar o meio pela técnica para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo o mais possível, com o meu eu interior.”²⁶

JOF experimentou técnicas como a “solarização”, quando se acende a luz do laboratório no meio do processo de revelação do negativo interferindo na imagem final. “O papel da máquina fotográfica é bem menos importante que o que vem depois. Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar, ele entrega ao copiador a fase mais importante do trabalho de criação fotográfica. Quanta coisa se pode fazer ao copiar uma foto. É nessa hora, quando se

graduum os cinzas, as luzes, o corte, que a fotografia a bem dizer nasce.”²⁷

Afastou-se de vez de uma fotografia realista, “pictorialista”, e se voltou aos meios técnicos da reprodução fotográfica para assim buscar resultados inesperados e instigantes. O negativo passou a ser trabalhado para liberar novos aspectos e formas mediante inúmeras combinações. Pode ser copiado em um material transparente e assim se tornar um positivo transparente que servia como negativo para cópias em papel opaco. Na série de trabalhos denominada *Derivações*, os negativos e positivos mantêm ainda alguma referência a objetos externos. Na série *Recriações*, alguns negativos são produzidos com pinceladas, colagens, ou com fita adesiva, e muitas vezes, copiados direto no papel fotográfico, podendo ser posteriormente trabalhados em positivo e negativo. Os negativos eram elaborados com tinta e colagem, inclusive com objetos e placas de vidro.

Por volta de 1957, José Oiticica Filho começou a pintar, projeto que acalentava desde que seus filhos começaram com as aulas de pintura. Nesse período, Hélio e César já expunham com o grupo Frente. No início, suas pinturas funcionavam como atividade acessória aos fotogramas e à recriação de negativos; depois vieram as *Pinturas Geométricas*. Pouco depois, passou da pintura geométrica para a construção de relevos de madeira. Segundo Hélio, aqui seu pai atingira uma fase na qual “a cor e o espaço visual passam a ser problemas e, de muitos modos o colocaram entre as pesquisas mais autênticas de vanguarda. (...) O problema plástico que os envolve [os relevos] ainda é de grande atualidade (cor-luz, quadro-objeto, espaço ilimitado) e são, sem dúvida, obras ímpares.”²⁸

invenções da vida ácrata: José Oiticica, JOF e Hélio Oiticica

Para José Oiticica Filho: “O homem que cria e, portanto, pensa, é essencialmente ele mesmo, um indivíduo em si e por si, que marcha sobranceiro em busca da meta a atingir. (...) O impulso criador não admite senhor, não pode ser escravo, é ao contrário um destruidor implacável de ídolos, é um iconoclasta cem por cento.”²⁹

Da adversidade vivemos³⁰

*e meu país.....
do verde dos olivais ficou toldado
o verde foi ficando violento.....
de violento.....negro
e o azul do céu
não conseguiu iluminar o dia
ABRIL*

Roberta Camila Salgado³¹

O ano de 1964 foi para Hélio um período de rupturas, não apenas as resultantes de bons encontros com novos amigos e do carnaval, mas de perdas de pessoas próximas e da sombra de um regime ditatorial que capilarizava autoritarismos para vários aspectos da vida.

Em 26 de julho de 1964, seu pai faleceu em consequência de um AVC. Dois dias antes, em uma sexta-feira, JOF saíra do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, onde trabalhava, já passando mal e não se recuperou. Hélio trabalhava também no Museu, e estava junto ao pai nesse momento. Provavelmente as mudanças e perseguições no serviço público após o recente golpe civil-militar afetaram

a rotina do trabalho de José Oiticica Filho, trazendo uma situação tensa.

Em 1º de abril de 1964, quase dois meses depois do luminoso desfile do Carnaval carioca, tanques militares ocuparam as principais estradas e cidades brasileiras; entidades estudantis e sindicais foram atacadas e incendiadas, era o início do golpe civil-militar, que inaugurou uma ditadura de duas décadas.³² Com apoio dos EUA — temerosos de que o Brasil se tornasse um país socialista, desequilibrando assim a influência estadunidense no mundo, e as finanças de grandes empresas multinacionais —, forças conservadoras civis e militares, com apoio da maioria do Congresso Nacional, se uniram e, a pretexto de impedir um regime comunista como o de Cuba, derubaram o governo do presidente João Goulart, que tinha anunciado algumas medidas sociais, inclusive a reforma agrária. Militares foram colocados em postos chave do governo. Ainda em abril foi publicado o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que suspendeu os direitos políticos de todos aqueles que poderiam ser contrários ao regime, e ameaçou os congressistas com cassações, prisão e expulsão do país. Por todo Brasil, começaram as perseguições, demissões, prisões e assassinatos de opositores ao golpe.

Em 3 de outubro de 1964, depois de uma espetacular caçada humana que durou cinco semanas, um jovem alcu-nhado de Cara de Cavalo foi assassinado com mais de 120 tiros por policiais, que desse modo vingaram a morte de um detetive da polícia, Milton LeCoq. A morte do detetive ocorrera semanas antes, durante um tiroteio envolvendo a polícia e Cara de Cavalo, que era “jurado de morte” por contraventores do jogo do bicho, aos quais o policial LeCoq oferecia proteção. Foi constatado, posteriormente,

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

que a bala fatal saiu da arma de um colega da polícia, mas isso apenas atizou ainda mais a sanha vingativa do grupo de policiais.³³ Pelas semanas seguintes, a caçada ao “facínora” rendeu manchetes em jornais populares. Em um depoimento de um dos parceiros de LeCocq sobre a caçada humana, foi dito: “Quebramos o pau no Estado do Rio. Matamos os marginais que resistiam e prendemos os que esconderam Cara de Cavalo...(...) não raciocinávamos direito, nossa única preocupação era pegar o bandido”.³⁴

Na primeira exposição individual de Hélio no Brasil, em 1966, ele apresentou o *Bólido 33 Bólido Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-Caixa 2*, concebido no ano anterior, que foi recebido pelos críticos como uma “*novidade pop-art*”, que “acabaria com a frieza racionalista do concretismo.” A alusão ao *pop-art* se deu pelo uso na caixa de uma foto de jornal de um rapaz morto baleado, procedimento técnico inédito em toda trajetória do artista, que até então nunca utilizara imagens figurativas. No entanto, além desses comentários, nenhum crítico ou jornalista da época problematizou a imagem daquela caixa, apesar dos acontecimentos que resultaram na morte do jovem serem recentes e bem divulgados.

O “pistoleiro” homenageado, como alguns críticos denominaram o jovem morto, era um amigo de Hélio, Cara de Cavalo, apelido de Manuel Moreira, morador da Favela do Esqueleto. Mas no ano seguinte de sua morte, Oiticica começou a elaborar a homenagem. Cara de Cavalo fazia parte de relações cotidianas de Hélio e o impulso que o levou a realizar a obra foi a perplexidade diante do contraste entre a imagem de “bode expiatório” que a “sujeira opressiva — polícia, imprensa, políticos”,³⁵ construiu para ele decorrente de suas ações e o amigo de “grande sensi-

bilidade” em sua convivência cotidiana. Disse Hélio: “esse trabalho representou para mim um momento ético que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética.”³⁶ O Bólido consiste no “símbolo de opressão social sobre aquele que é marginal, ele (Cara de Cavalo) foi o bode expiatório, o inimigo público n.º 1,” a quem “se castrou toda a possibilidade de sua sobrevivência” e dele fez símbolo da criação social de uma “lepra” a ser extirpada.³⁷

Hélio também fez um bólido homenageando outro rapaz morto (*B 44 Caixa Bólido 21-caixa poema 3*), depois identificado como Alcir Figueira, cuja foto também apareceu nos jornais e foi utilizada na obra. Ele não o conhecia, considerou-o anônimo, mas se impressionou com a história: perseguido pela polícia, Alcir escolheu se suicidar e morreu na beira de um córrego. A mesma imagem foi utilizada em uma bandeira com o slogan “Seja marginal, seja herói”, que até hoje é uma das marcas de Oiticica.

Tanto o inimigo público n.º 1 quanto o anônimo seriam, segundo Hélio: a “revolta visceral, autodestrutiva” contra um contexto social. Apesar disso, ambos seriam movidos pela “busca da felicidade, segurança, afeto, pelo preenchimento de uma falta”. Oiticica deixa claro que não importa a psicologia das ações, mas o exemplo que elas trazem, no caso expresso de modo imediato, pelo comportamento cotidiano, de que “há algo podre na sociedade”, não neles em especial. Além disso, é a própria sociedade “com seus preconceitos, legislação caduca, que cria seus anti-heróis como o animal a ser sacrificado”.³⁸

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

Hélio afirma que suas homenagens consistiram em um modo de objetivar o problema, nada têm a ver com idealização romântica, nem com o ato de “lamentar um crime: sociedade X marginal”, que não deixa de ser uma interpretação consagrada pelos românticos. Sua indignação não vinha de uma postura de justiça contra atos impunes: “Não quero cobrar aqui, ou fazer justiça, pois que tais reações contra o crime ou contra as evoluções tendem a ser cada vez mais violentas: os opressores são fortes e mortíferos.”³⁹ Muito menos de uma piedade em nome da defesa da vida. Oiticica não deixou de lado a responsabilidade individual pelo que se faz, no sentido de evitar a qualificação destas atitudes, consideradas socialmente crimes, como reações de vítima das circunstâncias. “Não quero aqui isentá-los de erros, não quero dizer que tudo fôra contingência”.⁴⁰ Tampouco se tratava de fazer uma apologia à paz — a violência se justifica quando usada para a revolta. Diz Hélio: “Não sou pela paz, acho-a inútil e fria; como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!”⁴¹

O exercício experimental da liberdade.⁴²

12 de agosto de 1965, Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, Jardins do Museu de Arte Moderna, na abertura da exposição Feira Opinião 65 a direção do Museu impediu a entrada do grupo de sambistas da Mangueira que apresentaria a proposta de Hélio Oiticica, sob alegação de serem barulhentos e de estarem vestidos de modo inadequado. Se Hélio e seus amigos, puderam desfilar juntos na avenida, como ocorrera no Carnaval do IV Centenário daquele ano, porque não poderiam ves-

tir e carregar os *Parangolés*, série de seus trabalhos mais recentes, no Museu de Arte Moderna? A série apresentada incluía um estandarte, capas e estruturas vestíveis de tecido. Hélio, porém, não contou com a reação dos dirigentes da instituição, assustados com o que consideraram uma invasão de favelados irreverentes, talvez perigosos, festejando um carnaval extemporâneo. Hélio vociferou contra o racismo do museu: “É isso mesmo? Negro não entra no MAM, isso é racismo!”.⁴³ No entanto, a maior parte dos convidados da inauguração saiu para o jardim, acompanhando o samba.

A dança que Hélio aprendeu e realizou nos desfiles de carnaval repercutiu nessa nova série e na arte ambiental que ele elaborou como desdobramento das questões estéticas pesquisadas. “[A dança, o samba] é para mim uma experiência da maior vitalidade, indispensável principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc. (...) houve uma convergência dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no Parangolé e tudo o que isto se relaciona (já que o Parangolé influenciou e mudou o rumo de Núcleos, Penetráveis e Bólides). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará.”⁴⁴

A série *Parangolés* inaugurou o “programa ambiental”. A arte se expande no espaço, com a presença ativa do chamado espectador, que agora se torna participador, ou melhor dizendo, um coautor, pois a obra só existe plenamente com a ação do outro na proposta ambiental do artista. Os trabalhos só existem mediante a ação do público, o resultado seria uma antiarte. Sobre esse conjunto de obras, Hélio escreveu:

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

“O Parangolé revela (...) o seu caráter fundamental de ‘estrutura ambiental’, possuindo um núcleo principal: o ‘participador-obra’, que se desmembra em ‘participador’ quando assiste e ‘obra’ quando assistida de fora nesse espaço tempo ambiental. Esses núcleos participador-obra, ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição, p. ex.), criam um ‘sistema ambiental’”.⁴⁵

Parangolé seria a antiarte por excelência, e não tem pretensão de inaugurar uma “nova estética”. “Parangolé não pretende estabelecer uma nova moral ou coisa semelhante, mas derrubar todas as morais, pois que estas tendem a um conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos.”⁴⁶

Estas transformações de Oiticica em sua obra encontraram eco em outros artistas, que também enfrentavam a questão do envolvimento do público e a atividade artística, possibilitando que ele formulasse a Nova Objetividade: a constatação do ‘estado da arte brasileira’ naquele momento, distinto das correntes internacionais, como o Pop-Art, Op-Art, o Novo Realismo, Primary Structures, Hard Edge paintings. A Nova Objetividade não seria um movimento ou mais um “ismo”, mas uma “chegada” de múltiplas tendências. Dentre os pontos importantes destacam-se: a participação do espectador, a tomada de posição frente a problemas sociais, políticos e éticos; a tendência à arte coletiva, que amplia a participação do público em programas ambientais mais complexos, sendo que escolas de samba, festas populares de rua seriam exemplos modelares.⁴⁷

Em abril de 1967, um grande mostra da Nova Objetividade foi apresentada no MAM-RJ. Hélio montou o ‘ambiente’ *Tropicália*: um conjunto de Penetráveis,

em um cenário de plantas tropicais, incluindo obras de outros artistas: os poemas de Roberta Salgado, impressos em fragmentos de material de construção, e desenhos figurativos de cunho político sobre jornal do artista Antônio Manuel. O público da exposição não se limitou à chamada ‘classe artística’, mas segundo descrição de Hélio, era heterogêneo. “O pessoal da classe artística e não-sei-o-quê ficava um pouco desconfiado. Tinha gente que se recusava a entrar na cabine [Penetrável]. Mas, gente da rua que vinha era a maior coisa. O pessoal da Mangueira delirava. (...) ‘Olha aqui o Parangolé!’ E enrolavam o pano na cabeça.”⁴⁸

Nessa época, Hélio formulou a noção de supra-sensorial, em que proposições e objetos “dirigidas aos sentidos, para através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.”⁴⁹ Instigado pela arte, caberia ao indivíduo ‘dilatatar seus sentidos’ para se livrar de condicionamentos, de ‘verdades impostas’ de fora de sua própria vivência.

A palavra Tropicália acabou nomeando um movimento de jovens envolvendo música popular, busca de ‘brasilidade’, moda, teatro, cinema, comportamento mais livre nos moldes da contracultura hippie dos anos 1960. Entretanto, essa popularização do termo afastou a proposição inicial de Oiticica, que buscava uma transformação radical das condutas. Diz Hélio: “a tropicália não era para ter sido um novo ‘movimento artístico’, e sim a negação de tais conceitos como arte-ismos — é importante ter uma atividade que não se limite à arte”.⁵⁰

Ao mesmo tempo, aqueles anos de 1967 e 1968, apesar da ditadura civil-militar, foram marcados por protestos e resistência dos setores culturais, de grupos sociais e da política institucional. Em agosto de 1968, Hélio e outros artistas, muitos deles envolvidos com a Nova Objetividade, participaram de um evento de rua, o *Apocalipopótese*, promovido por um jornalista crítico de arte, nos quais houve uma interação artista-obras-pessoas descrita como “Contato grupal coletivo: não imposição de uma ‘ideia estética grupal’, mas a experiência do grupo aberto num contato coletivo direto.”⁵¹ Hélio diz que a famosa passeata dos 100 mil contra a ditadura teria sido uma introdução para o evento, considerado como ‘grupo aberto’: uma predisposição das pessoas em admitir a interferência do imponderável numa participação coletiva.⁵²

Em 13 de dezembro de 1968, foi promulgado pelo governo o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que dava amplos poderes ao Executivo; houve o fechamento do Congresso Legislativo e o número de prisões e desaparecimento de opositores aumentou ainda mais. Iniciou-se o período mais sanguinário da ditadura civil-militar: sequestros, torturas e mortes de opositores políticos e suspeitos de contestação, desenvoltura das ações do Esquadrão da Morte e similares contra a população pobre, recrudescimento da censura às artes e à imprensa, desmantelamento de organizações populares que ainda resistiam depois do golpe de 1964.

Todavia, dias antes do golpe, Hélio Oiticica e a maioria de suas obras seguiam de navio para a Inglaterra onde aconteceria sua primeira grande exposição fora do Brasil. Em 1969, realizou uma imensa exposição na Galeria Whitechapel em Londres. Diversos ambientes foram

montados, entre eles a *Tropicália* e um conjunto de penetráveis intitulado *Eden*.⁵³ As experiências foram capazes de avançar sua trajetória para algo além de uma convocação a participar da obra em uma ambientação. Agora surgiu a possibilidade de uma nova vida, de criar, que se manifestou em *Ninhos*, penetráveis localizados na saída do *Eden*.

O conjunto das obras seria uma “não-ambientação”, proporcionando uma formação e novas experiências a cada um, tornando possível outro comportamento em que cada indivíduo seria uma célula-mater. Hélio nomeou essa experiência de *Crelazer*, um estar no mundo sem ocupar um espaço e tempo específico, vivendo o prazer sem pensamentos a priori, em um ambiente no qual o lazer, — enquanto contraposição ao trabalho voltado a criar mercadorias — não é programado por instâncias fora de cada um. “Crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater.”⁵⁴

Em julho de 1969, junto com a artista brasileira Lygia Clark, Hélio participou do Primeiro Simpósio Internacional de Escultura Táctil, na Universidade Estatal da Califórnia - CSU, organizado pelo professor August Copolla.⁵⁵ Na ocasião, apresentou a proposta de *Crelazer* e os *Ninhos*; reuniu-se com estudantes e com eles discutiu suas proposições e as transformações individuais e sociais que poderiam ocorrer: “é inútil ter “participação” ou “proposições”, caso não estejam pautadas por uma mudança completa na relação objetal; o mesmo com o que poderia ser chamado de “participação sensorial”.⁵⁶

Em 1970, apesar de saber que: “se eu não ficar, quieto, prendem-me”⁵⁷, Hélio retornou ao Brasil, ainda interessa-

do em montar uma comunidade, como as que encontrara reunindo artistas na Inglaterra, o *Exploding Galaxies*, e inspirada também no *Barracão*, referência aos locais onde se ensaiava e montava o desfile das escolas antes de saírem para a avenida. Em uma carta à artista plástica Lygia Clark, diz: “se uma prática não é repetida ou agrupada a comunicação se torna limitada. Por isso tenho que criar minha comunidade definitivamente no Rio, não me interessa mais nada e então, todas as experiências comunicativas poderão entrar em um contexto; não farei concessões; roupa vida diária etc., tudo se torna para mim uma experiência reveladora”.⁵⁸

Entretanto, no Brasil, os instrumentos de censura, de repressão mediante prisão tortura de oponentes à ditadura civil-militar estavam no auge. A residência de Hélio no Rio de Janeiro vivia cheia de gente, amigos, amigos de amigos conhecidos, parecia até um oásis. “Em 70, numa de minhas vindas ao Brasil, quase fui à loucura. Minha volta foi um verdadeiro horror. Havia gente demais em torno de mim, eu fazendo coisas aqui e ali numa enorme dispersão.”⁵⁹ Em setembro de 1970, sua casa foi revistada pela polícia por causa de um amigo preso, falsamente acusado de filmar bancos para ajudar terroristas.⁶⁰ A comunidade sonhada não poderia ser constituída nas condições daquela época.

Hélio tinha pleiteado e ganhou uma bolsa Guggenheim. Foi para Nova York, onde residiu do final de 1970 até 1978. Antes já tinha realizado, em julho de 1970, uma exposição no MOMA de Nova York, *Information*, ao lado de outros artistas, na qual apresentou os *Ninhos*. Vito Acconci, participante da mostra, descreve a obra de Hélio na exposição:

“... no meio do Museu havia um lugar para pessoas. Isso era muito raro naquela época. Ninguém havia pensado, em termos de arte, em um espaço para pessoas. Ele estava fazendo esses pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos onde as pessoas podiam ficar. Havia lugares no meio desse espaço público que podiam ser pequenos espaços privados (...) ele tinha uma noção muito interessante de espaço público. Não era somente para um grande número de pessoas. É um composto de espaços privados. Seu trabalho era intensamente sobre um conjunto de privacidades. Você podia ter sua privacidade e ter uma pessoa bem ao seu lado. Você podia ter um contato social e podia ter uma relação. Seu trabalho parecia ser imensamente sobre relação entre pessoas.”⁶¹

Mundo-SHELTER

Nos locais onde morou em Nova York, a qual apelidou de Babylon e de Abrigo do Norte, Oiticica construiu os Ninhos (ou Babylonests), onde acolhia hóspedes e visitantes, e muitas vezes envolvendo-os em seus projetos. “Rio como abrigo se havia saturado (...) porque possibilidades abertas de experimentação se haviam saturado, e chegado a vias bloqueadas naquele momento”.⁶² Vislumbrou então um refúgio, o Abrigo do Norte, onde poderia se afastar de expectativas que tinham dele e assim, estar mais livre para elaborar suas proposições.

Durante os sete anos fora do Brasil, suas atividades incessantes incluíram muitos projetos, em papel ou em maquetes, de penetráveis, propostas performáticas, fotos, filmes curtos, esboços de posters, proposições ambientais e muitos textos. Hélio, porém, não procurou fazer car-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

reira no potente circuito da cena artística da Big Apple. Prosseguiu seu percurso, mesmo sem apoio financeiro para realizar seus projetos ambientais. Logo ao chegar na cidade, Hélio elaborou, entre outras proposições, croquis e maquetes de um conjunto de seis grandes penetráveis labirínticos: *subterranean TROPICÁLIA PROJECTS*, série concebida inicialmente para ser montada no Central Park.⁶³

Raras proposições e obras de Hélio foram montadas e mostradas nesses anos, entre eles, o penetrável *Filtro* construído no MAM RJ em mostra coletiva organizada por Carlos Vergara: EX-Posição, em 1972. No entanto, ele trabalhou muito. Além da realização de filmes, posters, fotos, maquetes, anotações e artigos sobre seu próprio trabalho plástico e propositivo — parte dessa produção foi publicada em revistas no Brasil —, Hélio enveredou pela escrita literária, que sempre praticou desde a adolescência. A produção escrita feita em Nova York, conjunto de textos que Hélio denominou *Conglomerado: Newyorkaises*, no qual reuniu reflexões, poesia, comentários sobre leituras, vivências do dia a dia, cartas enviadas a amigos, trechos de outros autores, descrições para a realização de proposições.⁶⁴

Antes de iniciar suas aulas de pintura, Hélio escrevia peças de teatro, desde, pelo menos, os 14 anos. Em 1953, ele, o irmão César, com ajuda da mãe Ângela Oiticica, responsável pelo cenário, e das tias, irmã do pai: Sônia Oiticica, atriz, e Vanda Oiticica, atriz e cantora lírica, e Vera Oiticica Pimentel, bailarina clássica, montaram em várias ocasiões peças de vários autores em um teatro improvisado próximo de onde moravam.⁶⁵ Além dos irmãos Oiticica, os atores eram amigos e familiares, assim como

a plateia. A trilha artística de Hélio parecia que acompanharia a trajetória do avô através do teatro e da literatura. No entanto, o pai o incentivou para as artes plásticas. Apesar desse novo caminho, afora a escrita, algo mais ficou de sua adolescência:

“Meu avô tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse TEATRO DE PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-plateia-performance no dia a dia: tão distante e tão perto do q eu quero:

S H E L T E R / B A R R A C Ã O /
M A N I F E S T A Ç Õ E S A M B I E N T A I S /
BABYLONESTS — mas SHELTER-
PERFORMANCE não estaria tão perto do sonho antigo do meu avô? E tão longe!?”⁶⁶

O sonho da casa teatro do avô fazia da vontade de uma VIDA-TEATRO em que não houvesse separação palco-plateia, talvez como ocorria nas apresentações teatrais dos anarquistas, mas também com referência a propostas anarquistas de formação de comunidades onde se pudessem viver de forma autogestionária e livre, projetos que vinham desde o século XIX, como o pioneiro falanstério de Charles Fourier (1822).

Na citação acima, Hélio Oiticica se referia a uma proposição ampla para desdobrar o “ambiental” na arte: o Mundo-Abrigo, Mundo-SHELTER, que desenvolve a intenção dele em formar comunidades, inspiradas no que vivenciou nos Barracões. Agora o mundo, o planeta, seria o abrigo de mudanças no comportamento, esti-

muladas pelas propostas ambientais. “TERRA tornado SHELTER”⁶⁷

INVENÇÃO-MUNDO

Logo no início de sua estadia em Nova York, o termo ‘invenção’ entrou na prática artística de Hélio Oiticica (HO) e ampliou a compreensão do que ele mesmo realizara na arte e na vida até então. Hélio constatou por experiência própria que o ato de criar determinava-se por um impulso, que denominou naturalista e, portanto, independente da experimentação, realizado pelas pessoas, artistas ou não. “Criatividade é que nem natureza, é um naturalismo que não interessa. A criatividade perde o objetivo dela.”⁶⁸ Assim, deixou de lado os termos ‘criação’ e ‘criativo’, que antes utilizava em seus textos para se referir à produção artística dele e da arte em geral. Para ele, na arte e na vida interessava agora o que se construía ao longo do trabalho de experimentação, sem pressupostos de verdades a serem reveladas por algum “ato criativo”. Os Penetráveis, Núcleos, Bólides, Parangolés, “...essas obras todas têm sido o prelúdio do que eu chamo de novo, o que há de vir. O novo seria para mim a emergência do estado de invenção, no qual eu cheguei, que ele se torne um mundo, um edifício sólido e coletivo”.⁶⁹

Invenção resulta da experimentalidade. A partir de uma invenção surge uma cadeia de novas posições e arranjos, fundada na vivência, na experiência e nas consequências amplas dos efeitos daquela. A invenção permanece viva e vibrante ao longo de uma série de obras e programas em que uma invenção gera outra invenção, pois o fio que conduz a sequência é a experimentação. Mais do que

isso, HO sugere que as invenções podem se trançar, fios soltos podem se unir numa grande trama de invenções, envolvendo várias pessoas. Segundo Hélio: “O estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo.”⁷⁰

Dessa época novaiorquina, o trabalho de Hélio mais conhecido hoje, devido à ampla divulgação póstuma, é *Cosmococa* — *programa in progress*, concebida em parceria com o cineasta Neville de Almeida. Esse programa assinala um outro momento de inflexão da vida obra de Hélio: “quanto à minha experiência-programa de 13 de março de 1973 (primeira sessão: CC1) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO q me modificou vida e comportamento e conduziu a multiplicidade de propostas q iniciara nestes anos-obra a consequências radicais e maiores”.⁷¹

CC1 é o primeiro bloco-experiência em *Cosmococa programa in progress*, iniciado em 13 de março de 1973, por Hélio Oiticica e Neville de Almeida, em Nova York. *Cosmococa* era o título de um projeto cinematográfico de Neville. Ele estava pensando em fazer um filme só com slides, afinal cinema consiste em *motion-pictures*, quadros em sequência produzindo a ilusão ótica de movimento. Hélio por sua vez, tinha concluído um curso de cinema e se aventurava na realização de trabalhos.

Durante o mês de agosto de 1973, quatro outros blocos foram realizados, CC2 *Onobject*, no dia 12; CC3 *Maileryn*, em 16 de agosto; CC4 *Nocagions* no dia 24; CC5 *Hendrix War*, no dia 26 do mesmo mês. Dentro do mesmo programa proposto pelos dois artistas, Hélio montou junto com Thomas Valentim, em 25 de setembro de 1973, CC6

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

Coke's Head Soup. Propôs um sétimo bloco a ser elaborado com Guy Brett, mas não saiu do esboço. Depois, veio CC8 *Mr.D or D of Dado*, com a colaboração do escritor Silvano Santiago. Em 13 de março de 1974, CC9 *Cocaoculta Renô Gone* começou a ser elaborada com Carlos Vergara.

Para cada bloco-experiência concluído havia uma ficha com especificações técnicas básicas, recomendações para projetar os slides, para a trilha sonora, para o set da performance e para atividades dos participantes. As exibições poderiam ocorrer, mediante adaptações em espaços privados: casas, apartamentos, jardins.

Hélio afirmou: “a mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis”⁷², problematizando a imobilidade de corpos na poltrona, durante a projeção de películas, ao contrário do que ocorria cada vez mais em espetáculos de rock e mesmo teatrais, marcados pela dança e movimentação da plateia. Ele já tinha ultrapassado a questão da participação do espectador desde seus primeiros programas ambientais, os parangolés e os penetráveis, ocupando-se com o que denominou “além-participação”.

Neville, por sua vez, buscava transpor a plasticidade dos sets de filmagens para a experimentação. Segundo Oiticica, para Neville “interessa ganhar a plasticidade sensorial do ambiente q quer como se fora ‘artista plástico’, e o é como ninguém”.⁷³ O espectador deixaria a passividade ao ser misturado com elementos desses ambientes e neles atuar. Não lhe interessa a representação do tempo pelo movimento ilusório das imagens captadas

em 24 quadros (*frames*) por segundo, nem reproduzir a passagem sucessiva dos momentos ao mostrar um “antes e depois” de uma linha evolutiva, na qual se desenrolava um enredo. Cada “*frame*” é considerado em si mesmo: “momento-*frame*”.

As conversas entre os dois amigos se estenderam ao fazer experimental. “Não tem mais sentido ‘obra conjunta’ de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’, mas incorporamo-nos mutuamente”⁷⁴. Tal qual fosse apenas um pigmento branco, Neville espalhou e desenhou trilhas com cocaína em pó nas imagens escolhidas para os blocos de Cosmococa: capa do livro *Notations* de John Cage (CC4), de um disco de Frank Zappa (CC1), do rosto de Buñuel em um jornal (CC1), do livro de poemas de Yoko Ono (CC2), da capa da biografia de Marilyn Monroe de Norman Mailer (CC3), do disco *War* de Jimi Hendrix (CC5). Depois selecionou objetos e os colocou junto desses ‘desenhos’, Hélio fotografou cada “*frame*” na ordem em que iam sendo montados por Neville, aproveitando integralmente o filme fotográfico.

A experiência propiciou a retomada da importância do ambiente como parte da obra, a obra não era nem exibição de fotogramas estáticos com trilha sonora, nem arte interativa. As pessoas no ambiente de cada bloco de CC eram convidadas a deitar em redes (CC5), a dançar e jogar almofadas de formas geométricas (CC2), brincar com balões (CC3), a repousar em colchonetes (CC1), a entrar em uma piscina (CC4).

A cocaína, “como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória nem q justifique a idéia-INVENÇÃO de Cosmococa”.⁷⁵ No entanto, os

primeiros gestos que construíram o programa *Cosmococa* foram paródia de um brinquedo comum em conversas entre amigos: “...é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco ZAPPA *Weasels ripped my flesh*: quem quer a sobancelha? — e a boca?: Sfuuum.”⁷⁶ O programa *Cosmococa* usa a substância cocaína como material artístico para “brincar com o que não se brinca”, para brincar com a moral e a culpabilização. No entanto, não faz proselitismo da droga. Se houvesse apologia desse ou daquele remédio psicoativo na proposta, estaria se reproduzindo a conduta de salvar ou fortalecer algum rebanho obediente pela mediação de uma panaceia universal. “Loucura! Como pode alguém saber qual o veneno que cada pessoa necessita?: tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD: — LET THE LOST GET LOST!”⁷⁷

Segundo Hélio, “NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um ‘ponto de vista’, mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO.”⁷⁹ Blocos de experimentação sensorial fazem um chamado para um jogo coletivo, um insuflar para sair dos hábitos, para se abrir ao inesperado, muito além de um apelo aos sentidos. “Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam”⁷⁹. Hélio, porém, não viveu para ver essas obras montadas.

Retornou ao Brasil em 1978, retomando aos poucos sua presença no circuito local das artes. A situação política no país dava sinais do que foi chamado na época de uma “*abertura lenta, gradual e segura*”: foi permitido o retorno de exilados políticos, alguns opositores foram soltos, hou-

ve promessa de que o governo poderia voltar para os civis nos próximos anos.

Hélio participou de eventos coletivos, de filmes,⁸⁰ montou e apresentou alguns penetráveis (PN 24 *Rijanvieira* e em São Paulo, *Nas Quebradas*). Continuou elaborando propostas e procurando viabilizar projetos de penetráveis labirínticos a serem construídos em áreas públicas, como o *Magic Square Gardens*. Faleceu devido a um AVC em 22 de março de 1980.

Herdeiro sem herança

“Eu sou o herdeiro sem herança: por isso estou sempre no começo.”⁸¹ Herdeiro de uma linhagem anarquista, herdeiro de uma vertente construtiva da arte do século XX, herdeiro de um sólido legado intelectual. Herdeiro sem o fardo de heranças, livre para estar no limiar da invenção de algo, sem saber de antemão o que se faz e onde vai desembocar. “Eu não sei o que eu faço, porque cada coisa que eu faço, é que me estabelece a referência do que estou fazendo alguma coisa, se as coisas estão sendo feitas, isto é, inventadas, inauguradas, elas estão inaugurando, cada vez uma situação, uma realidade nova.”⁸²

Hélio nunca foi um militante. O centro anarquista dos anos 1960 no Rio de Janeiro, alvo inclusive de uma invasão policial e fechamento após o AI-5,⁸³ chamava-se Centro de Estudos Sociais José Oiticica (fundado em 1958), mas não há registros de sua frequência nesse espaço. Contudo, por suas atitudes, o anarquismo em Hélio é inegável.

A união entre arte e vida atravessa o anarquismo desde que este emergiu das lutas no século XIX. A especificidade

anarquista nessas e em outras lutas reside na importância da atitude individual como uma força de enfrentamento às autoridades centralizadas, tanto do Estado, quanto de outras organizações sociais, uma força impulsionada pela vivência das situações compartilhadas coletivamente.

No século XX, tanto a ação estatal quanto a de organizações partidárias, representativas dos trabalhadores, como os partidos comunista e socialista, procuraram afastar o anarquismo das discussões e das lutas decisivas pela emancipação das camadas oprimidas da sociedade. Os resultados das lutas ficaram cada vez mais centralizados e hierárquicos, buscando negar as individualidades e suas vivências, submetendo-as a estratégias partidárias decididas por lideranças. Por sua vez, a resistência anarquista passou a se efetivar por práticas de liberação na vida cotidiana, visando a construção de modos de existência ética para que, ao menos, autoridade e hierarquia se desestabilizassem, quando não desapareciam.

Simultaneamente, em especial durante a atmosfera libertária dos anos 1960, pensadores e militantes de diversas procedências questionaram o humanismo, o assujeitamento e a universalidade de projetos emancipatórios, desafiando os anarquismos a se fazerem mais vigorosos no enfrentamento dessas questões. O ponto chave de resistência ao poder político estaria, segundo os estudos de Michel Foucault, na relação verdadeira de si para consigo, na constituição de uma ética e uma estética da existência: “A vida de cada indivíduo não poderia ser uma obra de arte?”⁸⁴ Foucault considerava as práticas artísticas como uma técnica de si: “Porque um pintor trabalharia se não fosse para ser transformado por sua pintura?”⁸⁵

Hélio buscava ir além de uma transformação de si, as proposições visavam uma transformação coletiva, visavam atingir, incorporar o outro, dissolver as barreiras das pessoas à percepção das coisas, desabitua-las de seu dia a dia. Desde a formulação do Parangolé como programa ambiental, e sem desconsiderar suas experiências anteriores, Hélio sabe que suas propostas trazem uma nova vitalidade, aberta à transformação no espaço e no tempo. Deixa explícito que esse programa ambiental implica uma posição ética, baseada na “experiência de cada um”, experiência que é “perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem e do mal etc.”⁸⁶

Em uma entrevista, de 1970, declarou que a noção de “obra de arte” deixou de ser “uma forma de conhecimento imediato” e acabou se tornando “categoria de uma estrutura em decadência”.⁸⁷ O que questionava como obra não seriam apenas objetos como pinturas, esculturas, ready-mades..., mas a própria “participação do espectador e introdução de elementos sensoriais”, que “foram importantes para a introdução de uma nova forma de comportamento (que é muito mais dirigido à vida diária), e não a criar uma nova forma de arte. Isso não interessa para mim, acaba virando objeto.”⁸⁸ Quando propostas sensoriais e de participação se tornam objeto de arte, o distanciamento retorna e interrompe o fluxo de invenção.

Um ano antes de sua morte, afirmou: “As pessoas normais se transformam em artista plástico. Eu não... Eu declancho... Eu não me transformei num artista plástico... Eu me transformei num declanchador de estados de invenção!”⁸⁹ Realizar a proposta, experimentá-la, seriam a

única maneira de se avaliar a eficácia em *declanchar* estados de invenção, não é possível prever na teoria o que vai ocorrer, é preciso arriscar pela experiência.

A atividade artística o transformou de fato, mas Hélio também transformou a arte — pintura, escultura, performance — levando-a ao limite, ao que na época se chamava antiarte, mediante a dissolução da compartimentalização de obra-autor-espectador, a qual seria capaz de instigar estados de invenção. Assim explica em seu texto *The sense pointing towards a new transformation* [O sentido apontando para uma nova transformação]:

“A antiarte, levada a formas dramáticas recentemente, ao limite da experiência, demanda agora uma radicalização definitiva. (...) não se trata simplesmente de um comportamento criativo, embora possa ser, mas algo bem mais amplificado; não é um objeto-criação através do comportamento, tampouco a transformação dos atos vivos em criativos, o que seria uma noção simplista: em tal caso as circunstâncias se tornariam meras Utopias distantes, mas, se de dentro do comportamento condicionado os elementos começam a crescer como necessidades, como germes que irromperam do centro dos próprios conflitos, e informam o comportamento de uma nova maneira aberta, completamente livre com os atos vividos individuais: o processo que conduz e informa para o próprio centro do conflito do comportamento e se abre para transformações surpreendentes, não para se contentar com o esforço em alcançar um modelo de vida, mas para viver em uma consciência contínua de tais conflitos, o que poderia ser o único caminho para que tal processo de transformação ocorra”⁹⁰.

Toda essa concepção resultou dos efeitos da própria sucessão de obras de Hélio. Estas funcionaram como vetores experimentais para propiciar comportamentos e ideias mais livres, posto que abertos à transformação de valores e atitudes e ao florescimento de uma diversificação coletiva a partir das respostas individuais às proposições.

Para deixar mais nítido o anarquismo de Oiticica, segue um trecho de um texto de 1966 sobre a posição ética da antiarte:

“Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição [ética] só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito — a posição ‘socioambiental’ é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal — é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente — é a retomada do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros.”⁹¹

Herdeiro sem herança, qual legado ele deixou? Afinal, ele se foi há mais de quarenta anos, mas suas proposições não se esgotaram, e ainda há muitas a serem montadas. Os projetos aos poucos vão sendo instalados, porém, sem a presença viva de seu autor, como ocorria em muitos momentos das raras exposições de seus trabalhos, seu legado acaba pacificado em instituições de arte, como meros objetos. O labirinto *Magic Square Gardens*, assim como o programa *Cosmococa*, montados em um belíssimo espaço,⁹² viraram ponto para apressados *selfies* de visitantes

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

retraídos frente às possibilidades abertas de fruição das propostas, como relatou a pesquisadora Paula Braga, ao indagar: “Como retomar a explosão dos germes de força de vida na arte contemporânea? (...) Será que perdemos a possibilidade de explosão dos germes da necessidade de relacionamento total com o mundo?”⁹³

Ao lado da urgência póstuma em firmar a importância mundial de sua arte, deve haver a preocupação em resgatar a potência de Hélio na arte e na vida. Depois de quarenta e dois anos de sua morte, quem e o que são agora os novos e os velhos inimigos, e as circunstâncias a serem confrontadas pelas práticas da arte? Uma audiência de buscadores de autoridade parece crescer hoje em dia. O lazer livre e descondicionante vai sendo substituído pelo entretenimento elaborado por agências lucrativas que programam as chamadas sensações e emoções, tendências e até “criatividade”, envolvendo artistas na elaboração de *experiências* inofensivas dentro de parâmetros controlados e *seguros*.

Hoje, o que a problematização realizada pela vida e pela arte de Hélio traz aos artistas? E, aos anarquistas, que arsenal Oiticica deixou para seus combates neste século 21?

Notas

¹ Hélio Oiticica. “Entrevista a Marisa A. de Lima” (*A Cigarra*, 20/07/1966) in César Oiticica Filho et al. (org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2009, p. 41.

² Hélio Oiticica. “A transição da cor” in *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 50.

³ Idem, p. 51.

- ⁴ Ibidem, p. 52-53.
- ⁵ Sérgio Cabral. *Mangueira: nação verde e rosa*. São Paulo, Prêmio Editorial, 1998, pp. 92-95.
- ⁶ Janice Perlman. *O mito da marginalidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 290.
- ⁷ Hélio Oiticica. “Entrevista para *O Pasquim*” (06/08/1970) in Cesar Oiticica Filho et al. (org.), op. cit., p. 71.
- ⁸ Hélio Oiticica. “Um mito vadio. Entrevista a Jary Cardoso” (*Folha de S. Paulo*, 05/11/1978) in *Idem* p. 241.
- ⁹ Hélio Oiticica. “Mangueira e Londres na rota. Entrevista a Norma Pereira Rego” (*Última Hora*, 31/01/1970) in *Ibidem*, p. 99.
- ¹⁰ Hélio Oiticica, 1986, p. 73
- ¹¹ *Idem*, p. 74.
- ¹² Mario Pedrosa. “Arte Ambiental, Arte pós-Moderna.: Hélio Oiticica” in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 209.
- ¹³ Roberto das Neves. “Prefácio” in José Oiticica, *Ação direta*. Rio de Janeiro, Germinal, 1970, p. 25.
- ¹⁴ *Idem*. *Ibidem*.
- ¹⁵ José Oiticica. “Contra o sectarismo” in *Idem*, p. 97.
- ¹⁶ José Oiticica. “Ação direta”, in *Ibidem*, p. 107. Artigo publicado em 1946 como editorial do jornal homônimo.
- ¹⁷ *Idem*, *ibidem*.
- ¹⁸ José Oiticica. “Princípios e fins do anarquismo”, in *Ibidem*, p. 247.
- ¹⁹ José Oiticica. “Contra o sectarismo”, *Ibidem*, p. 96.
- ²⁰ Ver: Amílcar Araújo Pereira. *Paulo Silva : um contraponto nas relações raciais no Brasil* [livro eletrônico]. Niterói, Eduff, 2021. Disponível em: <http://www.eduff.uff.br/ebooks/Personagens-do-p%C3%B3s-aboli%C3%A7%C3%A3o-v4-Paulo-Silva.pdf>
- ²¹ José Oiticica. “Culto à forma” in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03/12/1921, p. 2.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

²² Mario Pedrosa. “Os projetos de Hélio Oiticica” in *Acadêmicos e modernos: Textos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 341.

²³ Depoimento de César Oiticica à autora, realizado em 18/07/2008.

²⁴ Hélio Oiticica. Manuscrito de 1973.

²⁵ Em 1954, na ocasião da sua primeira exposição individual em São Paulo, no Foto Cine Clube Bandeirantes do qual era membro, apresentou a palestra “*Análise harmônica de um retângulo*”.

²⁶ José Oiticica Filho. “Discurso na inauguração da exposição no Foto Cine Clube Bandeirantes” in *Foto-Cine boletim*, ano VII, n. 88, abril/1954, p. 14.

²⁷ José Oiticica Filho. Entrevista a Ferreira Gullar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/08/1958.

²⁸ Hélio Oiticica. “Ciência das Imagens: José Oiticica Filho” in *Paparazzi: arte fotográfica*. Ano III, n. 18, agosto-setembro 1998, p. 15.

²⁹ José Oiticica Filho. *abril/1954*, p. 15.

³⁰ Mensagem escrita no P16 Parangolé Capa 12.

³¹ Roberta Camila Salgado. *Verdes correntes \ tropicalia*. Rio de Janeiro, Azougue, 2015, p. 10. Esse poema-objeto fez parte do Penetrável Tropicalia.

³² Pietro Ferrua. “O golpe militar de 1964” in *verve. São Paulo, nu-sol*, n. 28, 2015, pp. 142-152. Um depoimento pessoal dos dias do golpe feito pelo anarquista italiano Pietro Ferrua, que na época residia no Brasil e participava da criação da seção brasileira do Centre des Recherches sur l’Anarchisme — CIRA.

³³ Esses policiais montaram em 1965 a Scuderie LeCoq, um Esquadrão da Morte, com logomarca e hino, para dar prosseguimento à matança de “bandidos” empreendida por LeCoq, que durou como organização até o ano 2005. Mas, desde os anos 1950 já havia um Esquadrão da Morte integrado por policiais cariocas.

³⁴ Depoimento de José Guilherme Ferreira, o ‘Sivuca’ in O. Ribeiro. *Barra pesada*, São Paulo, Círculo do Livro, 1985, p. 215.

³⁵ Frederico Morais. “Heróis e anti-heróis de Oiticica” in *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 10/04/1968.

³⁶ “Carta a Guy Brett. 2 de abril, 1968” in *Hélio Oiticica*. Paris, Editions Jeu du Paume, 1992, p. 135 (catálogo de exposição).

- ³⁷ Frederico Morais, op. cit.
- ³⁸ Idem.
- ³⁹ Hélio Oiticica. “Posição ética” (1966) in Hélio Oiticica, 1986, p. 82.
- ⁴⁰ Depoimento de Hélio Oiticica, in Frederico Morais, op. cit.
- ⁴¹ Hélio Oiticica. Idem. Ibidem.
- ⁴² Expressão do crítico Mario Pedrosa para se referir às atividades dos artistas dos anos 1960-70, muito citada por Hélio e companheiros. Mario Pedrosa, “Por dentro e por fora das Bienais” in *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 308.
- ⁴³ “Depoimento de Gerschman” in F. Morais. *Opinião 65 ontem e hoje*. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, nº 5, Banerj, 1985.
- ⁴⁴ Hélio Oiticica. “A dança” (nov./1965) in Hélio Oiticica, 1986, p. 73.
- ⁴⁵ Hélio Oiticica. “Notas sobre o parangolé” in Idem, p. 72.
- ⁴⁶ Ibidem, p. 81.
- ⁴⁷ Hélio Oiticica. “New objectivity” (1967) in Alexander Alberro; Blake Stimson (orgs.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/Londres, MIT Press, 1999, pp. 40-42. Disponível em https://monoskop.org/images/5/57/Oiticica_Helio_1967_1999_General_Scheme_of_the_New_Objectivity.pdf
- ⁴⁸ Hélio Oiticica, “Entrevista a Aracy Amaral” (outubro/1977) in Cesar Oiticica Filho et al. (org.), op. cit., pp. 153-154.
- ⁴⁹ Hélio Oiticica. “Aparecimento do supra sensorial na arte brasileira” in Hélio Oiticica, 1986, p. 104.
- ⁵⁰ Hélio Oiticica. “Information” (1970) in *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 212.
- ⁵¹ Hélio Oiticica. “Apocalipopótese” in Hélio Oiticica, 1986, p. 128.
- ⁵² Registros desse evento encontram-se no documentário *Guerra e Paz*, de Raimundo Amado. Disponível em: <https://youtu.be/8klDYRIA0Tg> (acesso em: 14/02/2022).
- ⁵³ A passagem de Hélio em Londres encontra-se descrita em Guy Brett; Luciano Figueiredo. *Oiticica in London*. London, Tate Publishing, 2007.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

- ⁵⁴ Hélio Oiticica. “Possibilidades do crelazer” in Hélio Oiticica, 1986, p. 116.
- ⁵⁵ *First International Tactile Sculpture Symposium*, julho/1969. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,901133,00.html> (acesso em: 14/02/2022).
- ⁵⁶ Hélio Oiticica, *The senses pointing towards a new transformation*. (original em inglês). Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=625&tipo=2; “Os sentidos apontando para uma nova transformação”. Tradução de Luiz Guilherme Vergara e Kelly Santos. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 17-28, jul./dez., 2019. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38529>]. Publicado em ARTMargins (2018). Disponível em: <https://direct.mit.edu/artm/article-abstract/7/2/129/18069/The-Senses-Pointing-Toward-a-New-Transformation1?redirectedFrom=PDF>
- ⁵⁷ “Carta de Hélio Oiticica de 23 de dezembro de 1969” in Luciano Figueiredo (org.). *Lygia Clark & Hélio Oiticica. Cartas. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998, p. 128*.
- ⁵⁸ “Carta de Hélio Oiticica de 24 de junho de 1969”, Idem, p. 124.
- ⁵⁹ Hélio Oiticica. “Entrevista a Cleusa Maria” (*Jornal do Brasil*, 08/03/1978) in César Oiticica Filho et al. (org.), op. cit., p. 71.
- ⁶⁰ “Hélio Oiticica artista de amanhã” in *O Globo*. Rio de Janeiro, 17/09/1970.
- ⁶¹ Vito Acconci. Depoimento para o filme *Heliophonia* de Marcos Benisson, 2002.
- ⁶² Hélio Oiticica, Manuscritos, Caderno 1973, ProjetoHO.
- ⁶³ Hélio Oiticica. “Subterranean TROPICALIA PROJECTS” in *Hélio Oiticica*, 1992, pp. 143-157 (catálogo de exposição).
- ⁶⁴ Uma parte de seus escritos foi publicada em fac-símiles dos manuscritos e datilografias em Frederico Coelho e César Oiticica Filho (orgs.). *Hélio Oiticica. Conglomerado: newyorkaises*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.
- ⁶⁵ “O clube da rua tem seu teatro em uma garagem” in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13/03/1953.
- ⁶⁶ Hélio Oiticica. “Mundo abrigo” (22/07/1973) in Frederico Coelho; César Oiticica Filho (orgs.), op. cit., p. 40.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Trecho transcrito da intervenção de Hélio no depoimento de Lygia Clark gravado em fita magnética em 14/09/1979 pelo Museu da Imagem e do Som (RJ).

⁶⁹ “Depoimento de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso para o documentário HO” (1979) in Cesar Oiticica Filho et al. (orgs.), op. cit., p. 243.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Hélio Oiticica. Block-Experiences in COSMOCOCA- program in progress. *Hélio Oiticica, 1992, pp. 180-181 (catálogo de exposição).*

⁷² Idem, p. 180.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Idem, p. 181.

⁷⁸ Ibidem, p. 180.

⁷⁹ Hélio Oiticica, Manuscritos, Caderno 1973 (23/out.), ProjetoHO.

⁸⁰ Entre os filmes, Hélio participou de documentários do cineasta Ivan Cardoso, *HO* e *Heliorama*, disponíveis em <https://youtu.be/yGYHJaGXHOU>; <https://youtu.be/0-e611g3K5s> (acessos em: 14/02/2022).

⁸¹ “Manuscrito de Hélio Oiticica” (22/04/1978). Documento 0094,77, p. 4, Catálogo Raisonné, Projeto Hélio Oiticica.

⁸² “Depoimento de Hélio Oiticica para o filme HO de Ivan Cardoso” (janeiro/1979) in Cesar Oiticica Filho et al. (orgs.) , op. cit., p. 240.

⁸³ Pietro Ferrua. “O Fechamento do Centro de Estudos Sociais prof. José Oiticica” in *verve. São Paulo, nu-sol*, n. 23, 2013, pp. 65-79.

⁸⁴ Michel Foucault. “À propos de la généalogie de l'éthique: um aperçu du travail em cours” in *Dits et Ecrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 392.

invenções da vida ácrata: josé oiticica, jof e hélio oiticica

- ⁸⁵ Michel Foucault. “Une Interview de Michel Foucault par Stephen Riggins” in *Idem*, p. 536.
- ⁸⁶ Hélio Oiticica. “Programa ambiental. Posição ética” (julho/1966) in Hélio Oiticica, 1986, p. 81
- ⁸⁷ Hélio Oiticica. “Uma arte sem medo. Entrevista a Gilse Campos” in *Jornal do Brasil*, 29/01/1970, p. 90.
- ⁸⁸ Idem. *Ibidem*,
- ⁸⁹ “Depoimento de Hélio Oiticica para o filme HO de Ivan Cardoso” (jan./1979) in Cesar Oiticica Filho et al. (orgs.). *op. cit.*, p. 234.
- ⁹⁰ Hélio Oiticica. “Os sentidos apontando para uma nova transformação” in *Poiésis*, jul.-dez./2019, p. 22.
- ⁹¹ Hélio Oiticica. “Programa ambiental. Posição ética” in Hélio Oiticica, 1986, p. 78-79.
- ⁹² <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-cosmococa/> (acesso em 14/02/2022).
- ⁹³ Paula Braga. “Os sentidos e a urgência de transformação” in *Poiésis*, jul.-dez./2019, p. 40.

Resumo:

Arte e vida imbricadas tem sido uma questão relevante para os anarquismos, ensejando ações inventivas para enfrentar autoridades, hierarquias e o assujeitamento. Neste texto, busca-se apresentar brevemente as práticas libertárias e a vida artista de Jose Oiticica, de José Oiticica Filho e, em destaque, de Hélio Oiticica.

Palavras chaves: anarquismo, Oiticica, vida artista.

Abstract:

The intertwining of art and life has been a relevant issue for anarchisms, prompting inventive actions to confront authorities, hierarchies and subjection. In this paper we will briefly present the liberating practices and the artist life of Jose Oiticica, José Oiticica Filho, and, in particular, Hélio Oiticica.

Keywords: anarchism; Oiticica, artist life.

Recebido em 8 de março de 2021. Confirmado para publicação em 12 de abril de 2021.

Inventions of acritic lives: Oiticica Filho, Jof and Hélio Oiticica, Beatriz Carneiro.