

HÉLIO OITICICA: DESDOBRAMENTOS DO CORPO NO ESPAÇO

Renata Moreira Marquez

Artigo publicado na revista *Vivência*. ISSN 0104-3064. Natal, EdUFRN, v.33, 2009, p. 67-75.

HÉLIO OITICICA: UNFOLDINGS OF THE BODY IN SPACE

Summary

Through the work of the artist Hélio Oiticica, is intended to analyze the crisis of the modern city, the necessity of its revision beyond the bureaucracy and the efficiency and studying the strategy of incorporation of the urban experience with its complexity politics, social, economic and aesthetic in the disintegration of the work of art as thing to be possessed and as rigid support of representation.

In this case, the body becomes the basis of the paradigm of the aesthetic participation, in detriment of the passivity of the contemplation, being capable to construct new powerful and ephemeral spaces.

Os anos de 1950 são a época de crise da arquitetura e do urbanismo funcionalistas, cujo discurso utópico buscava a criação de um sistema universal e anônimo, na contramão das tradições locais. O assunto do CIAM 8, realizado em 1951 em Hoddesdon, na Inglaterra, foi a necessidade de humanização da cidade frente à mecanização sistemática. Com o tema “The Core of the City”, o Congresso transferia a discussão da metáfora da máquina para a metáfora orgânica. Foi discutida a apropriação do espaço público por parte da população como uma necessidade para que o homem pudesse reconhecer-se novamente como indivíduo. Os arquitetos envolvidos nessa oitava edição do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna acreditavam que os elementos móveis poderiam ter um papel importante na animação do *core* dos centros urbanos e a nova arquitetura deveria permitir a inclusão de tais elementos, trabalhando em conjunto com os meios contemporâneos de expressão artística. O *core* foi definido como o elemento que faz uma comunidade de fato comunidade e não meramente um agregado de indivíduos. A pergunta principal do CIAM 8 era se realmente havia a possibilidade de recriar a antiga sociabilidade que sempre tinha sido a função cívica da cidade.

Os atributos do *core* eram a espontaneidade e a escala humana. Acreditavam que a espontaneidade era o que unia os homens na cidade, e era necessário ativar a experiência emocional no nível do pedestre, para reavivar a espontaneidade na cidade. Queriam transformar o indivíduo passivo na sociedade em um participante ativo da vida social. Sentiam a necessidade de subversão da funcionalidade ortogonal do urbanismo, mediante a criação de “ângulos de significação” e da interação de várias esferas da produção de conhecimento. O arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 53) analisou essa época:

“A discussão mais renovadora desses anos sobre o *core* das cidades como uma nova zona a contemplar na disposição separada das distintas funções urbanas, significa estabelecer não só a necessidade de um centro pluriforme e maximamente social para a cidade, e sim, sobretudo, a caracterização dessa centralidade como coração, isto é, como o lugar físico no qual parecem encontrar assento os sentimentos humanos mais elevados e mais necessários para a plenitude de uma arquitetura em busca de um novo humanismo.”

Esse deslocamento humanista no modo de pensar a arquitetura e a cidade, iniciado no CIAM 8 e continuado no CIAM 9 (1953) até a formação do Team X (1959), é ilustrado na pergunta que fez Aldo van Eyck, em 1959: a arquitetura reconciliará os valores básicos? Dentro de um padrão mais complexo em oposição ao modelo simplista do *core*, os jovens arquitetos envolvidos nessa questão perseguiram a identificação do homem com a sua cidade. Conforme escreveram em 1953, “*Pertencer* é uma necessidade emocional básica - suas associações são da ordem mais simples. Do *pertencer* – identidade – provém o sentido enriquecedor da urbanidade” (FRAMPTON, 1997, p. 330).

O existencialismo, a fenomenologia e o humanismo contaminavam as artes, a arquitetura e o urbanismo nos anos de 1950. Estava claro que a conciliação do homem com o seu mundo técnico não se tratava de mais um programa sistemático: constituía um objetivo a ser conquistado, um processo sincrônico de adaptação e resistência. Humanismo ético e fenomenologia estética terão então a sua máxima influência. O passo seguinte seria a crítica ao individualismo da fenomenologia e a busca de uma lógica social: nos anos de 1960 o pensamento marxista será marcante e decisivo. Desacreditando em qualquer atividade produtivista, a Escola de Frankfurt estabelece que toda produção é ideológica e reflete as forças dominantes do sistema econômico. A tradução artística do programa crítico apareceu sob o seguinte postulado: a produção da arte devia ser substituída pela ação crítica que desmascara e destrói. O Grupo Cobra, o Fluxus, os *happenings*, etc. eram manifestações que refletiam a desconfiança dos artistas em relação ao seu próprio meio de expressão. Irromper agressivamente na vida cotidiana era o que os norteava naquela época. De acordo com as conclusões de Theodor Adorno e Max Horkheimer, não fazia mais sentido seguir acumulando produtos ideológicos.

Nesse contexto mundial, atua no Brasil Hélio Oiticica (1937-1980), um dos principais expoentes da geração artística brasileira emergente na virada final da década de 1950. Oiticica tratou a cidade como fonte antropológica e política e recolheu elementos, personagens e símbolos urbanos devolvendo-os sob novas formas. Sua arte aparece como um processo participante do criticismo social, de modo que a esfera pública não é vista simplesmente como o espaço público, mas como o campo complexo do interesse público. É o artista comunitário – em vez do herói modernista – catalisador para a criatividade de outras pessoas, dotado de imaginação política, proclamando a diferença e a diversidade.

A idéia de cidade aparece na obra de Oiticica com a característica de ser um pulsar orgânico, vivo. O artista trabalha o seu aspecto patológico: miséria, repressão, drogas, neocolonialismo, fronteiras de exclusão. A diluição do suporte artístico enquanto tal (a tela) permitiu ao artista trabalhar o corpo da cidade através da *descoberta* e da *reconstituição* dos seus elementos físicos e imagéticos. Esses elementos presentes na paisagem e cultura urbanas eram de súbito *achados* pelo olhar do artista. Mas não lhe interessava remontar os elementos da cidade como fragmentos de maquetes a serem expostas dentro das galerias e museus, como *ready-mades*. A obra de Oiticica se alimentou dessa cidade de modo muito íntimo, pois o seu processo criativo desenvolvia-se nas favelas, nos terrenos baldios, nas caminhadas noturnas, na Escola de Samba da Mangueira e dentro dos canteiros de obras públicas. A sua

matéria-prima era viva, e nela executava trabalhos catalisadores de reformas liberalizantes: o artista catalisador e engajado com o urbano e o social era a tônica da época.

As zonas de exclusão constituem um palco para estratégias de resistência, um desafio ao domínio da representação do espaço. A partir do golpe militar de 1964, a repressão policial era cena constante na vida urbana brasileira. A partir de 1966, os estudantes começaram a ocupar as ruas em protesto e bombas e prisões eram rotina. O trabalho de Oiticica constrói a idéia do corpo em liberdade espaço-temporal, aberto a novas experimentações. Com os seus “Penetráveis”, “Parangolés” e “Bólides” cria a *metáfora do corpo livre*, corrigindo a exclusão fruto da desigualdade sócio-econômica e da censura gerada pela violência da repressão militar à oposição política.

Através de seus experimentos, Oiticica deseja a construção de uma totalidade através de um núcleo construtivo primário. Na procura pelas raízes da gênese objetiva da obra, o artista volta-se para a paisagem urbana, lugar privilegiado para a manifestação da primitividade construtiva popular. O sentido de construção está ligado ao desejo de uma “arte ambiental”, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Trata-se da procura por “totalidades ambientais”, que são também “situações”: conformações criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde a micro-escala até o espaço arquitetônico e urbano. “Essas ordens não são estabelecidas *a priori*, mas se criam segundo a necessidade criativa nascente.” (OITICICA, 1992, p. 87). Essa idéia requer, por sua vez, uma “participação ambiental” do espectador. Na construção dessa totalidade ambiental, o elemento-chave é o participante, que substitui o observador tradicional. Ele toma parte de experiências iniciáticas onde forçosamente improvisa e assim mergulha nas suas limitações e desejos. FAVARETTO (1992, p. 121) escreveu:

“[...] as *Manifestações Ambientais* são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam a poética do instante e do gesto: ‘uma nova fundação objetiva da arte’”.

Oiticica propôs a idéia de lançar “acontecimentos poéticos”, pontos extraviados da paisagem urbana para serem achados pelos passantes num momento de surpresa e descondicionamento da experiência estética. Sobre uma intervenção que fez no Rio de Janeiro, utilizando uma lata de fogo que serve normalmente para sinalizar estradas ou obras à noite, OITICICA (1992, p. 104) escreveu:

“A experiência da lata-fogo está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei no anonimato da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade...”

Toda a urbanidade presente no seu trabalho vem do fascínio e do contato próximo com o que podemos chamar de marginal: a “falta de lugar social”, que se processa ao mesmo tempo que a descoberta do “lugar individual”, uma surpreendente liberdade de ação. Ele vê no marginal não o “bom selvagem”, mas o conjunto do instinto e da força vital para a resistência. No Morro da Mangueira, Oiticica apropriou-se do samba, da arquitetura local e das relações sociais baseadas numa ética comunitária.

Esses tipos de intervenção artística, ou o entendimento da fusão da arte com a vida cotidiana, começou na virada da década de 1950 para a 60. Trabalhando a noção de desmonte do objeto artístico proposta pelas vanguardas européias do início do século, os jovens artistas brasileiros em atividade na década de 1960 elaboraram conceitos que

privilegiavam a idéia de *construção*. Tratou-se mais precisamente da “construção ontológica do novo”, uma *possibilidade* frente à declaração da “morte da pintura”, possibilidade de “salvação” para a mesma, para usar os termos de Oiticica. Rubens Gerchman, citado por RIBEIRO (1997, p. 135), deu seu depoimento à *Vanguarda Brasileira*. PARE, publicação da UFMG em julho de 1966:

“O enfoque dado por nós agora é o do homem em seus múltiplos aspectos. O que a meu ver melhor caracteriza o homem moderno é a multidão. Acredito que a minha principal responsabilidade é a de dizer. Quero pessoalmente uma arte de conteúdo em que o homem seja sempre a medida. Faço uma arte urbana e recolho o meu material no dia-a-dia.”¹

Na tentativa de atravessar a fronteira da representação, OITICICA (1992, p. 59) escreveu: “Quem figura, figura algo sobre algo, sendo que a expressão linear e caligráfica geralmente necessita de um suporte passivo, e pouco o supera ou o transforma em sua estrutura.” Opondo-se ao estado passivo do suporte, concluiu: “Quem figura sobre algo, melhor figura através de algo.” O artista debruçou-se então na busca das possibilidades não exploradas da espacialidade pictórica, integrando o Movimento Neoconcreto Brasileiro. Concomitante com as suas propostas de espacializar a pintura, acabou por expandir o Neoconcretismo ao *temporalizar o espaço*. Segundo FAVARETTO (1992, p. 34), “o salto de Oiticica, da pintura para o espaço e para a criação de ‘novas ordens’”, foi determinado pela emergência da participação: a passividade da recepção da obra foi transformada em aventura para o corpo.

O Movimento Neoconcreto Brasileiro estava interessado no *pathos* social. Tal corrente formou-se, na virada da década de 1950, para fazer oposição ao racionalismo cientificista do Concretismo, deslocando a discussão para os termos fenomenológicos da relação homem/mundo. Foi decisivo para a articulação das neovanguardas dos anos de 1960 no Brasil, como mostrou Marília Andrés RIBEIRO (1997). O Neoconcretismo teve o aval de Mário Pedrosa e contou com a participação de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro e Franz Weissman, entre outros. Ao desenvolver pessoalmente o Neoconcretismo, cada artista apresentou sua conclusão formal. Lygia Clark, na tentativa de eliminar a moldura e a distância contida na percepção do quadro, escolheu o tato como o sentido privilegiado na sua obra. Em contrapartida, Oiticica elegeu a visão como motor principal, trabalhando a força cromática nos objetos, mas não deixou de estimular também os outros sentidos.

Dentro das várias invenções de Oiticica, destacamos algumas. O “Penetrável” foi uma categoria que se seguiu às “Invenções” e aos “Núcleos” e tornou possíveis as experiências subseqüentes: “Parangolés”, “Bóides” e “Ambientes”. O “Penetrável” significou efetivamente a transformação do espaço plástico em ambiente vivencial, integrando manifestações ambientais que simulavam espaços públicos, jardins, praças etc. Sua operação essencial era incorporar e transformar o espaço real num espaço virtual estético e num tempo também estético. FAVARETTO (1992, p. 68) cita um depoimento de Oiticica:

“Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim da mágica, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.”

Como escreveu FAVARETTO (1992, p. 69), “imagem de uma arte no espaço, a finalidade do Penetrável é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado.” Essa idéia lembra os construtivistas e também o Urbanismo Unitário do movimento europeu Internacional Situacionista. O espaço vivenciado no tempo é a idéia central.

“Assim, para Oiticica, o tempo como elemento ativo, duração, implica o fim da representação e, com ela, da contemplação. No espaço ‘representativo’, a tela funciona como uma janela; o tempo, aí, é linear, movimento entre figuras. Quando, porém, o plano da tela é ativado, o tempo, como duração, lança-se no dinamismo das áreas de cor, que agem como focos de energia. Na medida em que o observador é chamado, de alguma forma, a intervir na produção desse dinamismo, esse tempo ganha ‘vitalidade’ e ‘significação’. E, para Oiticica, é esse envolvimento dos indivíduos com o ‘tempo da obra’ que reata o fio estancado das experiências dos mestres construtivistas.” (FAVARETTO, 1992, p. 79)

Recolhendo e transformando elementos da paisagem urbana, Oiticica chega aos “Parangolés”. A descoberta do “Parangolé” em 1964 marca para o artista a definição do que seja a obra, a “fundação do objeto”. Um fenômeno total, não em partes: nos Parangolés, apesar de usar objetos ordinários, Oiticica não procura a poética transposta desses objetos como fim: são essencialmente elementos que constituem um todo. Porém, há o que chama de convergência da obra com os objetos ou uma “semelhança de aparência”. Essa convergência dá-se, é claro, *a priori*. Por exemplo: a forma do estandarte, da tenda, etc., são imagens que inspiraram certos Parangolés. Nas palavras de Favaretto, o Parangolé é uma poética do instante e do gesto, do precário e do efêmero. O participante veste o Parangolé e interage com ele, de modo que cada vez é única, uma situação irrepetível.

Os “Bólides” consistiam em recipientes (caixas, sacos, latas, bacias) com materiais elementares da terra, manipuláveis, em busca das virtualidades da cor imanente aos objetos em jogo; o que o artista chamou de “estruturas de inspeção” ou “transobjetos” ou ainda “estruturas transcendentais imanentes”. Tais nomes traduzem a idéia de exploração, experimentação, quebra de valores preconcebidos, abertura de novos horizontes. O artista propõe a “posse do mundo ambiente” e não a “posse de objetos”.

O fato de achar na paisagem do mundo urbano *elementos Parangolé* significa “estabelecer relações perceptivo-estruturais” ou “imaginativo-estruturais” do que cresce na trama estrutural da obra e do que é achado no mundo espacial ambiental. “Acham-se coisas que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente...” (OITICICA, 1992, p. 105).

“Todas essas relações poder-se-iam chamar ‘imaginativo-estruturais’, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na realização pluridimensional que delas decorre entre ‘percepção’ e ‘imaginação’ produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente.” (OITICICA, 1992, p. 87)

Através do conceito de Parangolé, há uma retomada da estrutura mítica primordial da arte; como que uma “vontade de um novo mito”. Acontece a interferência dos elementos da arte no comportamento do espectador, uma interferência de longo alcance, que pode atingir os campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. O artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação.

“Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta com uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que se integra também na ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí, fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual.” (OITICICA, 1992, p. 103)

A arte ambiental de Oiticica é distinta da Arte Ambiental que surgiu da ameaça anti-ecológica. Ela não pretende um retorno metafórico à natureza nem visa estabelecer novas relações entre o homem e seu habitat natural.

Ambiente para o artista é carregado de forte teor antropológico, é uma entidade que nasce na cidade. Sobre isso, o crítico Mário Pedrosa (PEDROSA, 1995, p. 281) escreveu:

“A arte ambiental no Brasil, de que foi no mundo um dos países precursores, caracteriza-se sobretudo por ser vivencial e por nunca se ter embarafustado (a não ser posteriormente, sobretudo em São Paulo) pela outra modalidade ambiental que é a ambiental abstrata, reflexo das virtualidades tecnológicas da civilização industrial. Que esse movimento foi fecundo dizem as imediatas repercussões que o levaram a extravasar do núcleo inicial dos artistas plásticos para atrair poetas como Rogério Duarte e músicos populares de gênio como Caetano Veloso, e ampliar-se, com as deformações dos meios, até as boates e a televisão.”

O Movimento Tropicalista evidenciou em 1967 o mundo da comunicação rápida, um “mosaico informativo”. Seus ingredientes básicos para o questionamento social foram a alegoria, a alegria e a ironia. Segundo Favaretto, “o Tropicalismo deu uma resposta desconcertante às questões da relação entre arte e política” (FAVARETTO, 1979, p. 14): as canções tropicalistas tratam o social sem o *pathos* então vigente, propondo uma “deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica” (FAVARETTO, 1979, p. 9). Trabalhando com justaposições do arcaico e do moderno, do nacional e do internacional, o Tropicalismo engendrou uma espécie de síntese antropofágica da sua contemporaneidade. Há muitas semelhanças entre os trabalhos de Oiticica – principalmente a instalação “Tropicália” – e a música popular emergente na época, o que atesta a circulação de idéias na formação de um cenário cultural crítico.

Para Oiticica, havia duas maneiras bem definidas de participação: uma envolvia a manipulação ou participação sensorial-corporal, a outra era uma participação semântica. No início da década de 1970, o artista entra numa nova fase experimental, onde desenvolve a expressão textual e experiências audiovisuais. Em 1973, cria o conceito de “quase-cinema” para trabalhos que exploram o dinamismo das seqüências de projeção de *slides* em conjunto com trilhas sonoras, onde privilegia a participação semântica. Já nos últimos anos de sua vida, Oiticica envolve-se em projetos destinados a espaços públicos, encarados como possibilidades de síntese e de simultaneidade de suas descobertas. Trabalha, entre outras coisas, em maquetes de labirintos para o projeto de Rui Ohtake no Parque Ecológico do Tietê (São Paulo).

O último acontecimento antes de sua morte, em 1980, foi “Esquenta pro Carnaval”, no morro da Mangueira. Consistiu, mais uma vez, na apropriação de um lugar para a produção de situações singulares. A obra de Oiticica abre caminho no campo teórico e prático para a articulação de uma nova experiência estética, imbuída da realidade e dos sintomas urbanos circundantes, experiência esta baseada essencialmente em deslocamentos críticos e exercícios de descondicionamento. A exposição de Oiticica “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM do Rio de Janeiro em 1967, foi uma espécie de paradigma para manifestações posteriores, como “Arte na Rua”, “Arte Pública no Aterro”, “O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa”.

Das experiências de Oiticica e também de Lygia Clark, surgiram reflexões em vários pontos do Brasil, inclusive Belo Horizonte. “Do Corpo à Terra” foi uma manifestação que aconteceu em abril de 1970 no Parque Municipal e ruas da cidade, paralela à exposição “Objeto e Participação” na Grande Galeria do Palácio das Artes. De caráter experimental e voltado para uma arte de ação e não de obras, o evento mostrou artistas preocupados com a situação política e ecológica do mundo urbano brasileiro. Foi importante na desconstrução do modernismo no Brasil, elaborando traduções da *Pop Art*, dos *happenings*, da *Land Art* e da Arte Conceitual. Segundo os críticos Mário Pedrosa e Frederico de Moraes – este último coordenador e participante de “Do Corpo à Terra” – as novas vanguardas brasileiras

dos anos de 1960 distinguem-se da *Pop Art* norte-americana por não tratarem os seus assuntos com objetividade e neutralidade. Ao contrário, mostram uma arte engajada e embalada pela cultura tropical.

Como foi comentado, a arte brasileira dos anos de 1960/70 não pôde ignorar a situação política e por isso apresentou perspectivas revolucionárias com a criação de uma arte de participação, metáfora de liberdade. “Do Corpo à Terra” é um exemplo significativo dessa condição. O caráter revolucionário levou Morais a denominar de “Arte Guerrilha” certos trabalhos do carioca Cildo Meirelles (n. 1948) ou Artur Barrio (n. 1945, Portugal), ambos participantes da mostra. Coordenada por Morais e pelos artistas da neovanguarda do Rio, São Paulo e Minas, “Do Corpo à Terra” visava estabelecer uma relação entre o homem e a paisagem. De caráter experimental e coletivo, o evento quis marcar a inauguração do Palácio das Artes e durou três dias. Em depoimento à RIBEIRO (1997, p. 147), Frederico Morais relatou:

“*Objeto e Participação* consistiu numa exposição coletiva, realizada no saguão do Palácio das Artes com trabalhos experimentais, abertos à participação do público, de Franz Weissman, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Carlos Vergara, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanneto, Terezinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leimer e Marcelo Nistche. *Do Corpo à Terra* foram propostas conceituais realizadas durante três dias no parque e nas ruas da cidade. Os artistas não apresentaram obras, mas realizaram várias ações: Cildo Meirelles queimou galinhas vivas, em homenagem ao sacrifício de Tiradentes; Dilton Araújo cercou o Parque Municipal com uma corda; Lotus Lobo plantou sementes; Luis Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou vários jornais velhos; Luciano Gusmão fez um mapeamento do Parque, dividindo as áreas livres das áreas de repressão; Barrio jogou trouxas de carne e osso no Ribeirão Arrudas; Lee Jaffe executou a proposta de Oiticica, desenhando uma trilha de açúcar na Serra do Curral e eu fiz apropriações fotográficas de vários locais da cidade. *Do Corpo à Terra* foi a última e mais radical manifestação coletiva da vanguarda brasileira.”

Morais concebia a arte como manifestação do corpo e da terra, do ambiente geográfico e histórico em que se insere o homem. Buscando um espaço para a liberdade de expressão dentro da realidade do Estado totalitário, surgia uma utopia, “roteiro do novo homem”, espécie de “paraíso contracultural”, o homem livre em harmonia com o meio via arte. Essa utopia esteve presente em “Do Corpo à Terra”, através de seus rituais simbólicos. Em depoimento ao Estado de Minas na ocasião do evento, Morais registrou, citado por RIBEIRO (1997, p. 296):

“É na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva à rua suas atividades ‘museológicas’, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho.”²

Morais acreditava na crítica como *escritura*, como a concepção de um novo texto (segundo a linha de Roland Barthes), e inclusive concebeu vários trabalhos conceituais para muitas exposições e intervenções. Recebeu o apoio de importantes críticos como Mário Pedrosa, Aracy Amaral e Márcio Sampaio. Em “Do Corpo à Terra”, Morais apresentou “Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Homenagens e Equações”. Tratou-se da apropriação fotográfica de quinze áreas de Belo Horizonte. As fotos dos locais foram dispostas nos mesmos lugares que as originaram e convidavam os passantes a parar diante desses *quadros urbanos* e “reconstituir a memória daquela paisagem a partir da redundância foto/paisagem”, nas palavras de RIBEIRO (1997, p. 175). As fotos eram homenagens às idéias de Tiradentes, Bachelard, Brancusi, Malevich, Mondrian, Schwitters, Breton e Duchamp.

O evento também contou com a participação do artista Luciano Gusmão em uma seqüência de espelhos locados na paisagem do Parque Municipal; Dileny Campos com “Subpaisagens”, onde mostrou, numa espécie de arqueologia do urbano, os aspectos desconstruídos da cidade. E Décio Noviello, que propôs a desmaterialização da arte na rua: com várias tonalidades de fumaça colorida, fez um *happening* que envolveu o edifício do Palácio das Artes e o Parque Municipal. Quis inserir cor no espaço através da festa, subverter o terror, explodindo granadas coloridas do exército.

Meiros apresentou o mais polêmico trabalho, quando queimou galinhas vivas no seu “Monumento à Tiradentes”, no Parque Municipal. Queria pronunciar-se contra a violência sem volta dos assassinatos políticos que os militares protagonizavam. O alvo era também a apropriação pelos militares da imagem de Tiradentes com finalidades propagandísticas. Já Barrio abandonou suas “Trouxas” – aparentemente pedaços de corpos ensangüentados – em pontos da cidade, como o Ribeirão Arrudas, dentro da mesma temática do “desaparecimento” de pessoas na ditadura.

Com a idéia geral de desarrumar o cotidiano da cidade – em graus mais ou menos politizados, dependendo do artista – “Do Corpo à Terra” representou a necessidade de intervir na realidade e de trabalhar os sintomas da cidade. Constituiu um esforço de colocação em evidência do espaço liso na trama condicionada da cidade, em cuja operação podemos ver certas correspondências com as táticas situacionistas da deriva, da psicogeografia, do *détournement* e do mapeamento. Só que aqui no Brasil, além de tais manifestações serem paralelos da arte da vanguarda internacional e inserirem assim alguns de nossos artistas num cenário mais amplo, elas apresentaram uma variável a mais: a necessidade de liberdade política, liberdade de ir e vir, dizer e pensar. A desordem causada na cidade é uma metáfora do corpo livre. “A arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade”, escreveu Moraes no seu Manifesto “Do Corpo à Terra”, publicado no Estado de Minas em 1970.

Hoje não temos um grande inimigo unificado, mas pequenos inimigos diários. Não lutamos contra a ditadura que censura o pensamento e a expressão, mas contra as violências, a vulgaridade, a indiferença, a apatia e outros inimigos distribuídos pelo mundo, que dizem respeito às comunidades locais e a lugares específicos. Mas as idéias que norteavam a arte ativista brasileira nas décadas de 1960/70 resistem no tempo: o artista como catalisador para a criatividade e a transformação do outro; o exercício de descondicionamento psicogeográfico dos passos e do olhar na cidade; o Parangolé como metáfora da intervenção no corpo urbano visando a sua redescoberta e por fim a idéia instalada de que os signos da utopia materializam-se nos lugares de transgressão cotidiana.

REFERÊNCIAS

FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, 1992.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.

¹ *Vanguarda Brasileira. PARE*. Belo Horizonte: Reitoria da UFMG, 25 jul. 1966. Não paginado.

² TRISTÃO, MariiStella. Da Semana de Vanguarda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abril 1970. p.5