

**Guilherme Teixeira Wisnik\*****Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil.**

Inside the labyrinth: Hélio Oiticica and the challenge of the ‘public’ in Brazil.

**palavras-chave:**  
Hélio Oiticica; labirinto;  
público; ambiente; Cildo  
Meireles

A passagem do plano para o espaço, ocorrida na arte brasileira desde o final dos anos 1950, desdobra-se em trabalhos ambientais que incorporam elementos dadaístas e surrealistas à matriz construtiva original no período conhecido como “contracultura”. No Brasil, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, esse processo não se desdobrou em uma positivação da esfera pública, buscando, por outro lado, uma potencialização dos espaços marginais, tais como terrenos baldios. Assim, paradoxalmente, quando resolvem atuar no espaço urbano e público os artistas de origem construtiva, como Hélio Oiticica, acabam criando refúgios subjetivos dentro dele, remetidos à imagem metafórica do labirinto. Importantes consequências desse processo podem ser encontradas, posteriormente, em trabalhos de artistas como Cildo Meireles e Nuno Ramos.

**keywords:**  
Hélio Oiticica; labyrinth;  
public; environment; Cildo  
Meireles

The passage from the plane to space, which has taken place in Brazilian art since the late 1950s, is unfolded in environmental works that incorporate Dadaist and Surrealist elements to the original constructive matrix, in the period known as “counterculture”. In Brazil, unlike what happened in the United States, this process did not unfold in a affirmation of the public sphere, seeking, on the other hand, a maximization of the marginal spaces, such as vacant lots. Thus, paradoxically, when they decide to act in urban and public space, artists of constructive origin, such as Hélio Oiticica, end up creating subjective refuges within it, reminiscent of the metaphorical image of the labyrinth. Important consequences of this process can later be found in the works of artists such as Cildo Meireles and Nuno Ramos.

\* Universidade de São Paulo  
[USP].

## Sob o calçamento a praia

O trânsito do plano para o espaço realizado por alguns artistas brasileiros do grupo neoconcreto, na passagem dos anos 1950 para os 1960, é relativamente contemporâneo ao realizado pelos artistas da Minimal Art nos Estados Unidos. Em ambos os casos, instalações ambientais egressas da pintura, e não da escultura, colocaram em evidência a relação entre os trabalhos – definidos como “não-objetos” e como “objetos específicos”, respectivamente – e o espaço envoltório, em processos nos quais a idealidade da forma passou a ser tensionada pela contingência da percepção. Assim, tanto lá quanto cá, o observador se tornou central para a significação dos trabalhos.

No caso do minimalismo, essa transformação significou uma atuação do espaço físico da galeria, o que pode ser visto nos trabalhos feitos por Dan Flavin apenas com luzes fluorescentes, ou no estabelecimento de uma relação corporal com o público, em trabalhos de Robert Morris e Walter De Maria, entre outros. Refiro-me a trabalhos como *Vigas em L* (1965) de Morris, no qual o observador sente o quanto a sua posição específica, na relação física que o seu corpo estabelece com as três peças idênticas dispostas em posições diversas, leva-o a percebê-las como sendo diferentes. Ou então a outros trabalhos, como *The New York Earth Room* (1977) de Walter De Maria, no qual a sala da galeria é inteiramente preenchida por terra até a altura de meio metro, redimensionando toda a percepção que o visitante tinha daquele espaço.

Como argumentou Rosalind Krauss, o sentido de vacuidade nihilista expresso nos trabalhos da Minimal – por sua exterioridade radical, que recusa qualquer significação – é contraposto e tensionado por um sentido oposto, também contido neles, que Krauss qualifica como “positivo”: o deslocamento do lugar de significação do trabalho artístico de uma esfera privada e singular (a subjetividade do criador) para um âmbito público, no qual o sentido se completa na interação com o espectador, isto é, na relação perceptiva de escala entre a peça, o espaço circundante e o corpo de quem a observa. Em suas palavras,

A ambição do minimalismo, portanto, era relocar as origens do significado de uma escultura para o *exterior*, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, *pública*, do que poderíamos denominar *espaço cultural*.<sup>1</sup>

No caso brasileiro, a espacialização da arte também é acompanhada por uma abertura essencial do seu campo de significação,

1. KRAUSS, Rosalind.

**Caminhos da escultura**

**moderna**. São Paulo: Martins

Fontes, 1998, p. 323, grifo meu.

criando “obras abertas” que só se definem na contingência de relações interpessoais e, portanto, não de forma unidirecional e assertiva, mas apenas no frágil “horizonte do provável”. Porém, diferentemente do que ocorreu no caso norte-americano, no Brasil essa abertura não buscou exatamente a afirmação de um espaço cultural público, ao contrário, tratava-se na verdade de uma busca pela subjetivação radical dada pela noção de participação, ausente na Minimal. Nesse sentido, tanto a antiarte ambiental de Hélio Oiticica quanto as práticas vivenciais de Lygia Clark têm proximidade muito maior com as questões suscitadas por movimentos europeus, como o situacionismo, do que pelo minimalismo norte-americano.

Procurando superar a arte da representação e da contemplação, Hélio passou a propor experiências centradas no corpo, com estruturas fisicamente abertas para a participação. Sua ideia era de que módulos ambientais constituídos pela alternância entre elementos fixos e móveis (manipuláveis e transformáveis) contribuiriam para desprogramar os sujeitos que deles se apropriassem, potencializando-lhes o sentido de um viver não programado suposto no conceito de *Crelazer*. Entende-se aí o *Parangolé*: um programa ambiental que se define pela experiência da temporalidade e pela noção de abrigo, em uma fusão de cor, estrutura, dança, palavra e fotografia, que permite a ideia de livre expressão da subjetividade corporal em meio ao espaço aberto da cidade.

Mas de que maneira a dimensão ambiental dos trabalhos de Oiticica vem a tocar a dimensão arquitetural que os concerne? Sua compreensão da arquitetura, como afirma David Sperling, não é a de algo que “está” no espaço, mas sim a de alguma coisa que “é” no espaço, e que, portanto, o conforma. Assim, ao espaço geometrizado e limitado por barreiras, próprio da arquitetura, ele contrapõe um espaço topológico contínuo e aberto à manipulação do participante. De acordo com Sperling,

A arquitetura como *manifestação ambiental*, no sentido de Oiticica, é, pois, estruturação de um campo e não formatação de uma forma; é abertura à construção pela experiência vivencial e não definição por completo em uma abstração projetual.<sup>2</sup>

Hélio, nesse ponto, está tocando em uma questão crucial não apenas para a arte, como também para a arquitetura, pois o trânsito do espaço ao ambiente é central na discussão arquitetônica e urbanística naquele momento, como mostra Giulio Carlo Argan ao comentar as críticas de Kevin Lynch e Christopher Alexander ao planejamento urbano

2. SPERLING, David.  
Corpo + arte = arquitetura:  
proposições de Hélio Oiticica  
e Lygia Clark. In: BRAGA,  
Paula (org.). **Fios soltos**: a arte  
de Hélio Oiticica. São Paulo:  
Perspectiva, 2008, p. 126.

moderno. Superando a divisão racionalista da cidade em funções, baseada na relação binária entre ego e natureza, a concepção ambiental se baseia em uma trama de relações intersubjetivas mais abertas, na qual o papel antes preponderante da questão formal decresce em importância. Assim, se o espaço é sempre projetável, afirma Argan, "o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado"<sup>3</sup>.

Sabe-se o quanto a experiência de Hélio Oiticica na favela do morro da Mangueira, a partir de 1964, alterou a sua visão de mundo e, conseqüentemente, a sua arte. Em linhas gerais, veio tanto a aprofundar o sentido corporal dos seus trabalhos – com a inclusão da música, da dança e dos paramentos extáticos do carnaval – quanto a levá-lo a questionar a idealidade geométrica formal em favor de uma materialidade precária e indeterminada, que se espelha na arquitetura orgânica das favelas e na trama improvisadamente labiríntica de suas vielas e "quebradas". Assim, as cortinas que separam internamente os ambientes domésticos, no espaço unitário de uma casa na favela, reaparecem expostas externamente na trama de capas do *Parangolé*, como um abrigo que dança. Igualmente, a ideia de labirinto que já o obcecava desde o *Projeto cães de caça*, de 1961, torna-se mais real e contundente, rebatendo-se na criação de percursos e encasulamentos cada vez mais fortes, como em *Tropicália* nos *Ninhos* e em todo o conjunto do *Éden*. Sobretudo, o ato de entrar na favela e explorar sua urbanidade e sociabilidade comunitária ganha, para Oiticica, um sentido não apenas estético, mas existencial: o de estar pisando outra vez a terra<sup>4</sup>.

É evidente, nesse ponto, que as questões artísticas levantadas por Hélio se tornam antagônicas em relação ao lugar simbólico da arquitetura no Brasil que, desde o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936) até Brasília (1957), pelo menos, não deixou de encarnar uma imagem de oficialidade, apesar de seu despojamento formal. Pois se a arquitetura moderna brasileira havia sido, ainda que não diretamente, a grande referência legitimadora de uma "vontade construtiva" nas artes plásticas dos anos 1950 e início dos 1960, seu lugar simbólico muda de sinal na virada histórica da segunda metade dos anos 1960. Assim, na antípoda daquela aura de modernização que havia se revelado ilusória após o golpe militar de 1964, assumindo, então, um sentido conservador, Oiticica vê o Brasil, no raiar dos anos 1970, como uma "diarreia", cujas tripas deviam ser dissecadas e não mais como uma civilização moderna em vias de emancipação. A partir disso também a aparição alegórica de Brasília ("o Monumento no Planalto Central do país") como o centro da "canção aberrante" de Caetano Veloso, que dá título ao movimento tropicalista no campo da música popular<sup>5</sup>.

### 3. ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade.**

São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 216.

4. Hélio se refere a uma frase dita por sua amiga Ilíria, ao saltar do ônibus no pé do Morro da Mangueira. A respeito disso, observou que esta seria uma conclusão fundamental para "os que desejarem um 'descondicionamento' social". Cf. JACQUES, Paola. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 78.

5. Cf. VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 185.

---

6. JAKUES, Paola. Op. cit., p. 78.

7. OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 103.

Do encontro com a favela, Hélio extrai não apenas um interesse pelas construções improvisadas e espontâneas, mas também pela “arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios”<sup>6</sup>, como signos de manifestações mais vitais do que aquelas encontradas na arte e na arquitetura eruditas e oficiais. Nessa linha abertamente marginal, valoriza os terrenos baldios por oposição aos parques e jardins modernos, como o Aterro do Flamengo, que chama acintosamente de “parcote”<sup>7</sup>.

“Sob o calçamento a praia” (*sous les pavés la plage*), dizia um dos mais belos lemas situacionistas pichados nos muros de Paris durante as revoltas do Maio de 1968. Nota-se, assim, uma clara referência ao uso dos paralelepípedos de piso, arrancados do chão, como armas na guerrilha de barricadas na capital francesa. No entanto, a frase também dá a entender, metaforicamente, que por debaixo da opressão da civilização moderna, do mundo urbano-industrial, pulsa a liberdade original, o princípio do prazer, que ameaça reaparecer a todo momento como uma revelação epifânica desreescalada. Esse é o sentido que está implícito na ideia de estar pisando outra vez a terra, disparada pelo encontro existencial de Hélio com a favela, e que se desenvolve depois nas suas deambulações urbanas do final dos anos 1970, quando o artista volta ao Rio de Janeiro após ter morado por oito anos em Nova Iorque. Refiro-me especialmente às suas ações de deriva e arqueologia urbana ocorridas nas dobras marginais da cidade do Rio, situadas entre a modernização e a informalidade, como a área da Avenida Presidente Vargas, que liga o centro à chamada Cidade Nova, e o bairro suburbano do Caju, onde um aterro de lixo contrasta com resquícios do passado imperial da cidade, como a casa de D. João VI. Uma alusão a essa epifania aparece, a propósito, na canção *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, em que um desfile carnavalesco-militar subterrâneo visita o locus do nascimento do samba soterrado sob a Avenida Presidente Vargas, citando a melodia da Internacional Comunista. Tal desfile, no entanto, não parece desreescalar o samba soterrado, nem despertar a Sierra Maestra sugerida no verso “há uma cordilheira sob o asfalto”. Ao contrário, o desfile subterrâneo da canção é, afinal, um passeio escondido, que termina “debaixo da cama”.

A partir de 1968, Robert Smithson realizou importantes trabalhos em que criava uma relação dialética entre “lugar” (*site*) e “não lugar” (*nonsite*), relativizando a importância do trabalho enquanto objeto, em favor da ideia mais abstrata de trajeto, absolutamente nova naquele momento. Com isso, adentrou o instrumental técnico e ideativo mais comum a profissionais como arquitetos, topógrafos ou geólogos, realizando croquis, mapas de localização, fotografias e filmagens

de suas viagens de exploração, de modo a registrar o seu deslocamento como um contraponto à noção mais fixa e essencialista de lugar, sem, no entanto, recair numa representação mimética. Construindo os seus Earthworks em meio à paisagem como ação física (*site*), ele transportava elementos recolhidos ali, como pedras e porções de terra, junto com mapas e desenhos, para o interior de museus ou galerias (*nonsites*), numa atitude de caráter cultural, complementar à primeira. Ao mesmo tempo, demarcava a ausência desses elementos no lugar de origem como rastro negativo da ação, esta também documentada e presente no *nonsite*. Com isso, definia seu trabalho como um perpétuo ir e vir dialético entre essas instâncias tanto materiais (*site* e *nonsite*) quanto simbólicas (as instâncias física e cultural). Assim, é possível caracterizar esses trabalhos de Smithson como trajetos de mediação entre lugares e representações em direção a uma terceira coisa. Nesse trânsito, o *site* (natureza) torna-se coextensivo à galeria (cultura), já que o trabalho não possui um centro hierárquico.

Na sua expedição de reconhecimento à sua terra natal (Passaic, Nova Jersey), em 30 de setembro de 1967, Smithson encontra um cenário industrial abandonado, ao qual atribui, no entanto, uma grande carga simbólica. Dessa maneira, tratores, pontes, bombas d'água e tubulações de esgoto, por exemplo, são considerados por ele "monumentos" da paisagem, como se fossem fósseis de animais pré-históricos cuja existência independesse da ação humana. Segundo o seu relato, o primeiro monumento encontrado na viagem foi uma ponte sobre o rio, que conectava o condado de Passaic ao de Bergen. Assim, escreve ele:

O sol do meio dia dava um caráter cinematográfico ao lugar, convertendo a ponte e o rio em uma imagem superexposta. Fotografá-los com a minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia. O sol se converteu em uma monstruosa lâmpada que projetava uma série de 'fotogramas' nos meus olhos através de minha Instamatic. Quando atravessei a ponte, era como se caminhasse sobre uma fotografia enorme, feita de madeira e aço, e debaixo, o rio existia como um enorme filme que não mostrava mais que uma imagem contínua em branco.<sup>8</sup>

A volta de Smithson a Passaic, naquele caso, é uma viagem tanto no espaço quanto no tempo, com um poder evocativo que parece desrealizar o lugar enquanto materialidade, criando um inusitado sistema de equivalência simbólica no qual mapa e lugar se confundem na extraordinária imagem de alguém que caminha sobre uma enorme fotografia, que é um mapa. Uma posição simetricamente oposta a essa aparece, a

8. SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 70.

meu ver, em muitos dos trabalhos e textos de Hélio Oiticica, por exemplo, em *Tropicália*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

Antes de fazer estas novas cabines, eu tive a ideia de me 'apropriar' de lugares que eu gostava, lugares reais, onde eu me senti vivo. De fato, o penetrável *Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais, é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio, e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra.<sup>9</sup>

9. OITICICA, Hélio. Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery – entrevista a Guy Brett, 1960. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 60. (Série Encontros).

Hélio, como se vê, também opera com o trânsito entre *site* e *non-site*, digamos assim, mas sempre no sentido de promover a experiência física do trabalho, trazendo o resultado da sua deambulação pela cidade e pelas vielas da imaginação, com seu mapeamento subjetivo, para a concretude de instalações espaciais, nas quais aquela cidade-mapa pode ser experimentada de outra forma: “um mapa no qual você entra”, toca, manipula, deita, dorme, devaneia.

Outro exemplo interessante dessa mesma situação aparece no seu trabalho *Manhattan brutalista*, de 1978. Naquele ano, em que Hélio voltou de Nova Iorque para o Rio de Janeiro, as obras de construção do metrô sob a Avenida Presidente Vargas geraram uma enorme quantidade de entulho na região. Ali, Oiticica encontrou um pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan, um objeto “semi-*trouvé*” do qual se apropriou, e depois usou como parte da instalação *Kyoto-Gaudí* feita no banheiro do seu apartamento, com escombros da reurbanização do Rio de Janeiro – evitando mais uma vez a abstração cartográfica em favor da materialidade. Nesse caso, a arbitrariedade da associação formal entre o pedaço de asfalto carioca e o contorno de Manhattan ampara uma reflexão sobre a arqueologia urbana, investindo esse dejetivo arrancado do subsolo – a cota da antiga avenida onde passavam os desfiles das primeiras escolas de samba do Rio, junto à Praça Onze e a casa da Tia Ciata – de um significado metafórico sobre a arte errática do deambular, por oposição à “internação do museu”, ou à “fixidez do mapa”. Isto é, tomando-o como um elogio da experiência urbana soterrada, por oposição ao olhar abarcador e dominador da vista aérea, do controle panóptico da visão e da representação em “voo de pássaro”. Como bem pergunta Paula Braga a propósito desse trabalho, “*Manhattan brutalista* é afinal um mapa da ilha de Manhattan ou do Rio de Janeiro? Ou é possível sobrepor todos os mapas formando uma geografia própria?”<sup>10</sup>.

*Devolver a terra à Terra*, de 1979, é o trabalho que Oiticica faz a partir do acontecimento poético-urbano *Caju-Kleemania*, no bairro do Caju, fundando aquilo que chamou de *Contrabólide*. O trabalho

10. BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme:** multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007, p. 140.

consiste em se retirar um quadrado de terra de um determinado lugar, no caso do bairro de Jacarepaguá, e transportá-lo em uma caixa de madeira para outro lugar: o aterro de lixo do Caju. Parece ecoar um inesperado Malevich nesse quadrado de terra sobre fundo de terra, como sugere Lisette Lagnado. Mas haveria algum sentido de fecundação simbólica nessa deposição de terra boa sobre um aterro de lixo? Ou será que, ao contrário, tratar-se-ia de uma cova? Um enterro simbólico da esfera pública no Brasil, ao mesmo tempo que uma busca da praia e do samba soterrados sob o asfalto? Aqui, por meio de um trajeto, ao mesmo tempo físico e conceitual, Oiticica dá uma volta na ideia smithsoniana de *nonsite*, realizando um trabalho que vai de *site* a *site*, sem exposição (*nonsite*), ativando a circularidade infinita que está suposta na ideia de que o "museu é o mundo"<sup>11</sup>. Nesse momento, observa Lisette Lagnado, Oiticica descobre que "os lugares mudam de lugar". E sua ação de transportar a terra de um lugar para o outro "contribui na reconfiguração da utopia em heterotopia"<sup>12</sup>.

## O privado no público

Quando realiza a importante exposição na Whitechapel Gallery em Londres, em 1969, Hélio Oiticica já se encontra em um ponto bastante avançado da sua procura em romper com a arte objetual da representação e da contemplação, transformando o espectador em participante, e incluindo o corpo de uma forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chama de "antiarte ambiental". Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevich. Projeto que levará o artista brasileiro a "duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos", mas, por isso mesmo, "cada vez mais preservados do contágio do mundo", como bem observou o também artista plástico Nuno Ramos. Esse "pequeno paradoxo", que é o "caroço poético" da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira, a saber: o ato de "materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele"<sup>13</sup>.

Mais até do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a "The Whitechapel experiment" apresentou pela primeira vez o projeto *Éden* – a reunião de tendas, camas, *Ninhos* e *Penetráveis* entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra – uma estruturação ambiental que procurou refundar o espaço da galeria como "recinto-participação", promovendo, nas palavras do artista, a "criação de liberdade

11. Esta expressão, celebrizada por Hélio Oiticica (1966), também foi usada por Robert Smithson em um simpósio na Universidade de Cornell, Ithaca, em 1970, a propósito da exposição "Earth Art".

12. DWEK, Zizette. **Hélio Oiticica**: o mapa do programa ambiental. 2003. 217 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003, p. 186.

13. RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007, p. 121-123.

14 OITICICA, Hélio apud SPERLING, David. In: BRAGA, Paula (org.). Op. cit., p. 122.

15. OITICICA, Hélio. Op. cit., 2009, p. 136.

16. Idem. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 115-116.

17. Ibidem, p. 130.

18. Depoimento de Vito Acconci, cf. BRAGA, Paula. **Conceitualismo e vivência**. In: \_\_\_\_\_. (org.). Op. cit., p. 268.

no espaço dentro-determinado”<sup>14</sup>. Essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até “habitadas” pelos visitantes-participantes da mostra, logrando subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte. Ali, as camas-*Bólides* e os *Penetráveis* com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço nos campos de areia, feno e água e, assim, posicionar-se relaxadamente “à espera do sol interno, do lazer não-repressivo”<sup>15</sup>. Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como afirma Hélio, figurando a ideia de um “novo mundo-lazer”, isto é, do *Crelazer*: a promessa de um mundo onde “eu, você, nós”, prossegue Oiticica, “cada qual é a célula-mater”<sup>16</sup>. Em resumo, Hélio Oiticica procurou criar, no seu “The Whitechapel experiment”, um espaço “útero”, onde a alegria de se deixar absorver no seu “calor infantil” proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do “frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais”<sup>17</sup>. Isto é: o aconchego do útero se coloca como a antítese do espaço frio e impessoal da cidade, e define o próprio locus da ação criativa do artista, do *Crelazer*.

No filme *Héliophonía* (2002), de Marcos Bonisson, o artista plástico norte-americano Vito Acconci dá um depoimento em que declara a grande influência de Oiticica em sua trajetória artística, assimilada a partir da exposição coletiva “Information”, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em julho de 1970, da qual ambos participaram. Acconci se refere, sobretudo, ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão n. 2*, formada por uma série de *Ninhos*, a “habitar” as suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar postas no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde se podia, ao mesmo tempo, “estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas”<sup>18</sup>. Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Em seu “programa ambiental” de 1966, Hélio Oiticica conceitua a sua arte – antiarte – como aquela que, ao invés de se voltar para a representação e a contemplação, só pode existir com a participação dinâmica do “espectador”, considerado, desse modo, um “participador”. Assim, apropriando-se de elementos da realidade, não apenas recolhe objetos da vida comum para declará-los obras de arte – como já haviam feito os dadaístas e surrealistas –, mas também estende o sentido de

apropriação a tudo aquilo que não fosse transportável, como “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente”, numa operação que dependeria, essencialmente, da participação do público. O que viria a significar, assim, segundo suas palavras, “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’”, completando o raciocínio com uma frase que ficou famosa: “*Museu é o mundo*; é a experiência cotidiana”<sup>19</sup>.

Escrevendo esse texto-programa três anos antes da exposição em Londres, Oiticica propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade, como “uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas”<sup>20</sup>. Concretamente, a materialização dessa proposta é o *Bólido Lata-fogo*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

É a obra que eu isolei na anonimidade 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: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do 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.<sup>21</sup>

Como fica evidente, portanto, é notável a grande resistência de Hélio em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público naquele momento. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência e a criação da República e, por isso, desdobrado modernamente na debilidade das suas instituições civis, tratadas por via de regra segundo interesses pessoais. Essa prática “patrimonialista” marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostram pensadores da nossa formação histórica e cultural, como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior.

Ao analisar o significado da obsessão de Oiticica pela metáfora do labirinto como mergulho em uma interioridade infinita, Nuno Ramos lembra de um conto de Jorge Luis Borges que descreve o deserto como o maior dos labirintos: o “labirinto da pura exterioridade”. Dessa imagem, retira um importante termo de comparação entre as artes brasileira e norte-americana dos anos 1960. Afirma ele:

19. OITICICA, Hélio. **Hélio**

**Oiticica**. Rio de Janeiro:

Centro de Arte Hélio Oiticica,

1996, p. 103, grifo meu.

20. *Ibidem*, p. 104.

21. *Ibidem*, Loc. cit.

22. RAMOS, Nuno. Op. cit., p. 126. O referido conto de Jorge Luis Borges é “Los dos reyes y los dos laberintos”, do livro *El aleph*, de 1949.

23. Ibidem, Loc. cit.

24. “É evidente que o europeu na América nunca se sentiu fixado no continente. Ele tinha deixado o jardim fechado da paisagem europeia e o seu novo ambiente natural era maior, mais hostil e, acima de tudo, menos confinado do que tudo que conhecera até então. O americano foi, portanto, o primeiro europeu a experimentar o fluxo contínuo dos tempos modernos, e a sua literatura mais característica, de Cooper e Melville a Whitman e Twain, celebrava imagens de desabrigo, movimento e fluxo contínuo.” SCULLY JUNIOR, Vincent. **Arquitetura moderna:** a arquitetura da democracia. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 31.

25. Reproduzo aqui uma observação feita por Nuno Ramos no seminário de arte pública *As cidades e suas margens*, coordenado por mim e por Lígia Nobre, no Itaú Cultural, em setembro de 2009.

É curioso que a arte norte-americana contemporânea a HO tenha elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado.<sup>22</sup>

Além disso, a própria relação que os trabalhos da época e de agora estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois, como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como *Penetráveis* que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, “Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios”<sup>23</sup>.

Se fôssemos comparar os trabalhos americanos de Land Art com referências brasileiras em termos de escala e poética intrínseca, teríamos que evocar, necessariamente, a experiência da construção de Brasília (1956-1960), no interior despovoado do Planalto Central do país. Contudo, é muito significativo, a respeito disso, o fato de que se a fuga para o deserto, nos Estados Unidos, representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito americano da “estrada aberta”<sup>24</sup>, aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, explicitando e consagrando, assim, a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil<sup>25</sup>.

Não por acaso, a arte pública é um tema de intensa discussão nos Estados Unidos desde os anos 1960. Lá, esculturas como o *Picasso de Chicago* (1967), ou as peças de Alexander Calder em Grand Rapids e também em Chicago (*La grande vitesse*, 1969, e *Flamingo*, 1973), tornaram-se referências de sucesso no sentido de serem imediatamente reconhecidas como valores públicos nos lugares em que se implantaram. Não importa aqui discutir a diferença entre o “nomadismo” autorreferente da escultura moderna e a unicidade crítica dos trabalhos do tipo *site-specific*, mas o quanto as peças de Picasso, Calder, Moore e Noguchi, assim como as de Richard Serra, implantadas em importantes *plazas* de centros urbanos americanos, estão distantes das *Latas-fogo* de Oiticica, colocadas anonimamente em terrenos baldios à noite e consumidas por si próprias. Positivos ou negativos em sua inserção física, os trabalhos de arte americanos lidam com um sentido de valor público muito concreto, porque assumido de forma geral pela sociedade, o que se rebate inclusive na regulamentação de incentivos estatais, como os programas *Percent for Art*, *Art in Architecture* e *Art in Public Places*, existente em muitas cidades do país – assim como nas intensas batalhas judiciais que envolveram alguns desses

trabalhos, como o *Tilted arc* (1981-1989), de Richard Serra, o mais famoso deles.

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço urbano possa ser diretamente considerada como obra de arte pública. Observa ele: "Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir pela simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive". E completa:

É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público. Para que a arte ganhe essa condição mais concreta de existência no Brasil, as instituições terão que se estruturar melhor.<sup>26</sup>

Quer dizer, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil o caráter público de um trabalho de arte depende menos de sua condição espacial – o fato de instalar-se em um espaço externo ou interno – e mais de um valor social a ele atribuído, pois quem negaria o atributo de "público" a trabalhos como *The New York Earth Room* e *Broken kilometer* (1979), de Walter De Maria, instalados no interior de galerias?

No catálogo do evento "Fronteiras", projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein faz um breve balanço do significado da "escala pública" na arte brasileira, à luz dos resultados artísticos obtidos ali. Sua avaliação, que subscrevo aqui, permite-me estender até os dias de hoje, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da passagem dos anos 1960 para os 1970. Assim, afirma Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública é "o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carregou o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta"<sup>27</sup>.

Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, por meio da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma *plaza mayor*, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores

26. RESENDE, José apud CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **José Resende**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 11-12.

27. SALZSTEIN, Sônia. Notas sobre a escala pública na escultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. (org.). **Fronteiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 13.

---

28. Cf. TEIXEIRA, Manuel;  
VALLA, Margarida. **O  
urbanismo português: séculos  
XIII-XVIII – Portugal-Brasil.**  
Lisboa: Horizonte, 1999,  
p. 218.

29. SALZSTEIN, Sônia. Op.  
cit., p. 23.

do conjunto, ao contrário, foram espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os “largos” – ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas<sup>28</sup>. Portanto, são espaços que não nasceram públicos e que, uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida cultura pública do meio artístico em questão.

Assim, é interessante notar que, mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda construtiva brasileira, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa mesma questão se mantém, pois como observa novamente Sônia Salzstein:

Não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço “externo”.<sup>29</sup>

## Esquina para dentro

Sem procurar resolver esse impasse, a obra de Cildo Meireles propõe, no entanto, uma rota de escape para ele. Com apenas 22 anos de idade, Cildo também participou da exposição coletiva “Information”, no MoMA. Ali, apresentou um dos trabalhos mais importantes de sua carreira: *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), constituído pelo *Projeto Coca-cola* e pelo *Projeto cédula*. Trabalho no qual o artista substitui, inteligentemente, a noção de público pela de circuito, parasitando amplos sistemas de circulação de mercadorias e de valor (o produto de mercado capitalista e o próprio dinheiro, emitido pelo Estado), e inserindo-lhes contrainformações subversivas: “Yankees go home”, no primeiro caso, e a pergunta “Quem matou Herzog?”, no segundo.

Em *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo Meireles faz um *readymade* às avessas: ao invés de se apropriar do objeto industrial e colocá-lo no lugar da obra de arte, como Marcel Duchamp, faz a ação artística atuar no universo industrial pelo seu sistema de circulação, como uma espécie de *grafitti* móvel. Assim, insere mensagens críticas em vasilhames vazios de Coca-cola e em notas de dinheiro, por meio de decalque e carimbo, e depois devolve esses objetos à circulação normal,

como uma garrafa de naufrago urbana e mais sistemática. Trata-se, evidentemente, de um trabalho muito contundente, ainda que sutil. Cildo, aliás, opera constantemente essa inversão paradoxal de escalas, fazendo objetos pequenos e discretos ressoarem em uma espacialidade enormemente alargada – como no caso de *Cruzeiro do Sul* (1969) e da própria *Inserções*– e, por outro lado, realizando trabalhos ambientais maiores que, no entanto, devem ser fruídos de maneira solitária, como *Através* (1983-89), *Marulho* (1991-97) e *Fontes* (1992), entre outros.

Em *Inserções*, Cildo Meireles escapa magistralmente da armadilha de se procurar fundar uma esfera pública no Brasil por meio da arte. Por outro lado, sua marginalidade não se volta para o terreno baldio ou para a favela, como no caso de Hélio, mas se define pela ação clandestina sobre o circuito do consumo, pois, evitando qualquer solução miserabilista ou pretensamente edificante, o trabalho desloca, inteligentemente, a noção de público para a ideia de circuito e de meio circulante, no qual a produção de valor se torna um valor paradoxal.

Assim, ao invés de almejar a constituição de uma esfera pública pela arte – com trabalhos de grande escala implantados em espaços amplos e vazios – o artista percebe o quanto a antiga noção de público, “ampla e generosa”, vinha sendo substituída, “por deformação”, pela “noção de consumidor”<sup>30</sup>. Tal questão se desdobra posteriormente em novos trabalhos com dinheiro (*Zero cruzeiro*, 1974, e *Zero dólar*, 1978), nos quais fabrica notas inúteis e também as coloca, anonimamente, em circulação. Afinal, o que é um valor? O que é esse valor sem lastro, cada vez mais abstrato e arbitrário, que flutua soberano por sobre a ausência de valores e espaços públicos que pudessem delimitá-lo de alguma forma? Essas são questões penetrantes e cada vez mais atuais, colocadas por Cildo Meireles nesses trabalhos, nos quais a marca do artista restitui o valor obliterado no “zero” da nota, confrontando o valor do valor (o papel moeda), supostamente amparado em reservas de riqueza do Estado, com o valor da produção simbólica de valores (o sistema da arte).

Quando encontram a esfera pública, os trabalhos de Cildo Meireles, em geral, desviam-se para um lugar estranho, algo solipsista, em que a produção de afirmações é constantemente anulada por algum veneno interno. É o que também ocorre em *Elemento desaparecendo/ elemento desaparecido* (2002, feito para a XI Documenta de Kassel), em que todo um sistema de produção e venda de produto é mobilizado – o desenho e fabricação de picolés, embalagens, carrinhos de sorveteiro, a contratação dos próprios vendedores ambulantes – para, ao final, oferecer às pessoas apenas picolés de água, sem sabor algum.

30. MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos 1970-75*. In: HERKENHOFF, Paulo et al. (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 110.

---

31. — De sua formosura/  
deixai-me que diga:/ é tão  
belo como um sim/ numa  
sala negativa.". MELO NETO,  
João Cabral de. *Morte e vida  
Severina* (1954-55). In: **Obras  
completas**. Rio de Janeiro:  
Nova Aguilar, 1999.

Esse “lugar estranho”, algo desviante, a que me referi, já está presente nos primeiros trabalhos de Cildo, feitos ainda como desenhos sobre papel milimetrado. Refiro-me a *Espaços virtuais: cantos* (1967-1968), em que figura o espaço de uma sala na qual o canto, o encontro entre duas paredes, é suprimido por uma fenda que avança para uma interioridade impossível. Inspirado em um verso de *Morte e vida Severina* que se refere a uma “sala negativa”<sup>31</sup>, *Espaços virtuais* se realizou também como uma escultura ambiental, com piso de taco, rodapé, uma vassoura encostada na parede e duas paredes que não se tocam, parecendo serem tragadas pela fresta que se abre entre elas, e nos sugere uma saída inesperada: a passagem para uma espécie de labirinto interior.

Curiosamente, Cildo relaciona essa pequena cena doméstica ao espaço urbano, pois o canto de uma casa pode ser pensado como o lado de dentro de uma esquina. E a esquina, por sua vez, como o lugar da ação por excelência em uma cidade, a encruzilhada, um ponto de convergência. Incide, exatamente nesse ponto, a poética de outro trabalho de Cildo Meireles, também muito arquitetônico: *Casa sem casa* (2003), feito para a Bienal de Istambul, e apenas parcialmente realizado. *Casa sem casa* é um trabalho urbano que consiste na apropriação dos quatros terrenos térreos que definem uma esquina, adaptando-os para as funções de cômodos domésticos: um equipado como banheiro, outro como cozinha, outro como sala de estar e outro ainda como dormitório. Isto é, uma casa explodida, com seus cômodos todos equipados e abertos para o uso coletivo. Uma casa urbana, portanto, na qual a passagem de um ambiente ao outro suporia a travessia de pelo menos uma rua e duas calçadas. Trata-se, como se vê, de um trabalho que toma a situação do cruzamento urbano para tensionar a relação, sempre problemática, entre interioridade e exterioridade, compartimentação e transparência, privacidade e publicidade.

Desdobrando a questão simbólica do labirinto, que como vimos é determinante na obra de Hélio Oiticica, sua principal fonte de questões, Cildo Meireles parece levá-la para uma situação de impasse na instalação *Através*. Isso porque, se no caso de Hélio o labirinto era um percurso de subjetivação, uma duplicação do mundo como refúgio dentro dele – a criação de “liberdade no espaço dentro-determinado”, a possibilidade do *Crelazer* –, o labirinto de *Através* figura a ideia de interdição: o espaço urbano como uma sequência vertiginosa de proibições. Ali, caminhando sobre um piso de placas de vidro que estouram à medida que as pisamos, vamos trilhando um percurso solitário, em espiral, que é delimitado por uma imensa variedade de cercas e obstáculos:

vidros blindados, arames farpados, treliças de madeira, grades de prisão, voal, redes de pesca, correntes, cordões, aquários etc.

Na experiência desse inquietante espaço imersivo, a violência da ideia de proibição e vigilância é contraposta à fragilidade dos vidros que se estilhaçam, que dão o peso literal da ação de cada um. A ideia de imposição autoritária e individualista, suposta nessa alucinação de segurança – que nos reporta à privatização e ao encarceramento dos espaços públicos – é também contrabalançada pela beleza ao mesmo tempo sensual e quase sacra do trabalho. Portanto, se atravessamos um labirinto de interdições para chegar a lugar nenhum, entrevemos de novo algo daquela esquina que se dobra para dentro, ou do canto que escapa para fora. Afinal, a arte pública não se define por sua implantação exterior ou por sua escala, ela é, antes, um valor, que depende de uma atribuição social complexa e sempre em movimento.

Assim, parece que a arte pública brasileira iniciada nos anos 1960 alcançou resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias por meio de uma intrusão transgressora da esfera privada nesses espaços, ou substituindo a noção de público pela de circuito, do que realizando trabalhos significativos em espaço urbano, que lograssem e, desse modo, ressignificassem a dimensão da esfera pública em si mesma – algo permanentemente problemático no Brasil. Problemática que chega viva até os dias de hoje, como podemos ver no filme *Iluminai os terreiros* (2007), de Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura, em que uma estrutura itinerante de postes com luzes é montada em diversos lugares do interior do Brasil, constituindo “terreiros” em torno dos quais a equipe do filme passa as noites acordadas, velando em silêncio nesses lugares vazios e iluminados que ela mesma monta. Uma espécie de funeral lírico de um espaço público metafórico – que, no caso, coincide com terrenos baldios – que se mostra apenas como virtualidade, pois nunca chegou propriamente a nascer.