

H.Oiticica: arte/vida em contraposição ao genocídio

Avance de investigación en curso

GT 32 Sociologia da Arte e da Cultura

João Pereira Vale Neto – PPGS/UFPE
Ridivaldo Procópio da Silva – DCS/UFPE
Thales Roberto de Oliveira Junqueira

RESUMO

Dentro do seu trajeto pelas “quebradas” da Mangueira e de outras favelas do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica produziu não apenas uma obra como também uma existência potente. São bólides, parangolés, ninhos e barracões, entre outras experiências que – inspiradas na vida do morro - revolucionaram a arte internacional, sendo ele constantemente referenciado como um dos mais importantes artistas brasileiros. No entanto, para além do campo das artes, Hélio também foi precursor de uma crítica social feroz, interligando eticamente duas importantes obras - bólides B 33 Caixa Bólido 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-Caixa 2 e o B 44 Caixa Bólido 21 (caixa poema 3) com a denúncia urgente do processo de genocídio da juventude negra do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Hélio Oiticica – favela – genocídio

O presente artigo é mais uma tentativa de diálogo a potência ética da arte/vida de Hélio Oiticica (H.O) no que diz respeito a sua relação com a favela. Acreditamos que retomar as contribuições estético-éticas de Oiticica ainda é uma estratégia habilidosa e aqui desejamos mostrar como esse artista denunciou as construções sociais perversas - aquelas que associam pobres a crimes e, assim, iniciam uma justificação moral de ações de extermínio.

Como sabemos, Oiticica realizou um trajeto particular no campo das artes. Participou do grupo Neoconcreto e posteriormente iniciou uma série de experimentações, deslocando a arte brasileira para uma questão que passou a chamar cada vez mais atenção: o campo da arte/vida – de que forma a vida torna-se ela mesma o objeto da arte e a arte ela mesma o objeto da vida (BOURRIAUD, 2011:18). O que se destaca na vida/obra de Hélio é o lugar do espaço periférico, da favela, nessa compreensão. É preciso destacar que Hélio Oiticica recebeu uma formação privilegiada e humanista, estando sua família desde sempre preocupada com uma prática de educação libertária. Seu avô, José Oiticica, foi um dos maiores divulgadores do anarquismo no Brasil. Beatriz Carneiro (2004) destacou o fato de que “a criança solar” familiarizou-se desde muito cedo com Kant, Nietzsche, Artaud e outros filósofos e artistas. Não obstante, em um processo de desvio (ou intensificação de seus processos formativos-intelectuais?) H.O. inicia uma jornada *para sair da “opressão cultural e pressão intelectual” da experiência neoconcreta* (OITITICA, 2009:160) e, por proximidade, mergulha no Morro da Mangueira e na favela do Mangue.

As vivências de H.O. nesse espaço já foram bastante demarcadas incluindo toda a contribuição de Carneiro (2004) e Jacques (2011). Como nos diz o próprio artista: *Em Mangueira, na vida do morro eu descobri o meu caminho*. (OITITICA, H. 2009:99) Ao familiarizar-se com o espaço, com as condições sociais, a cultura (marcadamente o samba e a malandragem) e as estratégias de vida da periferia, Hélio se dá conta do seu processo marginal do ponto de vista do *status quo* de um artista

neoconcreto e, em meio a toda efervescência política e contra-hegemônica dos intelectuais e artistas no Brasil, elabora ele mesmo as suas descobertas e o seu caminho.

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. [...] O condicionamento burguês a que estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto. [...]. (OITICICA, 1986:72-73)

Quem divaga é o Hélio que é tomado pela favela? Ou é o Hélio, que por suas leituras humanistas, vai ao encontro da favela? O fato é que foi a dimensão de artista quem se sobrepôs a qualquer condição social ou intelectual de Oiticica.

Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas camadas sociais; não que considere eu sua existência, mas sim que se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, vise eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, fora delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim. (OITICICA, 1986:72-73)

Muitos pesquisadores já se concentram em como Oiticica sofreu uma verdadeira transformação em seu percurso devido ao seu mergulho na favela. O resultado da vivência de H.O. na Mangueira, com a descoberta do corpo, da sexualidade, da dança o conduz a uma ‘arte imanente’ e repercute na realização de várias das suas obras. Asburry (2011) chama atenção para o fato de que, muito embora as afirmações do próprio Hélio de ter se tornado um “mangueirense” e da sua vontade ficar preto para mudar de raça, o artista manteve-se sempre como um *outlier*. Toda a experiência de Hélio foi um processo de estar fora, sempre marginal: nunca foi da mangueira como nunca foi de Ipanema, bairro de sua família. O processo de H.O. foi muito mais próximo de uma transcendência de categorias e, por exemplo, ao dançar como o sambista que gostaria de ser, o artista dismantelava em si “fronteiras da hierarquia social e das distinções entre disciplinas” (ASBURRY, 2011: 43). Ao mesmo tempo, ele não ficou preso no transcendente. O processo de “descondicionamento” de classe, associado ao fato de, mesmo assim, não se tornar um negro ou um morador da periferia, parece fazer surgir em Hélio (1986:72-73) uma dimensão radical de liberdade: *Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza [...] a marginalização [...] seria a total “falta de lugar social [...] ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo.* Asburry (2011) chama atenção para o fato de parte dos trabalhos destinados a estudar a obra de H.O, terem prendido-o em um certo fetiche da relação do artista com a favela, enxergando-a através da lente da “fascinação ocidental” e

apresentando-a como contextualmente vazia: um significante maleável, que convenientemente propicia as mais variadas associações com práticas contemporâneas. Assim, ela é construída como um lugar fora da história, onde o exótico fica inextricavelmente conectado com o aspecto mítico do lugar. (ASBURRY, 2011: 32)

Como bem pontua o crítico, Hélio interessou-se pelos aspectos mitológicos da favela, de sua cultura e práticas e também realizou em si um processo de mitificação em torno dessas questões para, revisar, posteriormente, dentro de sua própria estética-ética esses aspectos. A consequente direta desse processo, dessa transição entre camadas sociais, é, como dissemos, o surgimento de um lugar ético radical associado a liberdade e a Justiça. Hélio tornou-se, ele mesmo, uma máquina contra-hegemônica de produção pulsante hábil em beneficiar as mais variadas pessoas e sempre sendo capaz de pontuar que o lugar das injustiças e tragédias sociais recaem sobre os espaços do negro, pobre e marginal, as favelas.

III

Não vamos aqui nos deter ou apresentar com a atenção devida toda a complexidade da obra de H.O. porque esse trabalho já vem sendo feito com a referida atenção por muitos estudiosos. Além disso, seria muito difícil descrever sua obra que é marcada por uma forte característica de manuseio e de participa-ção. Deteremo-nos na necessidade de aprofundar elementos que, do ponto de vista arquitetônico-espacial, foram introduzidos por Jacques (2011), que é a relação de Oiticica com as favelas, do ponto de vista ético-político de sua obra/vida. Lembrando que aqui estamos devorando Hélio, invocando-o ao mesmo momento em que o tensionamos, tentando extrair dele o “mel do melhor” para contribuir na luta contra-hegemônica das favelas. Parangolés, por exemplo, uma de suas obras mais conhecida, surgiu no trajeto até a Mangueira, onde encontrou, em um terreno baldio, quatro estacas de madeira na qual, com fios de barbante interligados como uma parede, morava um mendigo. Dentro da casa, em uma “aniagem” estava escrito: “Esse é o Parangolé” (OITICICA, 2009:161). Não obstante, o conceito-estrutura do Parangolé, revela a incorporação de elementos conceituais da favela na obra do artista. Quando Oiticica descreve a favela, onde há uma estrutura orgânica entre os espaços, ele ressalta que é como se o planejamento fosse mais uma resultante do desejo e da necessidade do que de qualquer cânone.

Nesse sentido, o Parangolé constitui técnicas interfaciais de resistência contra uma geografia totalizadora – uma paisagem de segmentação, homogeneização, comercialização – e, ao contrário, alimenta o que Michel de Certeau chama de “organicidade móvel” no ambiente, um tipo de discurso transeunte que tece “sequência(s) de topos fáticos”. (CRANDALL, 2011:149)

Outro exemplo encontramos no desenvolvimento do *Penetrável-Labirinto*, que traz o movimento sinuoso do morro em sua construção e a instalação de *Tropicália*, que apresenta o morro inteiro, a sensação de “pisar a terra”.

[...] Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar; sair; dobrar “pelas quebradas” da Tropicália lembra muito as caminhadas pelo morro – lembro-me aqui que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira com dois amigos meus, Raimundo Amado e sua esposa Ilíria, esta observou de modo genial: “Tenho a sensação de que estou pisando outra vez a terra”. Esta observação guardei para sempre, pois revelou-me naquele momento algo que não conseguiria formular apesar de sentir, e que, conclusão seria fundamental para os que desejarem um “descondicionamento” social, (OITICICA, 2009:50)

Jacques (2011) indica que a arte de Hélio Oiticica é, ela mesma, um artefato em construção, na nossa compreensão, como amuletos que precisam de palavras mágicas para se manifestarem. É xamânica por excelência e todos os seus significados estão realmente guardados no que se vive dentro e a partir dela. Parece que Hélio escondia internamente dentro os seus processos de vivência e aprendizado com a favela, de forma que sua obra não pode ser entendida sem esse mergulho.

É preciso insistir que a obra de Oiticica se funda na sua vivência, que ele tenta passar para o espectador, tornando-o participante, no intuito de que ele possa, por sua vez, vivenciar essa experiência espacial e sensorial. A vivência estética vai além da experiência meramente visual. Não basta olhar a obra, ver sua imagem, sua fachada: Oiticica nos convida sistematicamente a entrar nela, experimentá-la. (JACQUES,2011:86)

H.O. também se torna um médium-urbano apropriando-se até mesmo de latas-fogo, latas metálicas que aquecem o coração dos pedintes, dos mendigos ou do subproletariado do Rio de Janeiro: (...) *juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante que essas latas sós, iluminando a noite (o*

fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno. (OITITICA, 1986:104). O artista passa a se apropriar de pedaços e ambientes inteiros da cidade, costurando-os dentro de um manto próprio e irregular – sua arte. Contudo, não nos ofereceu nenhuma fórmula definitiva: (...) *faço questão de firmar que não há aqui a procurar de um novo condicionamento para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas.* (OITICICA, 1968, apud JACQUES, 2011:116). Jacques (2011:122) evidencia uma série de obras/conceitos novos, construídos por H.O. e que são influenciados pela sua vida e aprendizado junto às favelas. Conceitos como suprassensorial, crelazer e proposições como Éden (realizadas em Londres, já no exílio) possuem nascente a “arquitetura orgânica fundada no comunitário”. Guy Brett amigo e estudioso da obra de Hélio indica que o artista passou de maneira sutil da metáfora dança/música/corpo para a da arquitetura/urbanismo e posteriormente para a paisagem/território. Isso porque Éden demarca bem um lugar-outro, profundamente marcado pela própria abertura e liberdade das favelas. Por se lançar sobre a liberdade, Hélio passa a encontrar também no movimento comunitário hippie semelhanças com o seu desejo libertário (JACQUES, 2011:122).

Após Éden, Hélio propôs Barracão – um projeto inacabado, mas resultante de Parangolés e Tropicália – que tinha como ideia re-significar a raiz-Brasil, transformando-a em aberta e não opressiva, dessolidificar a imagem e cultura do país “verde-amarelo”, ir de encontro a sua fixação e fechamento. Tomando a imagem de um companheiro da Mangueira – Jerônimo – vestindo um parangolé na frente de um arbusto – Hélio indica ser esse o seu Brasil-raiz, uma imagem diversa, que não se limita a uma “imagem Brasil”: *é raiz-estrutura e é não opressiva porque revela a potencialidade viva de uma cultura em formação: digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura* (OITITICA, 1970 apud Jacques, 2011:124).

H.O., prenhe da favela, recusava ser enquadrado em quaisquer um dos movimentos estéticos contemporâneos os quais os próprios colaboradores mais próximos como Guy Brett desejavam inseri-lo (nem *Arte Povera*, nem Minimalista, nem *Earth Eart*, nem Cinética, nem *Body Art*, nem Conceitual, nem Performance).

As propostas e os novos conceitos de Oititica eram cada vez mais abertos e jamais poderiam se enquadrar num movimento predeterminado – cada vez mais ele se aproximava da fórmula do seu amigo Mário Pedrosa: o exercício experimental da liberdade. (JACQUES, 2011: 113).

Passaremos agora a verificar de que forma sua aproximação com a favela significa, também, toda uma compreensão ético-política particular.

IV

Enquanto um artista contra hegemônico, à esquerda da esquerda (devido a sua própria formação anarquista) Hélio foi acusado por alguns dos militantes e intelectuais da época de estar fixado demais à liberdade e, por isso, perder o fio da história que consistia em articular a pressão em torno do projeto de redemocratização do país. Porém, estas críticas não se justificam em virtude do forte componente ético que emanava de toda atuação do artista. Embora possuísse um alto grau de abstração, de capacidade poética e filosófica, tornando-se ele mesmo um dançarino no sentido nietzschiano, ele – por algum senso de comprometimento – permanecia (a) pontando, tornando-se ponte, passagem, mesmo que difícil.

O apontamento realizado pelo artista e o qual gostaríamos de enfatizar aqui é justamente o deslocamento interpretativo de que Tropicália (1967) seria a demarcação de uma primeira objetivação do “sentido ético” na obra de Oititica como sugeriu Favaretto (2011:19) baseado no próprio H.O. (1986:106-108). Para nós, embora Tropicália ponha em cheque toda uma disputa em torno da imagem

total do país, outras duas obras – seguindo o mesmo caminho já previamente sinalizado por Carneiro (2003,2004) demarcam um posicionamento ético visceral na obra do artista: bólides B 33 Caixa Bólide 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-Caixa 2 e o B 44 Caixa Bólide 21 (caixa poema 3).

Bólides são transobjetos, montados por *assemblage* como nos diz Favaretto (2000:91) com materiais diferentes como sacos, caixas, latas, bacias, areia, terra, carvão, brita, entre outros, “preparados para experiências radicais da cor-luz”. Como nos diz Carneiro. (2004:199) entre os Bólides, Parangolés e outras obras que Oiticica apresentou em sua primeira exposição individual, Manifestação Ambiental número 1, na Galeria G-4, em Junho de 1966, destacavam-se um em especial que possuía uma foto do jornal do Brasil comprada e colada em um dessas estruturas.

Nas faces internas de uma caixa (sem tampa e com a parede anterior estendida ao solo) há fotografias do bandido Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, morto pela polícia. Aí ele jaz, como um crucificado. No fundo da caixa (caixão), sobre grades de ferro, há um saco (almofada) de plástico transparente, contendo pigmentos. Nele está inscrito: “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heroico”. Da borda da parede posterior até o extremo da anterior, estende-se uma tela através da qual observam as imagens por transparência. (FAVARETTO, 2000: 131).

Toda a saga de Cara de Cavalo está descrita por Carneiro (2003; 2004). O que nos importa saber é que este jovem – assassinado com 120 tiros – era mais um jovem negro e pobre que foi sentenciado pela sociedade, pelo poder midiático e pelo poder público como um bode expiatório, um corpo para o sacrifício como bem pontuou Oiticica. Seu crime, até hoje nunca comprovado, e que pese também não possuir antecedentes criminais fora passagens por fundações de detenção de crianças e jovens – foi, supostamente, ter assassinado um comissário da polícia carioca, Le Cocq. A caçada controvertida ignorou o fato do projétil encontrado não corresponder a arma utilizada por Cara de Cavalo construindo assim um espetáculo extraordinário e trágico no que pese o governador do Estado da época, Carlos Lacerda, Carlos Lacerda com seu blusão de couro, em uma diligência policial em busca do criminoso (CARNEIRO, 2004:227). Ao ser identificado, não menos que 120 tiros atravessam o rapaz, consagrando por fim o espetáculo social e midiático. Cara de Cavalo viveu na Favela do Esqueleto. Como nos diz Carneiro (2004:209): “Para completar a vingança e estendê-la como advertência, a área – *da Favela do Esqueleto* – foi incluída ainda no calor dos acontecimentos nos projetos governamentais de remoção das favelas”. (grifo nosso). A grande diferença de Cara de Cavalo para tantos outros jovens que morrem – e continuam morrendo – é que este aqui era um companheiro, um amigo que Hélio havia encontrado “no caminho onde se criou” na Mangueira. Passou-se assim a uma situação de alto contraste para Hélio que viu seu amigo ser tratado como uma presa de um gato brincalhão que enquanto joga sua vítima de um lado e do outro vai machucando-a até o ponto em que resolve devorar o ser exausto. A percepção da tragédia pulsante – associada, como se vê a uma política de destruição espacial da favela – faz H.O. inserir, pela primeira vez, uma imagem dentro dos Bólides. Não a imagem do companheiro do morro, não uma fotografia comum a qual ele poderia ter fácil acesso através dos familiares e sim a fotografia do cadáver perfurado com mais de cem tiros oriundos de dez policiais diferentes, trazida por um jornal diário. Nas palavras do próprio Hélio (1986, material do encarte):

Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um “momento ético que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ética do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais(...) Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército, etc. Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como de opressão.

Hélio, que inicialmente havia realizado todo um conjunto de obras associado a sua experiência com a favela, que havia encontrado uma dimensão política na liberdade, realiza então um contra-ritual poderoso – desqualifica, diretamente, o status quo e ataca a opressão que faz com que pobres favelados sejam considerados marginais, criminosos.

A escolha da foto do amigo morto, o corpo mutilado, as decisões pelo material, a forma que tomaria o objeto, as palavras do poema, a cor quente do pigmento atraindo o olhar para o fundo da caixa onde mal se escondia uma grade semelhante à da prisão, sob a almofada de plástico transparente, o véu mortuário róseo cobrindo o horror (...) O tratamento de uma imagem figurativa, pouco usual na obra de Hélio até então, foi considerado uma mera provocação estética e silenciou-se mais uma vez em relação ao cadáver. O ruído se voltou para o autor, Hélio Oiticica, associando seu objeto-homenagem à apologia de uma marginalidade abstrata ou a uma rebeldia mítica. (CARNEIRO, 2004:199-200)

Para boa parte da crítica afirmava que aquele era mais um excesso de Hélio. Enquanto seus companheiros artistas estavam na luta contra o regime militar, Oiticica estava confeccionando caixas com fotos de “marginais”, para alguns ele era um gênio castrado (OITICICA, 2009:172). No entanto, era o contrário, a luta com a qual H.O. se posicionava era além do regime militar – não indiferente a ele. A potência de sua ação em construir o Bólido 33 retrata uma política de extermínio nascente, como conta Carneiro (2004:222)

a ala da polícia mais afeita ao extermínio sumário instituiu um associação para cultuar o nome do policial: a Scuderie LeCocq, com logotipo, carteirinha de sócio e notório apoio de Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara na época. A execução pública de Cara de Cavalo, culminando com uma violenta caçada pelos estados da Guanabara e Rio de Janeiro, com pouca repercussão negativa na imprensa e apenas algumas ações empreendidas por deputados e pela justiça penal, mostrou ser possível a continuidade de ações de extermínio. Outros grupos de execução se formaram, inspirados no grupo LeCocq.

O grupo de extermínio, em seu sentido mais crasso, é a política de parte da elite de um país – marcadamente capitalista, branca e moderna – desejando controlar, normalizar, deslocar ou exterminar – os pobres. Hélio, em sua lucidez, testemunhou esse momento e denunciou-o incluindo-o dentro de toda uma problemática que também pode dizer respeito a uma imagem total do Brasil. Ele percebeu, em Cara de Cavalo o “símbolo daquele que deve morrer violentamente, com requinte canibalesco. Há como um gozo social nisso, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem pena.” (CARNEIRO, 2004:211). Hélio, contudo, percebeu de que forma se constrói o bode expiatório e este é re-apresentado como o sujeito violento. Observou a contribuição minuciosa da mídia, os discursos sociais correntes e ação política por parte dos gestores públicos interessados em construir as vítimas do sacrifício. O tema era tão insistente para o artista como afirma Carneiro (2001:210) que, em 1968, na exposição da Escola Superior de Desenho Industrial, intitulada O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa, cujo objetivo era levantar os temas da cultura de massa que interessavam aos artistas no contemporâneo, H.O. apresentou dois bólides B 33 Caixa Bólido 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-Caixa 2 e o B 44 Caixa Bólido 21 (caixa poema 3). O B44 trazia a morte de outro indivíduo a tona, “soterrado por outra caixa de terra. O manuseio do bólido retirava esta caixa de terra desvendando ao fundo a foto protegida por um vidro” (CARNEIRO, 2004: 210-211). Quem está ali é outro marginal, Alcir Figueira da Silva, que, após um assalto, ao se sentir prestes a ser alcançado pela polícia, jogou fora o roubo e suicidou-se. Hélio questiona-se “qual diabólica neurose o teria levado a preferir a morte à prisão?” (CARNEIRO, 2004:211). O contra ritual, que desnaturaliza as mortes midiáticas, o assassinato e o suicídio de um jovem em desespero diante das perspectivas de ser alcançado (para ser “justiçado”, “exterminado”, “mediatizado” ou se tornar, para sempre, um ex-presidiário), foi a costura que fez o artista, sendo o tecido toda a produção artística do país.

Cada bólide contava com a imagem de um cadáver diferente congelado no instante de uma morte violenta retiradas de fotos da imprensa. Esse horror, mesmo mediado pelos meios de comunicação, ao ser dobrado em uma obra de arte, no bólide – objeto a ser manuseado revelando ora um cadáver sob o peso da terra, ora um poema depositado nas grades de ferro – resulta em uma desnaturalização destas imagens cotidianas, evitando que elas se banalizem ao jogar o espectador/participador da obra frente ao limite da morte (CARNEIRO, 2004:210)

Lôic Wacquaint (2001), entre outros, já evidenciou as estratégias contínuas de criminalização da pobreza – o processo perverso que imputa aos pobres a responsabilidade pelos problemas da sociedade. As descobertas de Hélio, seus assombros que o motivaram a construir seus bólides, são os mesmos que motivaram jovens das diversas comunidades a construir outras estratégias de representação, diferentes daquelas que “aprimoram” os moradores no estigma da violência. Se Hélio enquanto artista, realiza essa sinalização ética-afetiva, é porque testemunhou o nascimento de uma política de genocídio em relação aos pobres e de extinção dos espaços da favela.

Hélio não conhecia Alcir, o rapaz que se suicidou para não ser preso. Solidarizou-se com ele. Mas conhecia Cara de Cavalo e tantos outros jovens que sistematicamente foram sendo assassinados. Após o seu auto-exílio em Londres e uma breve retorno ao Rio, em 1970, Hélio se dá conta de que seu grande amigo da Mangueira, ícone de várias apresentações do Parangolé, Jerônimo, fora assassinado. Hélio não morreu aí, porém. Aninhou-se. Realizou a experiência dos Ninhos em um novo exílio em Nova York, onde produziu os Babylonests – que consistiam em beliches de navios, acortinados, trazendo a sensação de aconchego materno, nutrido com várias tecnologias (câmera fotográfica, projetor de slides, gravador, fita cassete, telefone) também baseados na sua experiência anterior com a favela (JACQUES, 2011:112). Em seu retorno definitivo ao Brasil, em 1978, Hélio retorna e passa em revista os seus afetos, como ele mesmo nos conta (OITICICA, 2009:169): *A primeira coisa que fiz quando cheguei foi visitar uns amigos que moram no Mangue. (...) Fui também ao morro da Mangueira reencontrar meus amigos, pois não posso passar sem o mundo da malandragem.* No entanto, o que o artista vai percebendo? Seus amigos não estão mais lá. Estavam, continuamente, desaparecendo. Como diz Carneiro (2004:256)

Ao mesmo tempo, alguns de seus amigos do Morro foram mortos, e outros do meio artístico, presos. Ele saíra do Brasil dias antes do AI-5 e voltou em plena ditadura de Médici. O Esquadrão da Morte ganhou força quase institucional e ele sentia que a maioria da população apoiava tais assassinatos.

Na percepção do próprio Hélio (2009:160): *(...)esse menino que morreu, o Renot, era meu amigo, era como se fosse meu irmão. É, eles soltarem ele da prisão, depois de oito anos de prisão, para matar. Como sempre fazem no Brasil. Brasil, “sem memória mataborrão das diluições”* (2009:105). Até que finalmente, a cena toda se desenha para ele:

Sabe o que eu descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou tão presas ou foram assassinadas (...) Tô achando a Mangueira um pouco fria para o que eu tava esperando (...) E isso tá me deixando um pouco triste, sei lá. Também porque eu começo a ver fantasmas demais, eu começo a pensar numa porção de amigos meus que não tão mais lá, isso me chateia muito (OITICICA, 2009:215-216)

É nítido que Hélio passou a ser bastante conectado a Tropicália (1967) e ao consequente movimento estético-político capitaneado pelo grupo da Bahia (FAVARETTO, 1979), no entanto, nessa análise gostaríamos de sugerir sua chave ético-política em outra obra, outra disputa do artista em torno da imagem do Brasil. Carneiro (2004:229) já havia pontuado que a tendência a associá-lo a um certo lugar folclórico do marginal não é fortuita.

Gostaríamos assim de sinalizar que este artista tem muito a apontar aos movimentos contra-hegemônicos que vem se dedicando a trabalhar nos espaços populares. Primeiro, pela sua produção artística constante de obras que são não-obras, incapazes de serem fixadas em um fetiche do popular mas que ao mesmo tempo estão carregadas dos sentidos da favela, prontas para serem usadas e experimentadas, como fogos de artifício com capacidade infinita de duração (foi com *Oiticica*, pela primeira vez, que dezenas de favelados, trajando Parangolés, tentaram entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sendo barrados mas não deixando de se apresentarem na Opinião 65); segundo, pela sua dimensão política, associada uma dimensão ético-existencial extraordinária, ambas pautadas pela (auto)liberdade e o desejo de mais lucidez e envolvimento afetivo com o mundo, deslocando os posicionamentos sociais fixos e evidenciando a potência do experimental; terceiro, pelo seu posicionamento claro, em defesa da vida e da cultura dos favelados, o seu posicionamento contra-hegemônico, que denuncia a naturalização do genocídio de parte dos brasileiros. Essas três sinalizações que compõe por exemplo o *Bólido 33* (1966), sugerem-nos que esta seria uma obra anterior a *Tropicália* (1967) no sentido de ser ético-político-experimental ao mesmo tempo, sendo necessário cada vez mais, do ponto de vista dos movimentos contra-hegemônicos contemporâneos, entender toda a potencialidade reservada ali. É fato que Hélio sentia em si mesmo o surgimento dessas sementes-potências que talvez só pudessem ser abertas de fato no futuro:

Sinto que não estou mais no processo de digerir as coisas e que já posso tornar fecundo o ambiente e o mundo no seu todo através de forças criativas, como se as ideias fossem sementes capazes de germinar e crescer, ganhando forma e desenvolvendo como uma planta complexa sobre a topologia da terra. (OITICICA, 1968, apud JACQUES, 2011: 112)

É interessante perceber que o artista não desenvolveu, ao contrário da morte de Cara de Cavallo, um contra-bólido ou uma ação específica com o rosto de Jerônimo ou de seus outros companheiros. Ele continuou a sua jornada, radicalizando ainda mais ações que dessem conta do encontro simples e cotidiano das alteridades como uma estratégia de liberdade e aprendizado ao mesmo tempo. Ele renegou, inclusive, a possibilidade de sua arte ser uma utopia.

Há, então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso. (OITICICA, 1986:119-120)

Se Guy Brett afirmou que H.O seguiu da escala do corpo que dança (Parangolés) para a captura e sensibilização da arquitetura e do urbano (*Tropicália*) para a construção de uma nova paisagem/território (*Éden/Barracão*) podemos afirmar que o artista, do ponto de vista do luto pela morte de seus amigos da Mangueira, ampliou cada vez mais o seu senso ético (e, por que não, espiritual). Hélio não titubeou, continuou mantendo aberta as suas proposições ético-existenciais, tornou-se Hélio-passagem, Hélio-híbrido, Hélio-ponte. Ao lançar o ambiente penetrável *Rijanviera* (uma mescla de *Tropicália*, *Éden* e *Ninhos*) estavam presentes, em um espaço chic, sambistas da mangueira, amigas putas do centro da cidade, intelectuais e artistas da Zona Sul do Rio. *A desmitificação da cidade levou Oiticica a uma extinção de fronteiras entre territórios normalmente fechados; o artista não somente passa de um território a outro, mas também faz uma ponte entre eles por intermédio de seus amigos* (JACQUES, 2011:133). Como ele (2009:170) nos conta: *Em Nova York me perguntavam: “Não tem saudade da Mangueira? E do Rio” Eu respondia que não posso ter saudades da Mangueira, porque sou a Mangueira. Não sentia saudades, porque comi a fruta inteira.*

Uma das últimas experiências artísticas de H.O. foi a realização “Devolver a terra à terra” que consistia no seguinte:

Peguei terra em Jacarepaguá, e em vez de encerrar a terra numa cuba, peguei a terra e levei lá para o aterro de lixo do Caju. Num lugar onde tinha um matinho rasteiro, coloquei uma forma de 80 x 80 x 10, e coloquei a terra dentro do molde quadrado, depois tirei a forma e ficou aquele quadrado de terra lá. Chamo essa experiência de Devolver a terra a terra.

Tanto Guy Brett quanto Jacques (2011) vem na ideia de devolver a terra à terra uma relação direta com as favelas e uma defesa das favelas pelo artista. De fato, a política, a ética e existência que compõem o espiritual de H.O. atravessa toda a obra, toda a cidade e ele se torna solar. Como nos diz Jacques (2011: 134): *Oiticica toca a questão do andar sobre a terra das favelas e também a da propriedade da terra, que não pertence aos favelados, além de trazer a ideia do efêmero das construções sobre a terra batida*. Há, contudo, uma outra imagem, a do Hélio-portador que leva consigo a terra de um canto a outro, leva consigo a terra urbanizada e a terra favelada, evidencia que as duas estão conjuntas a ele, para além de qualquer estereotipia, sinaliza que Jerônimo, Cara de Cavalo e tantos outros jovens e amigos assassinados estão vivos, consigo. É ele o Bólido por vir, o bólido ainda assustador e misterioso, generoso, composto de carne e terra, que precisamos, desesperadamente, por a mão.

BIBLIOGRAFIA

ABURRY, Michel. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula. Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org). São Paulo: Perspectiva, 2011. p.27-51

BRAGA, Paula. A trama da terra que treme: multiplicidade em Helio Oiticica. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em:

http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2007_doc/2007_doc_paula_braga209pg.pdf

BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida. A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário, 2004

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Processo artístico como ferramenta de análise social: procedências e ressonâncias do Bólido 33 Caixa 18 Poema-caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica. Anais do XI Congresso Brasileiro de Sociologia. Setembro de 2003.

CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. In: BRAGA, Paula. Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org). São Paulo: Perspectiva, 2011. P.147-149

FAVARETTO, Celso. Tropicália: Alegoria, Alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.

_____. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula. Fios soltos. A arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org). São Paulo: Perspectiva, 2011. P.15-22

FIGUEIREDO, Luciano. Catálogo da exposição Hélio Oiticica Obra e Estratégia Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein. A estética da ginga. Arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OITICICA, Hélio. Entrevistas. COHN, Sergio. OITICICA FILHO, Cesar. VIEIRA, Ingrid. (orgs). Encontros. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2009.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Aspiro ao Grande Labirinto. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (orgs). Rio de Janeiro, Rocco, 1986

WACQUANT, L. As Prisões da Miséria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.