

**HÉLIO OITICICA:
“MANGUEIRA, A VIDA VASTA E A PROMESSA DE CRESCER”**

Paula Ávila Kepler / Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

A obra de Hélio Oiticica põe em questão o estatuto, as instituições, as fronteiras e a relação da arte com a política. O campo de análise se concentra no período em que Hélio Oiticica se envolve com a comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, anos 1960 e 1970. Em especial, sob o ponto de vista da resistência, é aprofundada a diferença conceitual entre uma arte voltada à afirmação de identidades e à emancipação, em relação ao marco pós-moderno dos processos de singularização e diferenciação constituinte.

PALAVRAS-CHAVE

Hélio Oiticica; Mangueira; vanguarda; colaboração; Parangolé; cultura.

ABSTRACT

The work of Hélio Oiticica calls into question the condition of the art, its institutions and the limits of the relationship between art and politics. The field of analysis focuses in the period in which Hélio Oiticica gets involved with the Mangueira community in Rio de Janeiro, in the 1960s and 1970s. In particular, under the resistance point of view, it is deepened the conceptual difference between an art focused on the assertion of identities and emancipation in relation to post-modern processes of singling out and constituent differentiation.

KEYWORDS

Hélio Oiticica; Mangueira; avant-garde; collaboration; Parangolé; culture.

Na década de 1960, Hélio Oiticica compartilhou propostas artísticas conceituais num espaço para além do museu. Não se pode falar exatamente que sua arte está contra o museu, pois ele se mantém como espaço de crítica e subversão. Hélio Oiticica rejeita a concepção de museu como instituição para credenciar um trabalho artístico, fazendo-o ascender a uma esfera superior, separada do mundo cotidiano e da vida como é vivida pelos sujeito. O que representou essa mudança, enquanto vertida às formas e processos elaborados pelo artista, no contexto da arte naquele período? Por que criticar e desestabilizar o lugar da arte?

“Mangueira, a vida vasta e a promessa de crescer”¹? É uma das frases afirmativas encontradas nos diários de Hélio Oiticica. Não existe dúvidas que a troca entre o artista e a comunidade do morro da Mangueira influenciaram a arte performática, sensorial e conceitual do artista. Contudo, desse ponto de vista, da frase solta, dissociada de um contexto, a promessa de crescer na Mangueira, e com ela, implica uma ambiguidade. Por um lado, comporta um aspecto positivo, relacionado à vitalidade, à criatividade, à alegria e à liberdade de que se alimentou Hélio Oiticica no seu contato inicial com a dinâmica do morro. Por outro, pode-se também ver um lado problemático, de apropriação da linguagem do outro, e então aproveitar-se disso para se autopromover. De fato, muitas motivações combinam-se para um artista decidir por deixar o território constituído da arte, saindo em busca do novo e do diferente. No caso, Hélio Oiticica optou por uma imersão completa, por respirar a atmosfera vívida da Mangueira, numa atuação tal qual de etnógrafo. Desse modo, pôde não só olhar, mas também sentir outros hábitos, vivências, sentimentos e formas de organização social e produtiva.

A partir da década de 1960, outros fatores ganham destaque para uma arte de viés contestador: condições materiais para a produção, formulação individual ou coletiva do processo, esferas de poder, a identidade do artista como protagonista, a dimensão do político, os ideais de subversão e engajamento. Todos esses problemas se tornam não apenas presentes, mas centrais na elaboração teórico-prática da época. Trata-se de romper os muros epistemológicos e constrictões institucionais da arte para relacioná-la, em constante tensão, com outros territórios do saber e do poder. Olhar criticamente para o lugar e seu contexto, e daí reelaborá-

los, ressignificá-los, com propostas que estimulem desativar os vínculos internos de opressão, desigualdade, mercantilização ou fetichização.

A obra de Hélio Oiticica trabalha essas questões desde o princípio da década de 1960, com formulações da arte conceitual em sintonia com as demandas políticas e estéticas de seu tempo, apontando os conflitos sociais presentes nos territórios urbanos e artísticos. Dessas reflexões, propõe-se pensar o que significou para o artista, e para a arte conceitual como um todo, o encontro de Hélio Oiticica com a potência de vida que ele encontrou da Mangueira. Procura-se assim reconstruir essa virada colaborativa e de mútua implicação entre arte e vida, que não caíam nas muitas armadilhas: captura simbólica interessada, apropriação mercantil, neutralização da potência interna às forças sociais, olhar meramente antropológico e redutor sobre o outro ou mística da pobreza.

Em 1968, a noção de colaboração na arte foi crucial para questionar uma prática hegemônica institucional. Os artistas focaram nos processos e rejeitaram o objeto, subvertendo o lugar da arte e propondo outra ideologia. Mário Pedrosa, em 1966, apresenta um dos objetivos da antiarte: desconfiar e contrapor uma ideia do artista expressando “um subjetivismo individual hermético”². Neste caso, o crítico destaca Hélio Oiticica por sua transição de um modelo tradicional – estúdio, suporte do quadro e escultura, autonomia da arte, espectador passivo, espaço de exibição das galerias e museus, presentes em seus trabalhos até o final da década de 1950, para o processo de experimentação e propostas abertas, desenvolvidas na década de 1960, logo após o artista integrar-se à comunidade do samba da Mangueira.

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

[...] alterar as condições de passividade; manifestações que sugerem uma relação entre o artista e o ambiente em que vive; visa a liberdade de ser; reagir ao mercado e institucionalização; estimular o esforço criador e diversificado, de forma que toda experiência contribua para integrar a atividade criadora na coletividade; proposição múltipla: alterar uma visão pragmática para uma dialética e do subjetivo ao coletivo; negar a importância do mercado da arte em seu conteúdo condicionante; adoção dos diferentes meios de comunicação com o público: do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.³

A “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda” foi divulgada posteriormente às experiências de Hélio Oiticica com a Mangueira. Antes de se criar um manifesto para regular o comportamento dos artistas, ele serve como um registro de experiências anteriores de coletividade, com lugares e seus contextos, estimulando a criatividade no sujeito, seja ele artista ou não, com o objetivo de romper uma inércia e passividade frente aos mecanismos de regulação do corpo, como essa experiência que envolve relação de afeto com o outro e o lugar, funcionaram de forma positiva. Contudo, destacam-se os tópicos cinco e seis do manifesto para contribuir à crítica dos conceitos “colaboração” e “partilha” nos processos artísticos:

5. Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural. 6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do sujeito ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.⁴

Do tópico, percebe-se que os artistas envolvidos na proposta de coletividade – alguns, convidados por Hélio Oiticica, participaram dos eventos na Mangueira, como Lygia Clark, Lygia Pape, Rubens Gerchman e Frederico Morais – negam a superioridade do artista e do intelectual conservadores, que se vestem de um saber mais elevado, e se consideram por isso mais importantes que outros na parcela social. Pelo contrário, só através da troca entre diferentes, do compartilhamento da diferença, é possível estabelecer uma dialética e chegar ao resultado que potencializa todas as parcelas envolvidas, para dessa forma reagir à passividade política e à estagnação de um modelo sócio-político que funciona pela segregação e exclusão sistemáticas. Resistir às instituições que oficializam apenas um modo de viver e uma forma de comportamento, onde apenas uma possibilidade é permitida,

apenas uma parcela da população beneficiada com a riqueza não só de bens primários como de serviços e direitos. Quem são os artistas ou intelectuais com autoridade para dizer que outra proposta comportamental ou interesse cultural é alienação? Isso dentro de um cenário onde nada é igual para todos? A vivência de cada um enfrenta condições desiguais, onde o exercício dos direitos não tem o mesmo ponto de partida, nem as possibilidades de afirmar sua posição cultural, radical, social etc.

O projeto de Hélio Oiticica representava uma resistência muito intensa à década de 1960, período onde a diferença era vista como inapropriada, o autoritarismo era presente nos sistemas políticos, direita e esquerda apresentavam posturas inflexíveis. Esta operava na divisão entre cultura de elite e outra popular, numa disputa por identidades e não diferenças, e se pautava por um Estado capaz de definir e impor uma cultura oficial, que unificasse a nação e disciplinasse bons cidadãos produtivos. O popular é pejorativo e desqualificado pela camada mais abastada da população, como carência, candidez e necessidade.

Outro destaque do manifesto, associado à colaboração, está na mudança de paradigma quando escrevem: “do sujeito ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética”. Este ponto do projeto está em harmonia com a visão de outros artistas que trabalharam com propostas contraculturais no período. A dialética só é possível quando a proposta de uma relação entre pessoas está aberta para o diálogo, caso contrário, pode-se falar de participação ou interação, mas sem o diálogo na construção de uma ideia ou processo não há colaboração: “a parceria deve ser consciente, ela desafia a autoria e propõe outras formas de estar juntos ao redor de preocupações comuns”⁵; caso haja uma falha nesse processo, o que pode ocorrer é a exploração do capital simbólico, que muito interessa ao mercado. Uma arte coletiva pode servir ao consumo mesmo que em sua genealogia esteja a semente de uma resistência à força que tenta manipular nossos desejos, sensibilidade e revolta.

Para o artista Hélio Oiticica os objetos de arte, depois da arte moderna, passaram a pertencer à categoria de *commodities*. Era preciso partir para novas invenções, assim pensava o artista sobre o *fazer* arte. Nada mais importava para Hélio Oiticica

além da possibilidade de propor situações que significavam a fuga do condicionamento e do conservadorismo. No ano de 1972, numa carta enviada à Carlos Vergara, Hélio Oiticica reafirma a desvalorização do objeto de arte, escrevendo: “Esses artistas que constroem um pedaço de escultura e o chamam de arte não passam de narcisistas [...]”. De fato, Lisette Lagnado cita duas fortes características presentes nos trabalhos de Hélio Oiticica: a superação da pintura-quadro e do modelo de exposições:

Na minha leitura de Oiticica, há dois fatores que determinam a pertinência, tanto teórica como prática, deste artista no debate contemporâneo: o sentido construtivo, base da experiência neoconcreta, e o de desestetização, que o levará cada vez mais longe do reduto das “artes plásticas”. Cito uma frase que está em “Crelazer”, um dos conceitos mais importantes para compreender o legado de Oiticica ainda ativo hoje (estou citando a versão de 14/01/1969, redigida em Londres): “Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema”.⁶

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

“underground” seria a consciência e a eficácia da marginalidade das criações, do artista que cria: a criação tornou-se manifestação coletiva, não-ritualística: Libertad! — a ideia de uma integração do artista no contexto social é falsa: ao artista caberia comandar as transformações que saem: de dentro, de baixo, do sul — ao subambear, buscar a liberdade, fazê-la crescer.⁷

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

Não se trata de um “happening”, mas de uma tentativa de devolver a prioridade criativa para as ruas, para uma coletividade, neste ponto, mais do que um “happening”, seria a proposta de uma antiarte; oposta inclusive aos conceitos que regiam o próprio sentido de Bienal e ao mesmo tempo a sua salvação: estas, ou vão para a proposta de ordem ampla, coletiva, ou cairão num academicismo

universal de ONU das artes, o que é lamentável já começa a acontecer.⁸

Em outro texto o artista complementa:

Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar o que considero invenção pura. *Penetráveis, Núcleos, Bólides e Parangolés* foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de “estado de invenção”.⁹

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

A antiarte de Hélio Oiticica é uma arte voltada para a “participação popular no campo da criação”¹⁰, rompendo com as elites intelectuais e sociais. Segundo o artista, quanto menos intelectualização da arte, maior será a capacidade de fruição e compreensão da obra, bastando apenas uma iniciação para que haja a introdução gradativa da obra. O construir juntos quebra as barreiras centenárias da filosofia da arte, o fosso entre arte e vida é aterrado quando o artista se propõe compartilhar a criação. O indivíduo e o coletivo “são apenas duas polaridades numa totalidade social”.¹¹

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

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

Os trabalhos de Hélio Oiticica incorporaram práticas de colaboração e participação, parte por subversão ao lugar institucional, parte por observação de como as relações de troca e construção do conhecimento em benefício do grupo, se davam nos preparativos para o desfile da Escola de Samba. O deslumbre do artista pelo novo meio social de inserção, as obras geradas desse encontro são obras onde o comportamento é significativo. Mario Pedrosa, analisando a obra e a personalidade de Hélio Oiticica, escreveu: “O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo individual, se fundem”¹², desencadeados por esse encontro entre os diferentes, que fazem da arte brasileira precursora de modelos adotados mais tarde na década de 1990:

Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total do sensorial.¹³

Hélio Oiticica também expressou essa mudança de modelo:

A arte muda sim, mas faço questão de frisar que não concebo uma “nova estética”, mas justamente o contrário: elaborar, definir o que conceituo como antiarte. Para mim os conceitos de arte como uma atitude fixa, contemplativa, acabaram – não podemos mais conceber ‘estéticas’, mas sim um *modus vivendi* do qual se ergueram novos valores ainda nebulosos. O precário, o ato, o “fazer-se”, tomam sentido como valores a considerar: mas o principal é a não formulação de “leis” para a arte ou algo assim. A época do racionalismo dominante chega a seu término: daqui por diante o

intelecto aparece como parte de uma concepção de uma totalidade da vida e do mundo, na qual aparece a arte como impulso criador latente da vida. Não se trata pois da 'arte' como objeto supremo, intocável, mas de uma criação para a vida que seria como que uma volta ao mito, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade. Esse mito seria regido por "estados criativos" em sucessão no indivíduo e na coletividade – não se quer o "objeto arte", mas um "estado", uma predisposição à vida. Logicamente também estariam desacreditadas todas as supostas "novas morais" em oposição às antigas, tendendo a uma anti-moral.¹⁴

Mário Pedrosa, no curto registro referente ao encontro Hélio Oiticica–Mangureira, escreveu: "A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão a arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira"¹⁵. Nada mais explicando os sentimentos citados é escrito, apenas vividos.

Quando os demais críticos e pesquisadores abordam essa etapa da Arte Ambiental de Hélio Oiticica, muito se fala sobre a revolução de uma obra que ganha o espaço-tempo como o *Parangolé* (1964), colaborativa e que soma também a participação, ou se ressalta o caráter político de "Seja Marginal Seja Herói" (1968). Entretanto, as ações de Hélio Oiticica em colaboração ou mitificação da Mangureira, e de sua organização social está envolvida por grande admiração. Logo, para abordar o tema colaboração, o lugar e seu contexto, alguns registros pessoais de Hélio Oiticica destacam as relações de afeto com as pessoas, contrapondo uma ideia de apropriação. "Mangureira, é a vida vasta e a promessa de crescer"¹⁶. Essa frase foi retirada de um texto livre onde Hélio Oiticica narra sua percepção e rotina de um dia com os amigos da Mangureira. O texto é poético e nele se percebe um forte apelo pelas coisas simples da vida.

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

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

Na pós-modernidade, o fator cultural está em voga. A diversidade se tornou um bem em si e facilmente capitalizável, da indústria do turismo aos produtos de beleza. A contracultura tinha um comprometimento com as lutas mais cotidianas, contra opressões moleculares, o que muitas vezes era considerado num nível individual. Dificilmente, a contracultura se atrelava a forças políticas institucionalizadas, por exemplo, nos partidos. Dentro dos processos de singularização que Hélio Oiticica

propõe, não é mais o artista falando pela grande massa, representando alguma ideologia, mas o artista inteiramente imerso nos processos e redes sociais, nas resistências cotidianas, na contracultura do dia a dia. Com isso, a arte deixa de ser representação e contemplação da representação, para tornar-se experiência global e biopolítica. Não há mais massas, mas processos de fazer e refazer das singularidades que circulam pelos morros e vivem as relações. O discurso não é dirigido ao outro, como se tivessem dois pólos: emissor e receptor. Hélio Oiticica se junta às pessoas e todos fabricam juntos os meios de produção artística, compartilham linguagem, criam suas próprias representações e expressões. O principal é o processo produtivo e não a expressão em si. Dessa maneira, as pessoas não perdem o controle sobre o processo produtivo delas mesmas como produção de subjetividade. Assim, se fosse apenas uma questão de expressar, ficaria fácil expropriar essas expressões e venderem-nas como produtos. Quando o processo produtivo é valorizado, partindo das diferenças e multiplicando-as, o processo produtivo não sai das mãos das pessoas, não ocorre a captura disso tudo por empresas interessadas em capitalizar as diferenças.

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

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

participação em filmes. Foram quatro anos de relacionamento e convívio incessante com o morro da Mangueira, 1964–1968.

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

Notas

¹ OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc. 161.68-2.

² PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Op. Cit. p.143

³ Ibid. p. 149-150

⁴ Ibid. p. 149

⁵ LIND, Maria. The collaborative turn. In: BILLING, Johanna; LIND, Maria; NILSSON, Lars (Ed.). *Taking the matter into Common Hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

⁶ LAGNADO, Lisette. *O 'além da arte' de Hélio Oiticica*. Artigo apresentado no simpósio que precedeu a abertura da mostra "Hélio Oiticica: O corpo da cor", Londres: Tate Modern, 2007. Texto extraído do site: www.pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl, em 20/04/2009.

⁷ OITICICA, Hélio. *Sexo e Violência*. Itaú Cultural: Programa H.O. Número do tombo: 0494/69.

⁸ OITICICA, Hélio. *Caderno de anotações*. Rio de Janeiro; 1967, Projeto HO. Arquivo: 0112-67

⁹ OITICICA, Hélio. Entrevista a Ivan Cardoso, 1979. In: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. P.47.

¹⁰ OITICICA, Hélio. Entrevista para a revista *A cigarra*. Projeto Hélio Oiticica. Tombo: 0246/66. 1966

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. p. 145

¹³ Ibid. p. 144

¹⁴ OITICICA, Hélio. Entrevista realizada em 1965, por ocasião da Bienal de São Paulo, para a revista *Artes*, apud OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 37.

¹⁵ PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Op. Cit. p. 145

¹⁶ OITICICA, Hélio. Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Resonné: Manuscritos: Doc: 0161.68. Rio de Janeiro, 1968.

Referências

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

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

ARANTES, Otília. (org). *Mário Pedrosa, Acadêmicos e Modernos: Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

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

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

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

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

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

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

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

OITICICA, Hélio. *Catalogue Resonné: manuscritos*. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1960 – 1970.

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

Paula Ávila Kepler

Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012). Graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (2009). A pesquisa acadêmica teve início com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, tendo se concentrado nos diários do artista Hélio Oiticica. Em 2010, após o ingresso no Mestrado em Artes e Cultura Contemporânea, as intervenções de Hélio Oiticica foram investigadas do ponto de vista dos processos sociais que lhe animam e que são reconfigurados no ânimo da produção de subjetividade. Assume-se como enfoque uma transição das práticas e processos artísticos entre o marco da modernidade e da pós-modernidade, que têm consequências de diferentes matrizes de produção social, economia do desejo e formas de organização política. Atualmente, realiza o levantamento de dados para elaboração do projeto de doutorado, com a linha de pesquisa voltada para a interseção entre arte e política.