



## A ESTÉTICA DE HÉLIO OITICICA

PAULA BRAGA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Enquanto desenvolvia seu programa ambiental, propondo a instauração de um espaço-tempo estético, Hélio Oiticica desenvolveu conceitos como Crelazer e Delirium ambulatorium, que marcam sua diferença em relação à tradição ocidental das artes plásticas. Ainda que o início de sua teorização mencione termos como “transcendente” e “metafísica”, o artista os emprega para apontar para um além-da-arte fundamentado em uma política da estética que se aproxima do que Jacques Rancière define como regime estético da arte. O artigo analisa passagens dos diários de Hélio Oiticica, indicando as transformações no léxico do artista em seu percurso rumo à formulação do estado de invenção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hélio Oiticica; Jacques Rancière; Regime Estético; Invenção.

**ABSTRACT:** While developing his environmental program, proposing the establishment of an aesthetic space-time, Hélio Oiticica developed concepts such as Crelazer and Delirium ambulatorium, which mark his difference in relation to the Western tradition of fine arts. Although the beginning of his theorization mentions terms like “transcendent” and “metaphysical”, the artist uses them to point to a beyond-the-art grounded in a politics of aesthetics that is close to what Jacques Rancière defines as the aesthetic regime of art. The article analyzes passages from Hélio Oiticica's diaries, indicating the transformations in the artist's lexicon throughout his journey toward the formulation of a state of invention.

**KEYWORDS:** Hélio Oiticica; Jacques Rancière; Aesthetic Regime; Invention

“As pessoas normais se tornam artistas plásticos [...] Eu me tornei um declanchador de estados de invenção” (OITICICA, 2009, p. 234). A declaração do artista Hélio Oiticica, de 1979, anuncia sua diferença em relação à tradição ocidental das artes plásticas. Ele não se interessa pela representação, seja de objetos seja de ideias, tampouco pela função de revelação do invisível, como sugerido, por exemplo, pela obra de seu contemporâneo norte-americano Bruce Naumann que, hesitando entre a ironia e a dúvida, acendeu em luz neon a frase neoplatônica: “o verdadeiro artista ajuda o mundo ao revelar verdades místicas”. Em Hélio Oiticica, a arte propõe a instauração de estados de experiência. Assim, ainda que o termo

---

<sup>1</sup> Professora Associada de Filosofia pela Universidade Federal do ABC (UFABC). Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História da Arte (Masters of Arts) pela University of Illinois. E-mail: p.braga@ufabc.edu.br.

transcendência apareça com frequência em seus textos dos anos 1950 e início dos anos 1960, é preciso compreendê-lo em chave distinta da transcendência na tradição filosófica; Oiticica busca transcender o banal da experiência cotidiana, sem revelar verdades e sim a potência do corpo no ambiente: imanência.

A invenção como conceito do artista é parte de um programa de matriz construtivista que desagua em conceitos como o Crelazer e o Delirium ambulatorium, elaborações teóricas que brotam do seu programa ambiental (FAVARETTO; BRAGA, 2024) e realçam o inextricável vínculo entre estética e política. Mais próxima da música e da arquitetura, a invenção em Oiticica é o erigir de um espaço-tempo estético e de uma comunidade estética. A invenção não é uma mediação entre dois mundos. É ação instauradora de mundos. “Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação” (OITICICA, 1973a, p. 92).

A noção neoplatônica de que o artista “penetra o véu da existência material para revelar uma realidade espiritual essencial subjacente” (HARRISON, 1994, p.198)<sup>2</sup> retorna de tempos em tempos, como atestam os vínculos de Mondrian e Kandinsky com a Teosofia – artistas que foram fundamentais nas elaborações teóricas de Hélio Oiticica – e mais recentemente produções contemporâneas brasileiras que almejam incitar a conexão do espectador com a natureza, mas não a natureza entendida em sua materialidade biológica ou geológica, e sim uma natureza encantada, que guarda proximidade com a cosmologia dos povos originários do Brasil. É o caso, por exemplo, das instalações do brasileiro Ernesto Neto, ambientes concebidos para rituais que incluem o uso de Ayahuasca e outros elementos que “estão lá para conduzir essa espiritualidade. Não estão lá para ser uma coisa a ser contemplada. Não que ela não possa ser, mas está para ser utilizada, vivenciada. Como um Parangolé do Hélio Oiticica” (NETO, 2016).

Dada a radicalidade da produção de Hélio Oiticica entre os anos 1960 e 1980, e os múltiplos fios soltos que a partir de sua obra abrem-se para novas transformações na arte brasileira, é compreensível que sua obra seja mencionada como referência de produções tão distintas quanto a de Ernesto Neto e a de coletivos artísticos da “práxis social interativa” que Stéphane Huchet chama de “artistas-do-comum”<sup>3</sup> (HUCHET, 2023). Contudo, é importante acentuar as diferenças entre essas propostas contemporâneas e as de Hélio Oiticica. No caso de

---

<sup>2</sup> As traduções de textos escritos em inglês, por Hélio Oiticica ou outros autores, foram feitas pela autora. Citações transcritas a partir de manuscritos de Hélio Oiticica tentam manter as escolhas gráficas do artista, como uso de sublinhados e letras maiúsculas no meio da frase.

<sup>3</sup> Em *A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte*, Stéphane Huchet identifica em Hélio Oiticica um “verdadeiro guru dos artistas-do-comum” (p. 25). Estes seriam, grosso modo, os artistas contemporâneos que dispensam não só a relação dialética com a história da arte, mas que abrem mão da própria arte em nome de proposições educativas, de constituição ética da sociedade.

Ernesto Neto, a obra de Oiticica estaria embasando uma noção de arte expansora da consciência em direção a forças místicas da natureza, e no caso da arte ativista a noção de arte como denúncia, conscientização ou tentativa de reparação do irreparável. No entanto, a alteração de estados de consciência que as obras de Oiticica propõem tratam do poder da imanência. O próprio Parangolé é revisitado em texto de 1972 a partir da ideia de “desmitificação” e de recusa da função ritualística (OITICICA, 1972a). Pelo lado da comparação de sua obra com o ativismo, é certo que os Parangolés-Poemas levantaram palavras de ordem – “Da adversidade vivemos”, “Temos fome”, “Seja marginal, seja herói” – mas, com exceção dessas frases que evidenciam a atmosfera repressora imposta pelo governo militar implantado em 1964, a ação política de suas proposições dos anos 1970 é inerente a transformações comportamentais que se fundam no corpo, como deitar no Bólide-Cama, estar em um Ninho, lixar as unhas na penumbra das Cosmococas ou jogar bilhar vestindo camisetas coloridas: “o jogo é a obra, nem mais nem menos (...) uma participação livre no prazer” (OITICICA, 1966, p.1).

Intransitivas, as ações mínimas do participante nessas proposições invocam o verbo estar sem qualquer predicado, afastam-se do lazer cotidiano e conduzem ao desenvolvimento do conceito que Oiticica apresenta por volta de 1967 para pensar a política da intransitividade, o Crelazer. Central para a definição de regime estético em Jacques Rancière, a política da estética como interrupção do primado da atividade sobre a passividade recupera o livre jogo das faculdades teorizado por Schiller, “que não é apenas uma atividade sem fim, mas uma atividade igual à inatividade” (RANCIÈRE, 2023, p. 43). De fato, a teoria do filósofo francês soa familiar para estudiosos da obra do artista carioca. Como em Oiticica, para Rancière há uma política própria da estética na possibilidade de criação de um novo *sensorium*, diferente daquele da dominação, uma forma de experiência sensível que dá a ser uma nova humanidade: “pois a autonomia estética não é esta autonomia do ‘fazer’ artístico que o modernismo celebrou, mas a autonomia de uma forma da experiência sensível. E é essa experiência que aparece como germe de uma nova humanidade, de uma nova forma individual e coletiva de vida” (Ibid., p. 45).

Em Oiticica, o sentido de coletividade atravessa o tempo e o espaço, ligando inventores de todas as épocas e lugares; é a “galáxia de inventores”, onde coexistem Nietzsche, Yoko Ono, Bergson, The Rolling Stones, entre muitos outros.

Vejo assim uma ligação de famílias de inventores... De pontos luminosos como diria o Haroldo, parafraseando Pound, que por sua vez já parafraseava Dante [...] O estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo. Tem uma coisa que eu sempre cito e que é uma constante em mim, que eu acho muito importante, que eu descobri em Nova Iorque, é uma coisa do Sartre, quando ele fala da posição do artista e do criador no mundo atual, que a gente está numa fase de emergência do coletivo, a gente está numa passagem do individual, de valores individuais e individualistas para o coletivo, então na realidade a gente está dividido,

entre o mais individual e ao mesmo tempo imergindo nessa emergência do coletivo (OITICICA, 2009, p. 234-5).

A referência a pontos luminosos são constantes nos textos de Oiticica, mas não se trata de *revival* dos inventores do passado, como por exemplo nomes amplamente citados nos textos do artista, como Malievitch, Mondrian, Kandinsky, Klee, e sim de considerá-los, seguindo Ezra Pound, como a novidade que permanece novidade (BRAGA, 2013, p.48), formando o coletivo da invenção, a simultaneidade da singularidade do experimental em vários tempos, ou “singultaneidades”, neologismo que Oiticica cunha em uma carta para Haroldo de Campos, em 1974 (OITICICA, 1974). O campo experimental formaria uma “GALÁXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas: LUZ q intensifica: mais luz” (OITICICA, 1973b, p. 58).

A luz em Oiticica é reveladora de um coletivo de inventores que Oiticica chama de Mundo-abrigo: “para chegar ao Mundo-abrigo (...) [é preciso] sentir-se livre (sem ‘condições ideais’) para assumir o experimental no comportamento (relações com o MUNDO)” (OITICICA, 1973c, p. 7-8). Juntar-se à galáxia de pontos luminosos não requer revelação transcendente e nem percurso de ascese, mas sim abertura para o experimental, para a experiência do corpo em um espaço-tempo estético. A “luz que intensifica” vem de um sol interno que se acende naqueles que vivenciam a ativa passividade do Crelazer, como ocorre na descrição que Oiticica faz das proposições instaladas em 1969 na Whitechapel Gallery, em Londres:

deita-se à espera do sol interno, do lazer não repressivo (...) A tenda preta enigmática concentra o esconder-se, como um ovo(...) nessa tenda preta uma idéia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos (...) ninho lazer onde a idéia de crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater (OITICICA, 1966, p.1).

O conceito de Crelazer funda-se na aspiração de “erguer um mundo”, o mundo-abrigo. Não se trata de uma utopia social, mas de proposta de devir comportamental. Ao discutir o sentimento de mal-estar em relação às utopias da arte moderna, Jacques Rancière define duas grandes concepções de arte na contemporaneidade que ele caracteriza como pós-utópicas. A primeira considera que a arte tem uma “potência singular de presença, de aparição e de inscrição, que rasga o ordinário da experiência” (RANCIÈRE, 2023, p. 33), pensada sob o conceito de sublime kantiano, como potência que é da ordem do sensível mas que o excede. A segunda concepção, vinculada à arte relacional e a formas de micropolítica, favorece a “redisposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado ou a criação de situações próprias a modificar nossos olhares e nossas atitudes” em relação ao entorno coletivo. (Ibid., p. 35) Para o filósofo francês as duas concepções, uma que distancia a arte do ordinário da experiência e outra que nele a dissolve, seriam como “estilhaços de uma aliança desfeita

entre a radicalidade artística e a radicalidade política.” No entanto, continua Rancière, ambas “reafirmam uma mesma função ‘comunitária’ da arte em construir um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo comum” (Ibid., p. 36). Podem, então, ser lidas como manifestações distintas de constituição “de um espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas cotidianas da experiência sensível” (Ibid., p. 37).

Em Hélio Oiticica, o par arte-vida não passa nem por uma separação nem por uma dissolução de um no outro. Ao declarar que “museu é o mundo” (OITICICA, 1986, p. 79), ele mantém a tensão entre os dois termos, sem cindi-los, evitando uma escolha entre um ou outro, entre sublimidade ou micropolítica. Assim, uma lata com fogo usada para iluminar ruas em construção no Rio de Janeiro, que Oiticica nomeia como “Bólido-Lata”, de 1966, é comentada pelo artista como sendo um “sinal cósmico” (Ibid., p. 80).

É a partir dessa integração entre arte e vida que se deve entender o vocabulário metafísico de Hélio Oiticica do início de sua carreira. Em 1959, por exemplo, o artista refere-se a uma forma originária de todas as formas:

As formas originárias vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. São estáticas, pois as estáticas possuem mais força. São simétricas e transcendem a tudo o que se pode imaginar. Concretamente, o círculo se enquadra nesses princípios. É a forma transcendente por excelência; é a enunciativa do mais profundo silêncio; é a síntese do próprio Cosmos: por isso, possui extraordinário vigor (OITICICA, 1986, p. 15).

Essa concepção pode ser melhor compreendida a partir dos guaches dos anos 1959, os Metaesquemas, cujas frestas entre os retângulos movimentam a grade geométrica, sugerindo um salto da cor para fora do plano do papel, acompanhando tanto a proposta neoconcreta de fazer da obra um quasi-corpus (GULLAR, 1977, p. 82), análoga a um organismo vivo – e portanto habitante do espaço tridimensional e dotada de duração no sentido bergsoniano (BRAGA, 2013, p.45) – quanto sugerindo a revelação de um espaço por trás da superfície pictórica, uma acomodação das formas geométricas que permite, pelas brechas que revelam o papel, o vislumbre do “infinito incomensurável”, o espaço vazio, profundo, que supera a função de suporte e constitui-se como vislumbre do espaço silencioso, o Cosmos.

Nesse sentido, é interessante notar que, ao descrever as placas monocromáticas desenvolvidas entre 1959 e 1962 que ele intitulou de “Invenções”, o artista explica a superposição de camadas de cor enfatizando um mergulho na cor, como se a placa de madeira, que só percebemos em sua superfície, fosse o portal para o profundo espaço silencioso: “Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo” (OITICICA, 1986, p. 50). Camadas posteriores e não anteriores. O sentido proposto por Oiticica para a relação com as “Invenções” é rumo ao fundo e não à

superfície da placa de madeira. O espectador segue a pulsação da cor em direção à sua origem, um espaço extra-quadro no sentido da introversão e não da extroversão da cor. A “metafísica” de Hélio Oiticica inclui, assim, a virtualidade do espaço que está para além do espaço corriqueiro de movimentação do corpo. Distanciando-se da concepção de pintura como representação, a arte para Oiticica é a possibilidade de instaurar essa virtualidade como envoltório da experiência, como ocorre nos Núcleos, Relevos Espaciais, Bilaterais e Penetráveis: “o Penetrável assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não se tinham patenteado [...] O Penetrável assinala a instauração do novo espaço perseguido nas experiências construtivas” (FAVARETTO, 1992, p.67).

Para Oiticica, “são construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo” (OITICICA, 1986, p. 55). É a esse sentido de construtividade que ele irá se referir como metafísico: “A posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico. É inútil achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o Metafísico. Ela é, ela mesma, esse Metafísico” (Ibid., p. 16).

A teorização do que Oiticica denomina cor metafísica, com ênfase no tempo, cumprirá a aspiração neoconcreta de “fundar um novo espaço expressivo” (GULLAR, 1977, p. 83) que acolhe a obra, considerada agora como “quasi-corpus,” e o espectador, que agora é participador. O novo espaço-tempo transforma as relações entre todos os corpos que o habitam, seja obra, seja espectador. Ao pendurar do teto as placas de madeira dos Núcleos, Bilaterais e Relevos Espaciais, Oiticica provê as frestas, como nos Metaesquemas, por onde agora o corpo do participador circula, propiciando o mergulho em um novo *sensorium*: “tudo o que antes era fundo ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo.” (OITICICA, 1986, p. 50). A cor, que permite a experiência do novo espaço-tempo, é transcendental (possibilitador da experiência), mas não transcendente (além da experiência).

A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem [da cor], pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo de “uma grande ordem da cor”, não é a sua formação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a interrelação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e ideias intuitivas, para atingir seu máximo objetivo, que é a expressão. Considero essa fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que denomino com estruturas-cor no espaço e no tempo (OITICICA, 1986, p. 51).

Há uma transcendentalidade da cor porque ela é anterior a e independente do objeto colorido. Ela se expressa em uma dialética – em um jogo – entre sua aparição sensível e a virtualidade do espaço-tempo estético. Os Núcleos e Relevos Espaciais são estruturas-cor, e não estruturas coloridas, no espaço e no tempo. Assim, Oiticica aspira a que seus labirintos recriem e incorporem “o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital” (OITICICA, 1986, p. 29). A “grande ordem da cor” é definida por Oiticica como “cósmica ou sublime no seu sentido. Esse caráter da cor nasce de uma necessidade existencial que, por ser existencial, supera ou se eleva acima do cotidiano, para emprestar à vida existencial um clímax, um sopro de Vida” (Ibid., p. 30).

É importante então enfatizar que a saída da cor rumo ao espaço tridimensional não implica trazer a obra para o espaço cotidiano mas, ao contrário, “uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana” (Ibid., p. 36). Trata-se de construir um novo *sensorium*, estimulando o participante a habitá-lo, com a ativação do ambiente. Núcleos, Penetráveis, Bilaterais e Relevos Espaciais materializam possibilidades da expansão do sensível: “para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1986, encarte).

Em 1963, Oiticica entende os Bólides como transobjetos, ou seja, objetos de caráter transcendental, que possibilitam uma experiência diversa daquela da percepção dos objetos ordinários, como pode ser verificado nas cubas de vidro e bacias de plástico que perdem seu caráter de objetos de utilidade:

O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de “transobjeto” adequada à experiência (OITICICA, 1986, p. 63).

Oiticica atualizará seu léxico e passará a falar na “imanência expressiva” (Ibid, p. 73) nos textos que acompanham a formulação do Parangolé, depois de seu contato com a comunidade estética do Morro da Mangueira, mas é importante registrar que os textos sobre a metafísica da cor, anteriores ao Parangolé, já enfatizam o sentido de experiência coletiva, fundamental ao longo da obra de Oiticica, especialmente nas referências ao *Projeto Cães de Caça*, um labirinto ao ar-livre:

Para mim, a invenção do penetrável, além de gerar a dos projetos [como o Cães de Caça], abre campo para um região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de

toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte (Ibid., p. 53).

O contato de Hélio Oiticica com a comunidade reunida nos ensaios da Escola de Samba da Mangueira, em 1964, revelou-lhe o que ele chamou de “‘estar’ das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva das coisas” (Ibid., p. 75). O “estar” define também a posição do participante: “A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais - mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente, mas um “estar” no mundo” (Ibid., p. 74). Frente a uma proposição de Oiticica, é possível ser um espectador que se move no espaço comum, ou um participante, que está no espaço-tempo estético. A diferença não é a movimentação do corpo ou a manipulação dos objetos. Participar é estar na coletividade definida por um novo sensorio.

Em 1965, Oiticica desenvolveu estudos para o bólido “Estar”. As várias versões desenhadas descrevem um vidro cilíndrico (“cuba de química” ou vidro de ácido cortado no formato cilíndrico) contendo, cada uma, um tipo de material: asfalto, enxofre, carvão em pedra, brita, cal branca, conchas, sucata de ferro. Em algumas versões dos estudos, a cuba estaria coberta por uma tela de arame ou de nylon. Há ainda uma versão que usa um baleiro giratório, como os “usados em botequins”, contendo terra ou paetês rosas. Angela Varela Loeb descreve os vários bólidos “Estar” que Oiticica projetou e construiu, alguns substituindo a cuba de vidro por latas de lixo e nota que

as coisas que comumente ocupam latas de lixo ou potes de balas estão nesses recipientes, mas não são parte deles definitivamente; eles são abertos a múltiplas funções. Afora isso, as matérias dos Estares fazem parte do ambiente coletivo e de um repertório social comum (paetês, asfalto, conchas, mármore), sobretudo aos cariocas; elas não têm uma procedência específica ou autoria particular, podendo ser encontradas em muitos locais do meio urbano, nas ruas, nas praias, nos botecos. Parece que, com isso, Oiticica quer evocar signos do coletivo com os quais todos possam se identificar e nos quais cada um possa encontrar significados de acordo com a sua subjetividade (LOEB, 2011, p. 61).

O “estar” remete à intransitividade que funda o conceito de Crelazer, ápice dos desenvolvimentos de Oiticica na tensionada integração entre arte e vida, rumo a um além-da-participação que só aparentemente se aproxima da passividade. Cerne da política da estética em Oiticica, o lazer descondicionador das propostas apresentadas no “Éden” durante a exposição na Whitechapel Gallery, em 1969, é o oposto do trabalho produtivista e do lazer diversivo.

Em minha evolução, cheguei ao que chamo de crelazer. Para mim o clássico conflito alienação-lazer, que produz a idéia de lazer alienado, tal como ele é representado no mundo ocidental moderno, seria contestado como uma consequência direta da absorção dos processos-artísticos pelos processos-vivos. Crelazer é o lazer não-repressivo, em oposição ao desviado pensamento opressivo de lazer: uma nova maneira não-condicionada de combater formas sistemáticas opressivas de vida (OITICICA, 2019, p.23).

As primeiras formulações do conceito de Crelazer remetem às leituras que na época Oiticica fazia de textos de Herbert Marcuse e estabelecem o descondicionamento como atividade subjacente à passividade de deitar no “Bólido-Cama” ou de estar em um Ninho. Aos poucos, a evolução do conceito aproxima-se do jogo livre e indeterminado do “poder transgressor do intransitivo” (FAVARETTO, 2008, p.22), que abre o tempo da invenção. Crelazer seria então um comportamento que altera a experiência do tempo, substituindo o tempo repetitivo da produção pelo tempo-estético e atrela-se à proposta de auto-teatro (BRAGA, 2013, p.195), uma performance que, diferente do espetáculo, ocupa o participante na atividade de auto-fundar-se, de estar em sintonia com um tempo sem linearidade, sem causa-efeito; um tempo primevo da existência, que o envolve, sem divisões, sem tarefas, como num novo nascimento: vivência pura.

Citando Gertrude Stein, Oiticica anota que “leva-se muito tempo para se tornar um gênio. É preciso sentar e ficar fazendo nada, realmente fazendo nada” (OITICICA, 1973d, p. 5). O nada aparece novamente no projeto para o “Penetrável PN16”, um labirinto de corredores de paredes pretas que levariam a três salas: na primeira sala, a parede oposta à entrada é fortemente iluminada, ofuscando a visão de quem entra e formando sombras nas paredes escuras, que balançam à medida em que o caminhante prossegue; na segunda sala, o chão de metal reflete a luz que vem do teto e ressoa os passos dos caminhantes; na terceira sala, microfones ficam pendurados do teto, e as pessoas devem falar sobre a palavra “nada”: “PN16 é um exercício de estrutura não-espetáculo, não-ritual e não-significativa: a evocação do ‘word’type’ NADA deve ser liberada de qualquer correlação com conceitos metafísicos ou tentativas de interpretação”(OITICICA, 1996, p. 154. trad. autora).

Como escreve Jacques Rancière a respeito da ficção moderna, e portanto a respeito de um tempo diferente do tempo da causa-efeito, é da beira do nada que emerge o “algo acontece” ou a negação radical do ordinário “a fim de habitar o lugar puro, o lugar insensato da ficção” ou, podemos acrescentar, habitar o espaço-tempo estéticos, por uma espécie de “enriquecimento exponencial da vida dos seres ordinários” (RANCIÈRE, 2021, p. 31-3). Os penetráveis que Oiticica propõe a partir do conceito de Crelazer fazem a pausa no tempo ordinário, permitindo a emergência do tempo-estético, assim como os espaços vazios no papel dos Metaesquemas e as veredas entre as placas dos Núcleos, permitiam o contato com a profundidade, com o fundo infinito. Uma declaração de Jacques Rancière é apropriada para a compreensão da pausa e da fresta em Oiticica: “não trabalhamos para o porvir, trabalhamos

para criar uma lacuna, uma vereda no presente, para intensificar a experiência de outro modo de ser” (RANCIÈRE, apud. OLIVEIRA, 2021, p. 70).

Em 1969, logo após a abertura de sua exposição individual na Whitechapel Gallery, Oiticica concede uma entrevista a Guy Brett na qual menciona o *dreamtime* (tempo do sonho) dos aborígenes australianos, prática em que um indivíduo abandona a vila e sai andando sem objetivo (OITICICA, 1969, p. 134). Liberando-se das obrigações cotidianas, quem vaga para fora das margens da vila, povoa o nada com novos pensamentos. Alguns anos mais tarde, Oiticica anota em um caderno:

Guy descobriu/revelou-me muitas coisas mas sobretudo falou-me do DREAMTIME como parte do padrão social das TRIBOS ABORÍGENES: e reclarificou/relembrou-me isso hoje: no livro de Eliade (qual?) descobriu que há períodos intermitentes durante os quais o indivíduo de uma tribo (TABA/NUCLEO) deixa a comunidade para um deambular sem objetivo na floresta fora da TABA: (...) suprema forma de lazer não repressivo: a descoberta de Guy veio brilhantemente em direção do foco principal que gerou muitos dos meus projetos tais como o do Éden, etc.: (...) Guy de facto revelou-me um tipo de paixão dentro da concepção de DREAMTIME. Quem quer que tenha tido o privilégio de DREAMTIMING só pode ser alguém de recursos e bom gosto – um *full timer* da experimentação e o único a instalar um padrão comportamental definido de experimentação total dentro dos padrões sociais estabelecidos (OITICICA, 1973a, p. 98-9).

O Delirium ambulatorium, proposta-conceito que surge em 1978, convoca o *full timer* da experimentação para vagar pelo Rio de Janeiro, como que em busca das frestas, à procura da mágica sensação de encontrar “por acaso” exatamente o que se estava procurando, como um jogo em que a cidade é o “playground urbano”, ou “ground para o play” (OITICICA, 1979a, p. 2). Em um desses jogos, Oiticica achou em um canteiro de obra de metrô na Av. Presidente Vargas o famoso pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan, que ele nomeia Manhattan Brutalista. Nem Rio de Janeiro nem Manhattan, a sobreposição de dois espaços ocorre durante a caminhada, e forma um terceiro, um novo *sensorium*. Brutalista, o pedaço de asfalto invoca o sentido bruto, anterior aos significados já dados de metrô e Manhattan, estabelecendo um sentido de jogo de múltiplas possibilidades: “o delirium ambulatorium é neste caso a contínua meditação dos momentos transitórios de vida-criação” (OITICICA, 1979a, p. 4). Construção do metrô do Rio de Janeiro, que vai passar subterraneamente pela avenida por onde passa a Escola de Samba; a forma da ilha de Manhattan, onde Oiticica concebeu labirintos como o “subterranean Tropicalia projects – Project n.1”, em 1971, que enfatiza a palavra “subterrâneo” como espaço de forças que fazem a terra tremer, alterando as posições antes estabelecidas dos corpos e as posições de artista e espectador. Esse labirinto público, projetado para ser construído no Central Park de Nova York, mas nunca executado, é uma estrutura para acontecimentos imprevisíveis, desvinculados da experiência cotidiana, a partir da vivência em penetráveis que oferecem percursos por corredores escuros e estreitos,

que provocam o esbarrar dos corpos uns nos outros e janelas para observação de performances baseadas em comentários críticos “não-literários” – desvinculados da tradição da literatura e do teatro –, a respeito da “alienação relacionada ao contexto brasileiro e buscando uma relação próxima com questões universais; penso que essas áreas para performances programadas devam receber os problemas críticos reais de qualquer que seja o grupo, heterogêneo ou não, que esteja fazendo a performance” (OITICICA, 1971, p.1). Depois, cada um percorreria áreas planejadas para a auto-performance, como

algo similar a práticas do self espontâneo, não-ritualísticas, como uma verdadeira posição de anti-arte permanente; a recusa do artista como criador de objetos, mas transformado em um proponente de práticas nas quais ideias e descobertas são abertas e quase não sugeridas, e realizam-se ao longo dessas práticas; isso mostra por quê as proposições nestes projetos são simples e genéricas, ainda não completas, apresentadas como situações para serem vividas (OITICICA, 1971, p. 1).

Os projetos para labirintos públicos continuam a ocupar o pensamento de Hélio Oiticica até o final de sua vida. O *Magic Square #5* foi projetado em 1978 para o Parque Ecológico do Tietê, em São Paulo, e construído postumamente em duas outras localidades, a floresta da Tijuca e o Instituto Inhotim. Percebe-se nessas concretizações da maquete feita por Oiticica a permanência da ideia de arquitetura de caráter aberto, como um recorte no espaço comum. Por outro lado, Oiticica declara em um de seus últimos textos que o que ele faz é MÚSICA, palavra que ele grafa em maiúsculas. Mas a MÚSICA não é uma das artes, ele diz, e sim “a síntese da consequência da descoberta do corpo”, uma “totalidade-mundo criativa em emergência hoje” (OITICICA, 1979b, p. 2). Retomando os fios que o ligam aos inventores do início do século XX, Oiticica pergunta-se se essa chegada à MÚSICA não seria o desenvolvimento das proposições de Malievitch, Klee, Mondrian, Brancusi. Talvez a MÚSICA dos labirintos públicos possa ser entendida como o tempo específico do novo sensorio a que Oiticica se refere desde o início de sua carreira quando anota em seu diário, em 1961: “Aspiro ao Grande Labirinto” (OITICICA, 1986, p. 26).

A “metafísica” de Hélio Oiticica diz respeito à instauração de um outro sensorio, e desenvolveu-se, a princípio, da ideia de formas geométricas originárias e da potência da cor em ativar sensorialmente a percepção de frestas no sensível comum. A partir dos Bólides, Oiticica ressignifica objetos do cotidiano que deixam de ser utensílios de função predeterminada e se apresentam como corporificação de novos espaço-tempos, deslocando o estar das coisas para novas modalidades de experiência. O conceito de Crelazer é o ápice dessa pesquisa, sugerindo o descondicionamento dos comportamentos que, como ocorreu com os objetos utilitários dos

Bólides, assumem a intransitividade e a política própria da estética, como a do estar sem determinação no “Bólide-Cama” e “Ninhos”.

Oiticica deambula entre a estética e a política acompanhado tanto por declarações de artistas quanto por filósofos explicitamente citados em seus textos, como Nietzsche, Bergson, Sartre, Marcuse, Deleuze, perseguindo o espaço-tempo da mágica da imanência, seja nas referências à sublimidade da cor-luz metafísica, seja em declarações menos carregadas do vocabulário filosófico, como quando, a partir de Yoko Ono, Oiticica chega à sua desmitificada e desmistificada versão da potência política do estético: “Quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são criativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui. (...) Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (OITICICA, 1972b, p. 3). Sua produção teórica, sempre *in progress*, pode hoje dialogar com filósofos que ele não conheceu, como é o caso de Jacques Rancière, que entende a política da arte como reconfiguração da partilha do sensível. Em Oiticica, a afirmação da aliança entre “a radicalidade artística e a radicalidade política” (RANCIÈRE, 2023, p. 35) é a proposta de incitar estados de invenção, instaurando o mundo-abrigo, a galáxia de inventores, o grande labirinto: os vários nomes do espaço-tempo estético.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. (1992) 2a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FAVARETTO, C.; BRAGA, P. *Manifestações ambientais, de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2024.
- GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto. In: *Projeto Construtivo na arte: 1950-19672*. AMARAL, Aracy (org.). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977
- HUCHET, Stéphane. *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte*. São Paulo: Editora 34, 2023.
- LOEB, Angela Varela. Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *ARS*. Ano 9 Nº 17, 2011.
- NETO, Ernesto. Tudo está visível na dimensão espiritual. Revista Celeste, 2016. Disponível em <https://select.art.br/ernesto-neto-tudo-esta-visivel-na-dimensao-espiritual/>. Acessado em 24/03/2025.

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica. Cesar Oiticica Filho e Ingrid Vieira (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica retrospective at the Whitechapel Gallery, until April 6: Oiticica talks to Guy Brett. *Studio International*, v. 177 no. 909, 1969.

OITICICA, Hélio. Os sentidos apontando para uma nova transformação. Trad. Vergara, L.G. e Santos, K. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 17-28, jul-dez/2019.

OITICICA, Hélio. A participação no jogo, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0251/66, 1966.

OITICICA, Hélio. As Possibilidades do Crelazer, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0305/69, 1969.

OITICICA, Hélio. Subterranean Tropicalia Projects (Projects), *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0266/71, 1971.

OITICICA, Hélio. Parangolé-Síntese, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0201/72, 1972a.

OITICICA, Hélio. Experimentar o Experimental, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0380/72, 1972b.

OITICICA, Hélio. NTBK 2/73, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0189/73, 1973a.

OITICICA, Hélio. Caderno NTBK 4/73 Anotações para Cosmococa, Clothing Cape 1, PN18 e outros NTBK 4/73, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0318/73, 1973b.

OITICICA, Hélio. Mundo Abrigo, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0194/73, 1973c.

OITICICA, Hélio. Caderno com Anotações Diversas, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0315/73, 1973d.

OITICICA, Hélio. Carta para Haroldo de Campos, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0405/74, 1974.

OITICICA, Hélio. Manifesto Caju, *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0114/79, 1979a.

OITICICA, Hélio. De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos *Projeto Hélio Oiticica* (<https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-conteudo/>), 0057/79, 1979b.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. OSEKI-DÉPRÊ, Inês (trad.). Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Mal-Estar na Estética*. CHATAIGNIER, G. e HUSSAK, P. (trad.). São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/ Editora PUC-Rio, 2023.