

**Tania Rivera\*****Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica.**

Anonymous subjectivity and open culture in Hélio Oiticica's thinking.

**palavras-chave:**  
Hélio Oiticica; subjetividade;  
cultura

Hélio Oiticica constrói, em seus escritos e em suas obras artísticas, um vigoroso pensamento sobre o sujeito e o mundo que articula de forma única a tradição construtivista à contracultura dos anos 1970. Este estudo visa destacar em sua reflexão a “anonimidade” como marcação subjetiva da obra e a noção de cultura como “raiz-aberta”, articulando-as de modo a salientar a dimensão política da reflexão teórico-artística de Oiticica e de sua pertinência atual como proposta de construção incessante de um “comum” não identitário.

**keywords:**  
Hélio Oiticica; subjectivity;  
culture

Hélio Oiticica builds, in his writings as well as in his artworks, a powerful reflection on the subject and the world that articulates in a unique way constructivist tradition and 1970s counterculture. This paper aims to light up two of his notions – “anonymity” as subjective incidence in the work of art and culture as “open-roots”– and articulate them in order to emphasize the political dimension of Oiticica’s theoretical-artistic reflection and its current relevance as a proposal of an incessant building of a non-identitary “common”.

\* Universidade Federal  
Fluminense [UFF].

Pouco antes de sua morte, em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, Hélio Oiticica faz uma violenta crítica da posição do intelectual perante a arte. Ele se refere a “toda essa gente que faz ‘teoria’” (posta entre aspas e em seguida identificada com “demagogia política”) e que teria ignorado tudo o que ele pensava e fazia, boicotando sua atividade por ela não se adequar a uma certa função “pseudo-política-cultural”<sup>1</sup>. Recusando com veemência toda tentativa de normatização do quê e de como deve fazer o artista, Oiticica afirma que as discussões de então falhavam “em coerência não só intelectual como filosófico-teórica” e acusa seus agentes de “teóricos de cabeça-oca: teóricos que o querem ser quando a coisa seria não teorizar: que fazer? –!”<sup>2</sup>.

Apesar de dizer respeito a uma situação histórica específica, das “patrulhas ideológicas” atuantes durante a ditadura militar no Brasil, a indicação de Oiticica me parece pertinente para pensar a posição do crítico ou do historiador da arte nos dias de hoje – e especialmente para recolocar em questão a relação entre produção artística e teoria. Em chave oiticicana, para não sermos teóricos de “cabeça-oca”, devemos buscar uma fidelidade à “coisa” da arte – e da vida – que resiste à teoria. Ou melhor, para seguir ainda a radicalidade do artista: não só resiste, não se deixando abarcar por qualquer teoria, como age na direção oposta à da teorização e assim se define.

Tal proposta de reflexão teórica fiel à ideia de que “a coisa seria não teorizar” é, a bem dizer, o que realiza o próprio Oiticica: em uma proximidade total com a obra artística, ele escreve textos, ao longo de toda sua trajetória, que dissolvem as fronteiras entre objeto de arte e pensamento e assim realiza, podemos dizer, uma verdadeira “não teoria”, uma “antiteoria” equivalente à “antiarte” por ele defendida. Isso significa assumir o pensamento como experimental – e não conceitual no sentido da retomada incessante de conceitos já prontos e em geral oriundos da tradição europeia.

Parece-me pertinente, nesse sentido, afirmar a importância de Hélio Oiticica como teórico e caracterizar suas proposições como “teórico-artísticas”. Isso adverte o intelectual da dimensão propositiva, de realização do pensamento – no sentido em que uma reflexão teórica não descreve um estado de coisas, mas produz realidade, em alguma medida (incidindo, portanto, em uma ação política, no sentido amplo). No campo da arte contemporânea essa observação epistemológica parece urgente, na medida em que a própria produção artística com frequência traz aberturas conceituais e políticas como uma de suas dimensões inerentes.

1. HOLLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos. Sobre as patrulhas ideológicas. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (orgs.) **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 258. [Coleção Encontros]

2. *Ibidem*, p. 259.

## A arte como proposição desidentitária

Uma importante direção da obra de Oiticica é a proposição do sujeito (ou seja, sua construção na experiência artística) como desidentitário. Em tempos de forte reivindicação do dito “lugar de fala”, parece-me particularmente pertinente seguir o modo da obra oiticicana, retomando e reconfigurando à sua maneira a busca construtivista e neoplasticista de um “universal”, propondo uma certa “anonimidade” como fundamental à arte como construção política.

Tal noção se configura explicitamente no *Bólide lata 1, Apropriação 2, Consumitivo*, realizado por Hélio Oiticica em 1966 e também conhecido como “lata-fogo”, que consiste em uma lata de metal contendo uma substância inflamável que se acende, segundo costume muito frequente para sinalização de perigo em rodovias e vias urbanas na década de 1960, até hoje existente. Essa invenção anônima e imemorial é, sem dúvida, uma grande realização do homem e não seria exagero identificar seu antepassado longínquo nas tochas dos homens pré-históricos. Carregando silenciosamente essa história comum, ela está nas ruas, nas estradas, e o gesto de apropriação de Oiticica consiste em isolá-la como obra:

A experiência da lata-fogo (...) está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei na anonimidade de 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.<sup>3</sup>

3. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: \_\_\_\_\_.

**Aspiro ao grande labirinto.**  
Rio de Janeiro: Rocco, 1986,  
p. 80.

Se o artista se apropria desse objeto comum, nomeando-o como obra, não é, portanto, para extraí-lo do mundo e expô-lo em uma instituição à maneira de um *ready-made* de Duchamp. O objeto está no mundo e, ao fazer dele uma “apropriação geral”, Oiticica ativa como experiência artística algo banal, cotidiano. A lata-fogo realiza, assim, uma radical desmaterialização da própria noção de obra de arte, na medida em que visa uma experiência fora do mundo da arte, disseminada na vida cotidiana. Além disso, ela implica o questionamento das instituições artísticas em prol do delineamento da experiência artística como imprevisível e singular encontro com este objeto comum no mundo.

É nesse sentido forte de uma experiência que se dá no deslocamento cotidiano pela cidade que deve ser tomada a conhecida afirmação de Oiticica de que “museu é o mundo: é a experiência cotidiana”<sup>4</sup>. Ela implica algo comum nos dois sentidos do termo, o de cotidiano, simples, e o de algo que diz respeito a todos nós, pois não se

4. *Ibidem*, p. 79.

trata de retirar tal obra ancestral de seu anonimato, apondo-lhe uma assinatura, mas de isolar algo – um objeto criado por todos e por ninguém – em sua “anonimidade” mesma. Isso parece coincidir com o ato de acender sua poesia – a poesia talvez seja justamente tal “anonimidade”, já presente no mundo, à espera talvez de um toque, uma proposição que a desperte ou ilumine. Poesia de todos e de ninguém.

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>5</sup>

5. *Ibidem*, p. 80.

O fogo toma o lugar da vida – da vida na rua, na cidade, da vida de todos nós e não de uma vida em particular. No prosseguimento do texto, Oiticica caracteriza a “manifestação ambiental” a partir desta e outras situações:

Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da “arte” – a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade –, há como que uma exploração de algo desconhecido: *acham-se “coisas”* que se veem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* – uma espécie de comunhão com o ambiente.<sup>6</sup>

6. *Ibidem*, Loc. cit.

A arte se torna exploração da vida, da cidade, em busca de um “si mesmo” deslocado no objeto. Se “a obra de arte vive subjetivamente”<sup>7</sup>, na frase de Mário Pedrosa, de 1952, que parece ecoar no pensamento de Oiticica, isso implica claramente uma concepção de “subjetividade” destacada da pessoa do artista (e também do espectador) e reconfigurada coletivamente (na “anonimidade”) em um campo comum. O sujeito, aqui, não corresponde mais a um dado indivíduo empiricamente tomado, tampouco à instância filosófica de agenciamento autônomo do pensamento e da relação com o outro e os objetos do mundo. Diante da apresentação crítica do objeto, ele é convidado a se suspender para ressurgir, transformado, em acontecimento, como experiência (e não mais como agente da experiência). O sujeito se (re)faz, na arte, como encontro singular e imprevisível no mundo – e tal encontro implica uma “anonimidade”, ou seja, um comum transindividual.

Tal articulação entre o comum e o singular deve ser vista como o substrato fundamental da “participação do espectador” posta em primeiro plano nas derivações do neoconcretismo. Não se trata propriamente de o espectador interagir com a obra, nem de uma troca ou encontro

7. PEDROSA, Mário. Forma e personalidade. In: ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética**: textos escolhidos de Mário Pedrosa 2. São Paulo: Edusp, 1996, p. 179-220.

entre o artista e o participante, mas da ativação de algo que está de saída entre nós, uma “anonimidade” que nos define – ou nos (re)define, transformados, de modo singular.

Na base das proposições de Oiticica é necessário que se reconheça, assim, uma vigorosa reflexão sobre o eu, o outro e o objeto de arte. A experiência artística é assumida como uma certa transmissão, o surgimento de uma centelha que se acende e nos transpassa, tendo como base uma história pregressa, a de nosso passado comum. Tal circuito de transmissão desmaterializa o objeto, ao passo que “desessencializa” as posições identitárias em jogo com ele, transformando a mim e ao mundo, com o outro.

A proposição artística realiza, assim, um apelo ao outro na chave da “anonimidade”, não um convite ao outro como entidade distinta em relação ao eu. Isso retoma a conhecida afirmação de que “só me interessa o que não é meu”<sup>8</sup>, trazida pelo *Manifesto antropófago*. O “meu” não está dado de saída, ele é problemático – mesmo a apropriação é “geral”, como visto. É necessário buscar o “si mesmo” em um campo comum, com o outro. Acende-se então essa anonimidade poética que engata o surgimento de uma singularidade radical, um “eu” que não era “meu” de saída.

É importante notar que anonimidade, nesse sentido, é o contrário de anonimato. O anonimato é dissolução de si na massa, na homogeneidade da multidão, enquanto a “anonimidade” aponta para uma singularidade “fora de si” – construção que só se chega através da ativação de um suposto “comum” já existente entre mim e o outro. A singularidade, nesta linha de pensamento, é “alteritária”, enquanto a “anonimidade” é um dispositivo para a construção experiencial de uma singularidade distinta da identidade – e capaz de recolocá-la em movimento. As proposições de Hélio constroem, de modo rigoroso, uma espécie de “arquitetura do sujeito”, edificando-o de forma frágil, nunca garantida e sempre alteritária, tanto na experiência como no pensamento<sup>9</sup>.

## A vontade de um novo mito

Antes de cunhar o termo “anonimidade”, Hélio Oiticica refere-se, desde 1964, à ideia de “mito”, em chave nietzscheana, como campo de construção histórico-coletiva na medida em que se trataria de reativar e renovar na arte. Ele entrelaça o mito a seu conceito central, o *Parangolé*, capaz, em suas palavras, de levar a uma “verdadeira retomada” da “estrutura mítica primordial da arte” que se teria obscurecido a partir do Renascimento, mas emergido novamente na arte moderna<sup>10</sup>. A aproximação do *Parangolé* com a dança, “mítica por excelência”, e a

8. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas:** a utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011, p. 67.

9. Cf. RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: Eduff, 2012.

10. OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 68.

criação de “lugares privilegiados” seriam, entre outros, elementos que interferem no comportamento do espectador, contribuindo com a “vontade de um novo mito”<sup>11</sup>.

Tal vontade de mito associa-se, assim, ao abandono do objeto de arte em seu sentido tradicional e à ideia de criação que lhe é correlata, como explicita Oiticica em uma entrevista de 1965 sobre os *Bólides*: “Não se trata, pois, da ‘arte’ como objeto supremo, intocável, mas de *uma criação para a vida que seria como que uma volta ao mito*, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade”<sup>12</sup>. A volta ao mito está, desse modo, intimamente ligada à expansão do campo da arte em prol de “um estado, uma predisposição às vivências criativas, um incentivo à vida”<sup>13</sup>. Se há nela a retomada de um momento anterior, como indica o termo “*volta ao mito*”, ela se mescla, paradoxalmente, com a vontade de um novo mito que vimos surgir na elaboração de Oiticica a respeito do *Parangolé*, para fazer do passado uma abertura para alguma transformação, pela interferência da arte no comportamento do espectador. Nessas elaborações, transparece a certa influência de Nietzsche – de quem o artista era leitor assíduo – em sua retomada do mito trágico, no qual o dionisiaco, em especial, traça a via pela qual o filósofo pretende reexaminar “a arte pela ótica da vida”<sup>14</sup>.

O mito de Dionísio assinala, no júbilo estético assim como na vivência ritual, com sua música e sua dança, algo como uma embriaguez, que Nietzsche compreende como dilaceração de toda individualidade em um “sentimento místico de unidade”<sup>15</sup>. Já para Hélio Oiticica, a quebra da “individualidade” nada tem de “mística”. Ela não deixa de envolver – de modos próprios e de grande relevância, mas que não poderemos aqui desenvolver – uma espécie de “embriaguez” pelo uso de drogas como a maconha e, mais tarde, nos anos 1970, a cocaína<sup>16</sup>. Além disso, ela imbuí-se de um projeto de coletividade, tomando seu eã na ativação da “anonimidade” para afirmar a arte como práxis política no sentido amplo e forte: aquele da (re)fundação de si “alteritária”. Essa reflexão envolve uma clara dimensão ética e se concretiza na *Área aberta ao mito*, um dos “núcleos de lazer” que fazem parte da ambientação *Éden* (1969), sobre a qual Oiticica diz nunca ter estado “tão contente”: “Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo”<sup>17</sup>. A *Área aberta ao mito* encontra-se ao lado dos *Ninhos* e consiste simplesmente em um cercado circular delimitado por uma treliça (que deveria estar coberta por trepadeiras vivas, no projeto inicial), tendo seu solo coberto por tapete ou carpete. “Não há “proposição” aqui – estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de “fundar” o que não existe ainda, de se *autofundar*”<sup>18</sup>, diz Oiticica.

11. *Ibidem*, p. 69.

12. OITICICA, Hélio. Sobre os Bólides. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (orgs.) **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 258. [Coleção Encontros].

13. *Ibidem*, Loc. cit.

14. NIETZSCHE, Friedrich. **La naissance de la tragédie**. Paris: Gallimard, 1977, p. 13. [Tradução nossa].

15. *Ibidem*, p. 32.

16. Cf. RIVERA, Tania. Op. cit.

17. OITICICA, Hélio. *Éden*. In: \_\_\_\_\_. **Hélio Oiticica** [catálogo da exposição]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 12.

18. OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: \_\_\_\_\_. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 115-116.

Nessa construção tão simples e no entanto rigorosa, que delimita um vazio a ser habitado, não há sequer proposição artística, mas se trata da “proposição do mito em nossas vidas, o *cressonho* consciente de si mesmo”<sup>19</sup>. A arquitetura aqui consiste em uma “abertura” para um mito que, proposto em “nossas vidas”, coincide com uma criação onírica de si mesmo. A dessubjetivação dionisíaca, ressaltada por Nietzsche, trata-se para Oiticica, na arte, de nada menos do que se “autofundar”.

19. OITICICA, Hélio. Éden. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., Loc. cit.

## Cultura como raiz-aberta

O terreno coletivo que trata de ativar pela “anonimidade” ou pela “volta ao mito”, de modo a incitar a uma fundação desidentitária de um sujeito na arte, pode ser nomeado, simplesmente, como cultura. Oiticica traz sobre ela uma reflexão igualmente vigorosa e que toma posição em termos geopolíticos, ao mesmo tempo que diz respeito a toda sua obra, articulando-se ao termo *Parangolé*. No texto sobre o *Crelazer*, ele afirma que “*Parangolé* é a descoberta da *raiz-aberta* pela primeira vez”<sup>20</sup>, e aponta na *Tropicália* e no *Barracão* a evolução disso em termos do “projeto da raiz-Brasil – a fecundação universal da raiz-Brasil”<sup>21</sup>.

20. OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 116.

21. *Ibidem*, p. 117.

A ideia de “raiz-aberta” é quase um oxímoro: raiz remete a algo anterior, em termos temporais, e estrutural, em termos espaciais, e tais características costumam implicar um fechamento ou predeterminação implícita em todo pensamento sobre as origens. A conceitualização aqui é fina e talvez antecipe a ideia de rizoma em Deleuze e Guattari: trata-se de um enraizamento horizontal e que parte em múltiplas direções, recusando a estrutura genética linear e vertical. Com a proposição do *Barracão* no qual se daria coletivamente o *Crelazer* (o lazer não repressivo e transformador), Oiticica chega a uma “célula-matriz” que une vida, mundo e criação na multiplicação imprevisível e informulada do comportamento individual da “célula-comportamento” ou “célula-ela”. O comportamento e crescimento de tal “célula-matriz”, seguindo a indeterminação inerente aos movimentos das “células-elas”, é que virá a formar a

“célula-mãe”, insubstituível – gente + tempo + a possibilidade de expansão – a ideia de forma e estrutura não existirá: o passado de “necessidade estrutural” cresce para o agora de “existência ou não”: algo espreita a possibilidade de se manifestar e aguarda → ultraguarda.<sup>22</sup>

22. *Ibidem*, Loc. cit.

O pensamento retorce aqui a cronologia e abre a noção de origem para uma vertiginosa revisão na qual o agora torna-se potencialidade

**Tania Rivera**

Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica.

---

expansiva, constituindo uma “ultraguarda” no lugar da clássica noção de vanguarda, que permanece refém de uma lógica temporal evolucionista. E o que vale para a arte, vale para o país: trata-se de fundar a “raiz-Brasil”, como mostra o seguinte trecho, que abre de forma inopinada a seção *Barracão* do texto “Crelazer”: “– formulação da ideia de *Parangolé* em 1964: raiz raiz brasileira ou a fundação da *raiz-Brasil* em oposição à folclorização desse *material raiz*”<sup>23</sup>.

Historicamente, a noção de “raiz” é assim declinada em formações compostas diversas que põem em questão a noção de cultura como origem e fundamento de dados, em prol da “possibilidade aberta de uma cultura”. “A cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado”<sup>24</sup> e, portanto, a arte deve, a bem dizer, ser “anticultura”. Nesta chave, a construção da cultura brasileira pela arte opõe-se à folclorização opressiva, à ideia de “mostrar o que é nosso” para propor a utilização do mesmo material “que seria outrora folc-Brasil” como “*estrutura não-opressiva*, como revelação de uma realidade *minha-raiz*”<sup>25</sup>. Subvertendo a ideia de tradição histórica, trataria de “fundar”, na arte, a própria “raiz-Brasil” aberta – e ao fundá-la, trataria também de se apropriar dela (de modo a nela revelar a realidade “minha-raiz”), “autofundando-se” à maneira do que propunha a *Área aberta ao mito*. Cultura e sujeito se refazem, assim, ao mesmo tempo – e de modo singular – na proposição artística.

Tal singularidade encarna-se, neste ponto do texto de Oiticica, pela referência a um de seus amigos da Mangueira, Jerônimo, em fotografia no Aterro do Flamengo usando o *Parangolé P8 Capa 5 Homenagem à Mangueira*.

Jerônimo, na foto vestindo a capa (...), revela toda uma síntese: é inexplicável o que se passa aí: o modo com que *se veste na planta e veste a capa* é dado pela posição gestual-facial que expressa mais do que um simples “posar”: é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma “imagem Brasil”: é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma *cultura em formação*.<sup>26</sup>

Nesta fotografia, vemos o jovem negro de pé, estendendo os panos de seu *Parangolé* lateralmente com as mãos e inclinando a cabeça para trás de modo a envolvê-la nas folhas de um arbusto. O sorriso e o gesto são realmente notáveis, no entanto comuns, banais: Jerônimo brinca com o *Parangolé*, com seu corpo e com o mundo a seu redor e tudo isso configura, com humor e simplicidade, uma certa ginga, talvez, a encarnar em imagem “a existência palpável da vida” que o *Manifesto*

23. OITICICA, Hélio. Crelazer. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., Loc. cit.

24. Ibidem, Loc. cit.

25. Ibidem, Loc. cit.

26. Ibidem, Loc. cit.



*antropófago* de Oswald de Andrade contrapunha a “todos os importadores de consciência enlatada”<sup>27</sup>. E nesta vida, toma corpo a potencialidade de viva e singular de uma cultura se fazendo como queria Oiticica, sob o sol do aterra e talvez o som do samba, num belo dia de sol.

Na vida, assim como na arte, talvez a alegria seja mesmo “a prova dos nove”<sup>28</sup>, como queria ainda Oswald. Além disso, o fato de Jerônimo vestir o *Parangolé* e ao mesmo tempo “se vestir” na planta parece realizar o “programa ambiental” de Oiticica, que visava, como vimos acima, “uma espécie de comunhão com o ambiente” que coincide com a procura de si mesmo “na coisa”<sup>29</sup>. Isso não deixa de ecoar ainda Oswald, com seu reviramento “Da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*”<sup>30</sup>. A passagem entre o fora e o dentro, já sugerida pela torção moebiana de boa parte dos panos que compõe *Parangolés*, parece materializar-se na fotografia de Jerônimo, de maneira a fazer do mundo parte de um “eu” que só aí se cria, um eu-arte.

## Superantropofagia

No conhecido texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, feito para a exposição que recebeu esse título em 1966, Oiticica afirma que os movimentos inovadores brasileiros mostrariam, em geral, “uma vontade construtiva marcante” ou “geral”, e isso seria verificável na Semana de Arte Moderna de 1922, além de estar na base da concepção da “antropofagia” por Oswald de Andrade como “redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais”<sup>31</sup>. Curiosamente, o *Manifesto antropófago* de 1928 apresenta a ideia de que “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”<sup>32</sup>, para em seguida declarar surpreendentemente que “Somos concretistas”<sup>33</sup> – dois anos antes de Theo Van Doesburg publicar o manifesto que lançava o movimento da arte concreta. Oswald prossegue, explicitando a tomada de posição pelo concreto como uma crítica às “ideias”: “As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias”<sup>34</sup>.

Em um vigoroso diálogo com a antropofagia oswaldiana, Oiticica afirma que nossa vontade construtiva estaria ligada ao fato de que “somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do Norte com suas solicitações superprodutivas”<sup>35</sup>. Nossa defesa contra o domínio das culturas hegemônicas seria a antropofagia, mas ela não nos teria prevenido de todo de uma certa colonização – seria o caso de abolir, em 1966, absorvendo-a “numa superantropofagia”<sup>36</sup>.

27. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 68.

28. Ibidem, p. 73.

29. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 80.

30. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 70.

31. OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: \_\_\_\_\_. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 85.

32. ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 73

33. Ibidem, Loc. cit.

34. Ibidem, Loc. cit.

35. OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., Loc. cit.

36. Ibidem, Loc. cit.

Esta se traduz no esquema da “nova objetividade”, em sua necessidade de buscar “nossas” características e “objetivar um estado criador geral” que corresponda a uma “solidificação cultural”<sup>37</sup>.

As bases do construtivismo são, assim, revistas por Oiticica de modo singularizado em relação à realidade brasileira e articulado à antropofagia no programa de uma “superantropofagia” que o artista não chega a caracterizar nesse momento, mas que constituirá em seguida o cerne da *Tropicália*, cuja conceitualização teria vindo da “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro”<sup>38</sup>. Ela teria contribuído de forma definitiva para a

objetivação de uma *imagem brasileira total*, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu, com a “Tropicália”, criar o *mito da miscigenação* – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas.<sup>39</sup>

Em vez de aderir ao discurso que universaliza a miscigenação brasileira para melhor recalcar o racismo vigente, Hélio Oiticica propõe a miscigenação como “mito” – ou seja, como construção de uma raiz-aberta em constante transformação, em devir. Nessa proposta, é importante notar a recusa ao protagonismo da cultura do colonizador, para que se afirmem como agentes da absorção antropofágica as raízes-abertas indígenas e negras, em sua força de resistência.

Se afirmar que “somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo” seria hoje polêmico, por contradizer a essencialização identitária do “lugar de fala”, a proposta de Oiticica nos ensina a via para pensar uma afirmação de resistência ao hegemônico que seria construtiva, na medida em que engaja a participação de todos na edificação efetiva (e ativa) da cultura. Ela recusa-se a confirmar raízes identitárias para propor a cultura como fluxo de contaminação e hibridização permanente, como mito novo e sempre a se refazer na arte. Se Mário Pedrosa abriu seu texto de 1965 sobre Oiticica afirmando que a arte moderna teria chegado ao fim e se trataria então de um novo ciclo, “que não é mais puramente artístico, mas cultural”<sup>40</sup>, o próprio artista levou essa

37. *Ibidem*, Loc. cit.

38. OITICICA, Hélio. 4 de março de 1968. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., p. 106.

39. *Ibidem*, Loc. cit.

40. PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, Hélio. Op. cit., p. 9.

**ARS** indicação adiante propondo a arte como efetiva construção da cultura pela singularidade aberta da experiência desidentitária.

ano 15

n. 30

Pela ativação da “anonimidade”, que é presença do sujeito no mundo, a arte revela e propõe, assim, que minha “identidade” não me confirme idêntico a mim mesmo, mas seja uma raiz-aberta para uma miscigenação incessante capaz de construir uma verdadeira cultura brasileira – uma cultura de singularidades compartilhadas que, com ginga e humor, como mostra a fotografia de Jerônimo, se entrelaça ao mundo de forma transformadora.

---

41. ANDRADE, Oswald.  
Manifesto antropofágico. In:  
\_\_\_\_\_. Op. cit., p. 67.

Afinal, “só a antropofagia nos une”<sup>41</sup>, como já afirmava a primeira frase do *Manifesto antropófago*: não estamos de saída unidos por uma identidade e uma cultura determinadas, mas nos “unimos” na singularidade aberta da experiência de absorção do outro pela ativação poética da “anonimidade” no mundo.