

O MERGULHO DO CORPO: Hélio Oiticica, uma peça fundamental para aproximações e/ou repulsas entre noções conceituais de performance e a arte experimental no Brasil em meados do século XX

THE BODY DIVE: Hélio Oiticica, a fundamental piece for approximations and/or repulses between conceptual notions of performance and experimental art in Brazil in the mid 20th century

Everton Lampe de Araujo

evertonlampe@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo:

Hélio Oiticica é um artista LGBTI+ muito conhecido no circuito das artes em geral e no meio intelectual, isso por sua grande contribuição às discussões artísticas e sociais principalmente nos anos 60 e 70 no Brasil e suas reverberações até os dias de hoje. A opção por ele tomada em relação ao experimental é bastante ampla e contempla, através de seus vários desdobramentos, múltiplas acepções, sentidos e cauções quer para apoiar sua produção artística, quer orientar sua vida pessoal, através de vínculos dificilmente dissociáveis. Desse modo, esse trabalho se detém sobre os aspectos performáticos de seu percurso artístico.

Palavras-chave: corpo, política, Oiticica.

Abstract

Hélio Oiticica is a well-known LGBTI+ artist in the arts circuit in general and in the intellectual environment, this for his great contribution to artistic and social discussions mainly in the 60s and 70s in Brazil and its reverberations to this day. The choice he takes in relation to the experimental is quite broad and contemplates, through its various developments, multiple meanings, senses and guarantees either to support his artistic production, or to guide his personal life, through difficult dissociable bonds. Thus, this work focuses on the performative aspects of his artistic career.

Keywords: body, politics, Oiticica.

A conservação de diversos “objetos artísticos” que compõem a trajetória de Hélio Oiticica, fizera com que durante muitos anos, a perspectiva vivencial que acompanhava cada uma das proposições se perdesse dentre outras coisas pela dificuldade de abordar e registrar o caráter efêmero e participativo e até mesmo de elaboração coletiva destas mesmas obras. A crítica de arte consagrou o artista através de seu acervo.

Ou seja, a perspectiva do *Experimental* fica em segundo plano nas análises e miradas para o artista, mesmo sendo uma noção importante e norteadora dos caminhos de Hélio Oiticica, mas que próximos de contextos de marginalidade são de menor interesse dos discursos oficiais

principalmente porque evidenciam positivamente figuras como o bandido, o favelado através de materiais e realidades precarizadas.

Nos estudos da *performance art* como linguagem artística e seus amplos procedimentos de criação, é possível encontrar grandes aproximações aos problemas, tentativas e desejos vivenciados por Hélio Oiticica no decorrer de sua trajetória.

O caminho aqui proposto é tomar a *performance art*, conceito em evidência na cena contemporânea, como chave de leitura para uma aproximação de Hélio Oiticica, fazendo desse olhar uma tentativa de novos modos de percepção sobre o artista e sua obra através de experiências corporais e de convívio.

Para isso, serão utilizadas as perspectivas de discussão acerca da *performance art* proposta pela pesquisadora Roselee Goldberg¹ em seu livro "A arte da Performance: do futurismo ao presente (2006)", a perspectiva da estética do performativo (2008) por Érika Fischer-Lichte², assim como a perspectiva de discussão organizada pela pesquisadora Diana Taylor³ no texto "*Hacia una definición de Performance* (2001)", sobre os significados da *performance art* enquanto linguagem artística que foi elaborada através de discussões com diversos pesquisadores da Performance no encontro do *Hemisferic Institut de Performance* no ano 2001, levando em consideração diversas perspectivas desde os mais tradicionais "*Estudos da performance*" proposto pelo pesquisador norte americano Richard Schechner até perspectivas latino americanas que para tais estudos optam muitas vezes pelo uso da noção de "*Arte Acción*".

Tais perspectivas visam mapear o campo conceitual da performance através de um panorama mais convencionado sobre o conceito e então abrir espaços e possíveis associações para que a entrada de obras e escritos de Hélio Oiticica aconteça, levando-o em consideração não só como reconhecido artista, mas, também, como teórico e criador de diversos conceitos para seus próprios trabalhos, sempre aproximados das relações entre arte e sociedade através de seus conglomerados escritos e anotações produzidos por décadas e disponibilizados pelo arquivo Hélio Oiticica do Itaú Cultural.

¹ Roselee Goldberg é curadora e professora associada à New York University.

² Érika Fischer-Lichte é pesquisadora em artes cênicas e estéticas performativas na Alemanha.

³ Diana Taylor é pesquisadora da Performance e professora na New York University.

Contemporâneos, o pensamento-criação de Hélio Oiticica se aproximou da discussão do crítico brasileiro Ferreira Gullar⁴ e sua elaboração acerca do não-objeto, como caminho de expansão experimental das possibilidades inventivas na arte brasileira do século XX.

Um não-objeto, seja um poema espacial, seja um Bicho, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...] Por isso, defini assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta (GULLAR, 2007, p.59).

Pensar a prática de Hélio Oiticica junto da teoria do não-objeto é primeiramente compreender que tais circunstâncias não aceitam a dicotomia sujeito-objeto que garantiria ao corpo o lugar de ação sobre o objeto.

Através da filosofia estoíca⁵ é possível rediscutir a noção de corpo para além do humano, pois a mesma trata muito anteriormente da possibilidade de discussão acerca das relações entre corpos, por um processo que não acontece necessariamente pela subjetividade, mas pela perspectiva científica da própria existência atômica, molecular, compreendendo o corpo como uma produção de matéria que faz com que ele não seja pensado somente na configuração humana, abarcando assim tudo aquilo que constitui materialização física enquanto um corpo, corpos humanos e corpos não humanos.

⁴Importante poeta, artista e crítico brasileiro, "José Ribamar Ferreira (São Luís MA 1930). Poeta, crítico de arte, jornalista, escritor, dramaturgo, tradutor. Dedicou-se à poesia a partir de 1943. Em 1948, torna-se locutor da Rádio Timbira e colabora no suplemento literário do *Diário de São Luís*. No mesmo ano, adota o nome Ferreira Gullar. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1951. Entre 1951 e 1956 trabalha como revisor e redator para a *Revista do Instituto de Aposentadoria dos Comerciantes*, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* e o jornal *Diário Carioca*. Em 1954 publica o livro de poemas *A Luta Corporal*. Entra em contato com os poetas concretistas Augusto de Campos (1931-), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-). Integra a equipe que elabora o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 1955, com o qual passa a colaborar. Participa da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em dezembro de 1956 e no Ministério da Educação e Cultura (MEC), no Rio, em 1957. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa287/ferreira-gullar>. Acesso em, 23/09/2016.

⁵Sobre o estoicismo: "A natureza estoíca é teorizada como divina em sua e terna normatividade, em sua prevista ordenação e força constitutiva dos seres. (...) ela é abstrata em sua sacralidade e ampara a universalidade do homem quanto ao uso do logos, uma vez que ele é cósmico e pertinente a todos os seres, portanto à própria natureza humana. A *Physis* sustenta a noção de igualdade, e forma, por princípio, o modo de ser e de agir dos seres (...) todo homem pertence ao cosmo, e toda cidade deve ser a expressão do modo de ser cósmico. (GAZOLLA, 1999, p.41.)

Ao buscar ampliar a perspectiva de investigação para além do antropocentrismo⁶, proponho um olhar para a obra de Hélio Oiticica diferente do que geralmente é dado como posição de ação ativa do público em relação a passividade da obra, do objeto.

Tais categorias encontram-se fundidas em um modo menos linear de pensar a relação do corpo humano com os corpos obras - que serão retomados no pensamento filosófico do final do século XX - pensando-os como atributos que, em algumas categorias desde a discussão estoíca, se distinguem para poderem auxiliar na análise dos acontecimentos e verificação desta possibilidade:

Quando o escalpelo corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O *atributo* não designa nenhuma *qualidade* real ..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que é não um ser, mas uma maneira de ser... Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície de ser e não pode mudar sua natureza: ela não é a bem dizer nem ativa nem passiva, pois a passividade suporia uma natureza corporal que sofre a ação. Ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres... (Os estoícos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais (BRÉHIER, *Apud* DELEUZE, 2007, p.06.)

Diferente então do que pode ser pensado enquanto corpo, os incorporais são aquilo que agem nos corpos de modo com que os mesmos se relacionem concomitantemente numa esfera não mais de corpo passivo ou ativo e, como visto, tais efeitos não vão gerar uma qualidade nova e real ao corpo, por outro lado, estes incorporais produzem uma maneira de ser, no corpo ou entre corpos, e desta relação nasce um fato.

A diferença está em outro modo de perceber as relações entre corpos sem o protagonismo do homem e das transformações que se dão apenas no seu corpo, ampliando a perspectiva para as transformações do que acontece em outros corpos naturais, porém sem a posição de ação (ativa) do homem diante do "objeto" (passivo). Assim, se torna possível abordar a qualidade incorporal das

⁶Segundo Milaré "A terminologia antropocentrismo advém de um vocábulo híbrido de composição greco-latina, do grego: *antropos*, o homem; do latim: *centrum, centricum*, o centro. Em suma, genericamente, tal concepção faz do ser humano o centro do Universo (MILARÉ, 2009, p. 86)".

relações entre corpos, ou seja, aquilo que age nos corpos, sem ser corpo, um jogo que gera os fatos: qualidades dessas relações.

Estas proposições são caminhos experimentais tanto para o público como para Hélio Oiticica e acontecem na relação com objetos (corpos) ou na própria experiência do corpo (humano) na cidade, muitas vezes, através do conceito cunhado pelo artista sobre seu próprio procedimento de criação, o crelazer:

O Crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? - não sei, talvez os dois, talvez nenhum. Os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão: é a burrice que predomina na crítica de arte - por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supradados cannabianos, se bem que não me interessa essa identificação aqui (OITICICA, 1986, p.13).

Em suas andanças e encontros é que o crelazer acontecia, entre festas, perambulações e materiais encontrados nas ruas. A partir de objetos do cotidiano, Hélio Oiticica buscou novas relações e significados para sua "obra", como a criação de *capas parangolés*.

Os objetos e materiais utilizados passam a ganhar outros significados a partir da relação de cada pessoa com a obra fazendo com que por exemplo, nas *Capas Parangolés*⁷, o acontecimento seja imprevisível e efêmero e corresponda ao modo de aproximação entre participante, capa e movimento.

Tais Parangolés criados a partir de diferentes materiais, apresentavam texturas, pesos e medidas, sons, muito singulares tanto quando sua relação com cada pessoa que incorporava a capa ao corpo, pelo ato de dançar. Já não se tratava estritamente de uma observação passiva do objeto capa, abrindo espaço para se pensar tal experiência justamente pelas suas potencialidades do encontro e movimento, através das sensações.

Para isso propõem-se abordar a vulnerabilidade dos corpos, corpo humanos e corpos capas parangolés a partir das ranhuras que constituem um corpo e suas possibilidades de interação. "É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo (ROLNIK, 2006, p.3)". Este *corpo vibrátil* de que fala Suely ROLNIK (2006), age pelas sensações e cria para si em

⁷ "Sobre as capas Parangolés: "Oiticica cria a distinção entre três direções do conceito de *Parangolé*: *Parangolé social*, *Parangolé poético* e *Parangolé Lúdico*. Se o primeiro se constrói a partir de mitos, heróis populares e, sobretudo protesto, grito de revolta; o segundo é erigido com a finalidade de lidar com vivências de ordem subjetivas e individuais; e, por fim, o terceiro sob a ênfase do jogo e das 'apropriações'96. A importante parceria com passistas da Mangueira e com artistas como Rubens Gerchman e Luciano Figueiredo em muitos dessas primeiros *Parangolés* inauguram a característica de criação coletiva nas obras mais radicais de Oiticica." (MONTEIRO, 2016, pp.165-166).

relação, diversas sensações e possibilidades que extrapolam registros corporais já conhecidos a partir do peso, velocidades, sons e outros fatores que emergem ao contato com a obra, ultrapassando dicotomias entre sujeito e objeto, um corpo passivo e um corpo ativo na experiência. "É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade (Id. *Ibid.*, p. 02)".

Este outro, pensado aqui como as Capas Parangolés, uma vez que constituem um corpo físico em relação não antropocêntrica através da interação entre superfícies, faz com que estes reinventem-se e fujam das relações pré-concebidas entre corpos e para isso é necessário levar em consideração as forças, antes mesmo das formas. Isto porque:

A própria neurociência, em suas pesquisas recentes comprova que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas, para em seguida projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido (...). Já a segunda capacidade, subcortical, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações (...) Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas e irreduzíveis. É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos (Id. *Ibid.*, p. 02-03).

Tais representações, que dispomos como mediadoras das sensações no corpo vulnerável permitem que as pensemos de maneira crítica, a fim de que pela desconstrução/exploração das formas, possamos acessar diferentes sensações, dentre elas as veladas pela repetição maçante do cotidiano, compreendendo a peculiaridade de cada experiência e sua potência experimental que revela forças e também formas.

Este caminho contribui para que a obra de Hélio Oiticica possa ser percebida em um plano de experiência entre corpos, imbricada nas práticas de arte e vida.

Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar-/criar, conforme já sugerido. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e

O MERGULHO DO CORPO: Hélio Oiticica, uma peça fundamental para aproximações e/ou repulsas entre noções conceituais de performance e a arte experimental no Brasil em meados do século XX

de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva (Id. Ibid., 03).

Reconfigurar o mapa é como reconfigurar o cotidiano, de modo que o aprisionamento nas mesmas formas de percepção ou utilidade da vida cotidiana ou dos materiais encontrados, para Hélio Oiticica, tendem a se transformarem em função de uma experiência de ruptura com o sentido usual, como vestir uma capa e redescobrir as possibilidades do corpo, pelo movimento.

Hélio Oiticica ao buscar trabalhar com tal materialidade, se lança no risco e nas possibilidades da coisa não inédita, interessado em outros significados que um material ou experiência podem gerar, fazendo com que o *experimental* adentre sua poética de maneira transversal e decisiva. Visto que para o artista "o experimental pode retomar, mas nunca reviver (OITICICA, 1970, P.01)" e a invenção contida na retomada é um modo de transformar as coisas. Como ainda afirma:

O exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA [e que] não consiste na 'criação de obras' mas na iniciativa de assumir o experimental. (...) o potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira". Tão CONCRETO quanto à sua exportabilidade. (...) O experimental não tem fronteiras para si mesmo é a metacrítica da 'produção de obras' dos artistas de produção (OITICICA, 1970, p.01)

Assumir o experimental é romper com a lógica de produção, não no sentido de negá-la, mas de devorá-la e com isso criar novas possibilidades para este "jogo" permanente de captura e fuga, em que é possível criar rachaduras nos padrões de criação, a partir de diferentes entendimentos do que possa ser obra, espetáculo, galeria e o próprio artista.

Com isso, é notório que Hélio Oiticica chega ao viver como estado permanente de invenção, em que o foco já não é nem a vida e nem a arte isoladamente. Os questionamentos produzidos pelo artista começam a se aproximar da performance como campo de investigação. "Os manifestos da performance, desde os futuristas até os nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar experiências artísticas cotidianas. Neste sentido:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a

performance dificulta uma definição fácil ou exata que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas (GOLDBERG, 2006, p. 08).

Mesmo que tal discussão sobre este campo de estudo tenha conhecido tantas nuances e opiniões distintas e complementares, tal afirmação, para um primeiro momento, é suficiente para que algumas perspectivas comecem a ser costuradas entre Hélio Oiticica e a discussão da performance. Tais aproximações vão retornar levantando outras problemáticas e discussões durante o texto.

Parece possível afirmar, portanto, que o que a *performance* propõe, assim como a noção de *experimental* utilizada por Hélio Oiticica se complementam e podem inclusive serem pensadas como variáveis de um mesmo pensamento que acompanha a inquietude da criação artística ao longo do século XX. Outro exemplo relativo a esta aproximação entre Hélio Oiticica e a performance está em mais uma perspectiva que identifica que:

As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória, e sentido de identidade através de ações reiteradas, o que Richard Schechner passou a chamar "Twice behaved-behavior", [comportamento restaurado, comportamento duas vezes atuado]. "Performance", em certo nível, constitui o objeto de análise dos Estudos da Performance - incluindo diversas práticas como dança, teatro, rituais, protestos políticos, funerais, etc, que implicam comportamentos teatrais pré-determinados, ou relativos a categoria de evento. Para constituí-las em objeto de análises essas práticas são geralmente definidas e separadas de outras que as rodeiam. Muitas vezes, esta diferenciação forma parte da própria natureza do evento - uma dança determinada ou um protesto político têm um princípio e um fim, não acontece de maneira continuada ou associadas com outras formas de expressão cultural. Neste nível, então, dizer que algo é uma performance equivale a uma afirmação ontológica (Idem, 2006, p. 10).

Esta perspectiva vai ampliar o entendimento da performance para além de acontecimentos estritamente artísticos, identificando em acontecimentos sociais diversos a possibilidade de análise pela perspectiva da performance, ou seja, atos vitais de transferência que, na qualidade de eventos, possibilitam a utilização de tal categoria no cotidiano e não somente dentro dos moldes artísticos de produção e espaços de arte. O que acontece nesta perspectiva, assim como nos procedimentos de Hélio Oiticica, é a possibilidade de jogo entre arte e vida tendo na afirmação ontológica a liberdade para compreender uma experiência enquanto categoria artística e com isso, o artista vai além ao identificar a criação como procedimento tanto de sua arte como de sua vida sem limitar-se a categorias distintas.

Hélio Oiticica passou a produzir experiências abertas e fortemente relacionais, explorando cada vez mais o *suprasensorial*⁸, conceito criado e problematizado por Hélio Oiticica desde 1967, que se tratava da criação de espaços totais para a criação de realidades de imersão que fizessem aflorar todos os sentidos corporais, uma nova dimensão do viver experimental.

Dentre eles, os eventos produzidos por Hélio Oiticica no final dos anos 60 no Brasil, aconteceram sob influência e parceria de Rogério Duarte, criador do termo *Apocalipopótese* que segundo Hélio Oiticica, foi criado junto do interesse de "[...] designar determinado tipo de experiência ligada ao conceito, também dele de "probjeto", (...) nas quais a participação individual é a própria criação, seja ela imediata ou pela imaginação que sobre ela se cria e se modifica (OITICICA, 1968 in COELHO; COHN, 2008 p.153)".

Ao tratar do Happening como categoria artística, Hélio Oiticica aborda o formato de organização que o mesmo possui, diferenciando radicalmente do que junto de Rogério Duarte realizaram no Brasil, principalmente pela impossibilidade de conclusão e organização das experiências *Apocalipopótese (1968)* e *Orgramurbana (1970)*, que se tratavam do desejo de expandir uma série de procedimentos libertários para além do território puramente artístico e a partir da participação coletiva.

1) Para mim, realidade em arte não é a "representação" de um conceito, realidade, mas o próprio processo vida-arte, que para mim já não pode ser separado desse modo. Realidade é o como se dá objetivamente esse processo (...) 5) Para mim a participação me levou ao "além-participação"; creio que já superei o 'dar algo' para participar; estou além da 'obra aberta (OITICICA, 1968, p.01).

⁸Sobre o suprasensorial: " (...) estabilidade suprasensorial seria a dos estados alucinógenos (por uso de drogas alucinógenas ou não, já que as vivências suprasensoriais, de várias ordens, conduzem também a um estado semelhante; a droga seria o estado clássico exemplificado do suprasensorial) e, completando a polaridade , o estado complementar, ou seja não-alucinógeno. Isto é algo a ser discutido longamente em outra parte, suscetívelde que é de despertar paixões pró e contra. Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimdo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta enfim a nós como área de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento - não se iluda, pois seremos taxados de loucos a todo instante: isso faz parte do esquema da reação (OITICICA, 1967, s/p).

A proposta é de que a todo tempo os eventos aconteçam a partir da proposição dos participantes não no sentido de interação, mas da própria concretização do acontecimento a partir das materialidades ali investidas nas ações que os constituíam.

Os eventos buscaram funcionar como tentativas de revoluções associadas ao engajamento do coletivo que partiriam da "[...] necessidade de grupos, a que denomino "comunidades germinativas" de certo modo segregadas "dentro" da sociedade (dentro e fora, à espera de dias melhores) dispostas a "virar a mesa" a qualquer custo (OITICICA, 1968 *in* COELHO, F; COHN, S. 2008, p.151.)". Algo como o incorporar a revolta é o chamado para as ações coletivas em espaço urbano.

Tratar aqui, por exemplo, do evento *Apocalipópese* é necessariamente relacioná-lo aos fatos históricos ocorridos no ano de 1968, uma vez que ele resume os conhecidos "anos de chumbo" da ditadura no Brasil e influencia ainda mais a produção cultural no país, principalmente que ganha mais atenção por parte dos militares, e que se começa de maneira mais forte os relatos sobre práticas de tortura a presos políticos e posteriormente, principalmente em 1969, o exílio de diversos militantes e artistas e intelectuais brasileiros. Isso porque:

Ao golpe de Estado de 1964, liderado pelas forças armadas, o governo autoritário adicionou, em 13 de dezembro de 1968, o fatídico Ato Institucional nº 05, o AI-5, espécie de "golpe dentro do golpe" que instalou em definitivo, até os tempos da abertura, a repressão de direita no país. Marcados pela coerção política, os "anos de chumbo", como foram chamados, asseguraram o fim dos movimentos de massa – especialmente o movimento estudantil – e consolidaram a euforia do dito "milagre brasileiro", conhecido período de desenvolvimento econômico nacional que avançou até o início dos anos 70. As altas taxas de crescimento industrial, o capitalismo dependente e o ufanismo classe-média corriam lado a lado ao reino do terror, este marcado pelo fim das liberdades civis, o controle da imprensa, as prisões políticas, a tortura e a morte (FREITAS, 2011, p.08.).

Os museus e teatros perderam força diante das transformações sociais que implicavam na perda de autonomia na criação artística, tanto pelo fechamento de espaços, como agressão a artistas durante espetáculos e atividades, incluso o Teatro de Arena em SP e o Teatro Oficina, além do fechamento da II Bienal da Bahia, que levaria artistas à Paris no ano posterior.

A rua transformou-se em um grande campo de batalha em que a arte precisou traçar estratégias para permanecer resistindo, de modo que manifestações coletivas fundiam-se em um interessante e estratégico jogo entre arte e política.

A dificuldade encontrada em pesquisas anteriores sobre o artista, que tratam da descrição de eventos como *Apocalipópese* (1968) e *Orgramurbana* (1970), fez com que as citações

apresentadas aqui, ganhassem um caráter narrativo, em que ousou utilizá-las como partes de um quebra-cabeças interminável, uma aspiração. Uma vez que as propostas de Hélio Oiticica encaminhadas pelas proposições ambientais e a "nova objetividade", já não propunham obras acabadas, mas acontecimentos que privilegiavam cada vez mais a participação do público, em um ano em que a aposta na mobilização coletiva seria um enfrentamento em relação ao regime, ainda que efêmeros, através de eventos. Em *Apocalipopótese*:

[...] tem-se a diferenciação da experiência de manifestação pública coletiva, integrada por ações de múltiplos agentes – artistas e público – de modo simultâneo e descontínuo, em diálogo não linear. Tática de descentramento e construção de múltiplos sentidos frente à habitualização do cotidiano. O sujeito configura-se como agente transformador de uma realidade múltipla (SPERLING, 2010, p.119).

Assim, no dia 4 de agosto – *Apocalipopótese* acontece no Aterro do Flamengo e conta com a participação de vários artistas, entre eles, Antônio Manuel, Lygia Pape, Sami Mattar, Raimundo Amado, Torquato Neto e com assistas das Escolas de Samba Mangueira, Portela, Salgueiro e Vila Isabel.

Apocalipopótese foi um “contato grupal coletivo: não imposição de uma “ideia estética grupal (OITICICA, in OITICICIA, F, 2011, p. 111)”, mas a experiência do grupo aberto num contato coletivo direto”.

Sem a possibilidade de prever os resultados, Oiticica e diversos artistas apostaram na colaboração e reconheceram a necessidade de ação dos presentes para que algo se efetivasse. Hélio tinha a seguinte proposta:

Grupo aberto, que seria isso; posso imaginar um grupo em que participem pessoas “afins”, isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida “participação coletiva” – como nas marchas de protesto (aliás, creio eu , a grande passeata dos cem mil teria sido a introdução para a *Apocalipopótese*: sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes) – mas aqui, nessa manifestação, as surpresas do desconhecido foram eficazes – sempre o são e sempre “falta algo” em todas elas, o que é importante e bom (Id. Ibid.; 2011, p.111-112.).

Esta imprevisibilidade do acontecimento artístico foi tratada por Érika Fischer-Lichte em *Estética do performativo (2008)* como uma característica das produções que, a partir dos anos 60, engendraram um novo paradigma estético, na qual o performativo não é abarcado pelas

tradicionais teorias da arte, uma vez que estamos longe da mistura de linguagens artísticas, como fizera a vanguarda europeia mas, principalmente, pelo fato de que obra, artista e espectador conformam novos vetores entre si, fulcro do projeto pensado pelo acontecimento performativo.

Nessa acepção, o caráter performativo pode ser percebido em *Apocalipópótese* desde o compartilhamento de proposições entre os participantes do evento, inclusive o público, todos irmanados numa revisão das tradicionais noções de artista, público e obra de arte, envolvidos numa experiência coletiva e interdependente de invenção que se contrapunha à produção tradicional.

(...) estes desajustes colocam em questão a distinção tradicional, precisamente um tanto quanto heurística, entre estética de produção, estética da obra e estética da recepção, e fazem que fique obsoleta. Pois se não se pode falar já de uma obra de arte que exista independentemente de seu produtor e de seu receptor, se em lugar dela nos encontramos frente a um acontecimento em que todos os participantes estão envolvidos, ainda que em distinta medida e com distinta função-, e se a "produção" e a "recepção" têm lugar no mesmo espaço e tempo, parece extremamente problemático continuar operando com parâmetros, categorias e critérios desenvolvidos no âmbito de três estéticas distintas. Pelo menos temos que examiná-las novamente para comprovarem em que medida seguem sendo instrumentos apropriados (LICHTE-FISCHER, 2011, p. 36-27).

A partir das proposições de Fischer-Lichte torna-se possível retroceder aos anos 60 e ali flagrar o nascedouro de uma nova estética, de aspecto mais coletivo e efêmero – em ações que envolvem desde o acionistas de Viena, Alan Kaprow, a Internacional Situacionista e, no Brasil, os neoconcretistas dos anos 60, especialmente pela mudança proposta em relação ao público no desenvolvimento da obra, o que ultrapassa todos os limites antes vigentes relativos às noções de obras, objetos ou outras produções concluídas, tornando possível pensar também o lugar do artista dentro de uma organização menos hierárquica.

O ensaísta Edélcio Mostaço aponta algumas considerações acerca desta discussão, identificando em Hélio Oiticica uma práxis existencial que reafirma o espaço experimental e singular da obra de Hélio Oiticica:

Criador profícuo de um sem número de trabalhos de arte e anotador teorizante incansável de sua própria trajetória. Oiticica evidencia o agudo processo de subjetivação a que se dedicou, ou seja, sua práxis existencial. É nessa acepção que seu legado deve ser investigado, sem cesuras ou separações de matiz epistemológico, senão à custa de obnubilar uma existência integralmente dedicada ao ato do viver criativo (MOSTAÇO in PARANHOS, 2012, pp.158-159).

A práxis existencial aqui identificada aponta para a condição inseparável dos aspectos de arte e vida em que propõem-se criar condições para a invenção no cotidiano independente da categoria que tais experiências venham a se inserir, seja em um museu ou na rua, sua criação não tinha a intenção de configurar uma linguagem artística já codificada, entretanto parece importante ressaltar que a discussão da performance vai se afirmar dentre outras coisas justamente pela perspectiva dessa não dicotomia entre arte e vida, enquanto sua máxima afirmação como característica de investigação.

Desde as vanguardas do século XX estas tentativas vinham buscando integrar-se ao teatro, principalmente pelo trabalho de consagrados encenadores, seja nas investigações de Antonin Artaud e o teatro da crueldade, Jerzy Grotowski e o teatro pobre, Tadeusz Kantor e o teatro da morte, Bertolt Brecht e o teatro épico, como elemento de distanciamento da ficção, seja pelo ritual, enquanto ferramenta política ou experiência antropológica.

Já o século XXI conta, por exemplo, com o conceito de "Teatro performativo"⁹, que identifica a entrada da performance como elemento central na prática teatral e isso alterou de modo decisivo como se pensa e produz a criação artística diante destes aspectos de arte e vida.

O próprio conceito de teatro performativo auxilia na compreensão de que já não são as linguagens artísticas que determinam um procedimento de criação, mas é a investigação de procedimentos cada vez mais complexos e imbricados nos aspectos de arte e vida que vão rediscutir as linguagens, com interesse ou não em defini-las, mas fazendo necessárias novas conceituações, como o caso do teatro performativo, em que a performance atravessa as linguagens artísticas como elemento desestabilizador.

É possível perceber o movimento de Hélio Oiticica em relação a negação de uma produção artística estável que resultou no seu modo político de viver o experimental.

⁹Proposto pela pesquisadora Josete Féral, "(...) Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. Para realizar este objetivo, uma incursão em direção à noção de performance se impõe, performance concebida aqui como forma artística(a *performance art*) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conceito popularizado por Richard Schechner, particularmente nos Estados Unidos, e que constitui a base principal sobrea qual se estruturam os "Estudos da Performance" nos países anglo-saxões. (FÉRAL, 2008, p.198).

Neste sentido, para dar seguimento às perspectivas experimentais e suas reverberações estéticas e políticas na obra de Hélio Oiticica, se acompanha a discussão que leva em consideração o fato de que:

Identificar cor e corpo é aferrar-se unicamente ao plano retiniano, no modelo de Newton, sem maior atenção às demais reverberações psíquicas e somáticas que os trabalhos de Hélio foram abarcando ao longo do tempo e que visaram despertar exatamente novas ordens de perceptos aqui desconsideradas. Por outro lado, evidenciar tal trabalho apenas como “plurissensorial”, desprezando o que almeja e articula enquanto contestação e denúncia de paradigmas sociopolíticos, é esquivar-se do contexto em que ele foi idealizado e atuou; é achatar a figura de Hélio enquanto artista e teórico (MOSTAÇO in PARANHOS, 2012, p.159).

Por isso, torna-se importante junto da elaboração das discussões propostas por Hélio Oiticica que serão analisadas até meados dos anos 70, evidenciar os aspectos políticos que influenciam diretamente a criação dos trabalhos.

A obra-vida de Hélio Oiticica é um jogo aberto e interminável em que sua vasta produção suscita distintas miradas para o trabalho do artista, inclusive a partir do campo literário. O mergulho em seus escritos e trabalhos é também a aproximação de diversos outros autores que influenciam o trabalho do artista, como vai afirmar Paula Braga, pois “[...] há em Oiticica uma multiplicidade de artistas (BRAGA, 2007, p.11)”. Isto pela vasta lista de referências de artistas que conversam e influenciam sua obra, de modo que “Hélio costura com vários fios uma constelação formada por muitos pontos luminosos. A partir de um chão de inventores (ou céu de referências), Oiticica ergue seu programa ambiental (Idem; ibidem)”.

A performance como conjunto de procedimentos não lineares e que possui distintas perspectivas e abordagens, se torna um modo de percepção do artista que não está limitada às suas obras, mas que se interessa antes de tudo pela sua própria vida, como autêntica matéria em estado de invenção, seja no próprio corpo na relação com materialidades distintas e nas empreitadas cinematográficas, formando uma constelação híbrida de acordos e acasos.

Referências

BRAGA, Paula Lopes. **A Trama da Terra que Treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**, 4a ed. 3a reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. Ed. Edusp, SP, 1992.

FÉRAL, J. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-205, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid, Abada Editores S.L, 2011.

FREITAS, Artur. **Contra-Arte: vanguardas, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969 -1973**. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná. 2007.

GAZOLLA, R. **O ofício do filósofo estóico: o duplo registro do discurso da Stoa**. São Paulo: Loyola, 1999.

GOLDBERG, Roseli. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo, CosascNaify, 2007.

_____ **Enciclopédia Itaú Cultural**.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa287/ferreira-gullar>. Acesso em, 23/09/2016.

MILARÉ, Édis. **Direito do Ambiente: doutrina, prática, jurisprudência e glossário**. 4.ed. rev. ampl. atual. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2009.

MONTEIRO, Cassia. M. F. **Ambientes em jogo: os aspectos cênicos de Hélio Oiticica**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio De Janeiro, 2016.

MOSTAÇO, Edelcio. O Sol do novo mundo. Hélio Oiticica e o teatro ambiental. In: **História, Teatro e Política**. PARANHOS, K. (Org.). São Paulo, Ed. Boitempo, 2012.

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

_____ A Trama da Terra que Treme in **Encontros: Tropicália**. Org. Coelho, F; Cohn, S. Rio de Janeiro. Ed. Beco do Azougue, 2008.

_____ **Programa cultural Itaú Cultural**. Arquivo 0108.67. Disponível em:
<http://www.bolsadearte.com/artistas/perfil/id/409/>. Acesso em: 11/11/2018.

_____ **Acervo Hélio Oiticica Itaú Cultural**. Arquivo 0159.68. Disponível em:
http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0159.68%20-%20p01%20120.JPG. Acesso em: 08/03/2018.

_____ **Acervo Hélio Oiticica Itaú Cultural**. Arquivo 0380.72. Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p05%20-%20362.JPG. Acesso em: 03/05/2018.

_____ **Tropicália** in **Encontros: Tropicália**. Org. Coelho, F; Cohn, S. Rio de Janeiro. Ed. Beco do Azougue, 2008.

OITICICA, Filho, César. **Hélio Oiticica: Museu é o mundo**. Org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro. Ed. Beco do Azougue, 2011.

OITICICA, Cezar, Filho. **Encontros: Mário Pedrosa**. Org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro. Ed. Beco do Azougue, 2013.

PEDROSA, Mario. **Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica**. 1965. In: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 09-13.

_____. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa>). Acesso em 23/09/2016.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SPERLING, David. **Corpo + Arte = Arquitetura: Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. In: BRAGA, Paula (org.) **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo. Perspectiva, 2008. p.117 a 135.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de Performance**. 2001. Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicion-de-erformance.html>. Acesso em: 04/01/2017.

Artigo submetido em 05/04/2020, e aceito em 14/12/2020.