

**MARGINAL AO MARGINAL: FACETAS DA MARGINALIDADE NA ESCRITA
AMBIENTAL/EXPERIMENTAL DE HÉLIO OITICICA**

Profa. Dra. Patrícia Dias Guimarães (UERJ)

Resumo:

A comunicação aborda aspectos do tema da marginalidade na poética dita Ambiental/Experimental de Hélio Oiticica a partir de sua escrita. Além de recusar a disciplina técnica e as convenções de gênero, essa escrita presume a crítica da noção de obra acabada e autoria, situando-se “à margem da margem” do cânone. Seu método consiste na apropriação e mistura de diferentes dicções e linguagens autorais. Ao modo da antropofagia, retoma os discursos românticos, as falas das vanguardas artísticas modernas, das neovanguardas suas contemporâneas e do modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Antropofagia, Vanguardas Modernas

Introdução

Supra (*aboutissement*) – a chegada ao suprasensorial é a tomada definitiva da posição à margem. Supra marginalidade – *la vita*, malalindavita, o prazer como realização, vitocopuplacer. Obra? Qué senão gozar?gostozar. Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar [...].A nova era chegou : marginalibidocannabianismo: *l’opera* morreu (OITICICA, 1998, p 55)

Assim como tantas manifestações modernas e contemporâneas nas artes visuais, a poética automeada Ambiental e/ou Experimental de Hélio Oiticica (1937-80) abre-se ao campo enunciativo. A abertura à palavra, porém, pode ser considerada a marca dessa poética derivada do Neoconcretismo, última vertente do projeto construtivo brasileiro na poesia e nas artes plásticas. Oiticica declara-se tributário de uma “sensorialidade intensiva” que convoca os cinco sentidos e, na mesma medida de intensidade, deflagra palavras. Durante os anos 1960-70, de maneira sistemática, incorpora a palavra às estruturas físicas de seus trabalhos e inventa nomes título tais como Núcleos, Bóides, Parangolés, Penetráveis, Tropicália, Éden, Cosmococas, etc. Segundo Luciano Figueiredo, trabalhos e títulos assim adquirem a “qualidade poema”. Capas e Estandartes Parangolé, primeiras manifestações do chamado Programa Ambiental, realizadas entre os anos 1964-68, por exemplo, quase sempre têm inscritas frases-poema de teor erótico e/ou político-existencial: Da adversidade Vivemos (1964); Do meu sangue/ Do meu suor esse amor viverá (1965); Capa da Liberdade (1966); Sexo, Violência/É isso que me agrada (1966); Incorporo a Revolta; Estou Possuído; Da tua pele brota a umidade da terra/Do teu gosto o calor; Guevaluta *Baby*; Seja Marginal/ Seja Herói (1967). Na dança

Parangolé, carregar Estandartes é o mesmo que conduzir palavras como alegorias atravessando o ar. Vestir as Capas resulta em vestir palavras, material entre outros materiais usados na confecção desses mantos (tinta, algodão, plástico, esteira, estopa, fotografias, sempre materiais brutos ou reciclados). Além de atuar como inventor de objetos, ambientes e performances-poema, Hélio pratica insistentemente a escrita - na forma de diário de artista, artigos, anotações em cadernos, relatos e programas de trabalhos, ensaios críticos sobre outros artistas, manifestos, cartas, contos e/ou poemas curtos-, embora não seja possível, de fato, enquadrá-la no recorte dos gêneros textuais. No espaço do texto, mistura dicção poética e conceito, fábula e declarações de manifesto, relato do cotidiano e argumento crítico, gíria do morro, cultura *pop* e referência erudita. E, sobretudo, faz ressoar sua voz e outras vozes em polifonia, adotando a estratégia de apropriação, colagem e citação literal de palavras alheias.

A marginalidade da poética Ambiental e/ou Experimental

O aspecto Ambiental dessa poética construtiva promove o uso de qualquer meio expressivo (“cor, estrutura, sentido poético, dança, palavra, fotografia”) e de materiais comuns. Decididamente inclusivo, o registro Ambiental desafia a ética-estética à maneira dadaísta, admitindo a livre apropriação e arranjo de coisas comuns encontradas (“latas, caixas, garrafas, mesas de bilhar”) e de ambientes em qualquer escala (“terrenos baldios, campos, o mundo enfim”)- assim opera de acordo com a lógica da colagem. Dispensa, pois, a técnica especializada (*teckné*), atravessando as fronteiras dos gêneros canônicos e os limites da arte mesma. Esse projeto dadá-construtivo demonstra ambição desmedida: circunscreve o espaço concreto do mundo e o ambiente simbólico da linguagem, elegendo ambos como lugares de habitação. Hélio declara: “O que importa: criar uma linguagem”, desde que posta à margem da arte, da estética e do cânone. Situar-se à margem da arte aqui significa assumir a posição crítica que nega a noção de obra exemplar e a identidade de autor dela decorrente. Se não há obra também, não há autoria. Daí que, ao invés de artista, ele prefira intitular-se “experimentador” e/ou “propositor”, cuja tarefa envolve o convite ao público a participar, ou não, do experimento proposto, marcando sua dimensão coletiva - dito de outro modo, sua dimensão ‘transindividual’. O experimentador, esclarece HO, não produz objetos-obra ou possui identidade fixa: “Não ocupar um lugar específico no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um criador”(OITICICA,1986, p. 114). Sua recusa da obra acabada destitui o ato criador do caráter

de mestria, de esforço dirigido a um fim, e mesmo, da exigência de produtividade. Viver o prazer, nesse caso, subentende um comportamento lúdico: o jogo-brincadeira sem regras e finalidade. é mesmo por que, tal como observa o texto do próprio, “Não existe o problema de saber se arte é isto ou aquilo[...] Não há definição do que seja arte” (OITICICA, 1986, p. 77). Gíria do morro carioca da década de 1960, a palavra Parangolé pode ser lida como emblema da indefinição de limites característica do Ambiental - seu significado permanece aberto e, meramente, alusivo, enquanto seu significante gráfico e sonoro ganha destaque. Waly Salomão, interlocutor próximo de HO, explica que a expressão local e de época - “Qual é o Parangolé”-, acumulava sentidos vagos, tais como: “diz aí!”, “e as coisas?”, “como vão as coisas?”, além de sugerir algo desejado que não deveria ser nomeado: o tipo, a quantidade e o preço da droga. Parangolé assume, pois, a tarefa de uma ‘palavra-baú’ aonde cabe qualquer significado e nenhum. Na fala de Salomão, a gíria instala construções precárias à margem das convenções da língua, assim como a favela improvisa modos de habitação estranhos à ordem da cidade¹. Enquanto palavra-poema, Parangolé alude ao precário e ao provisório, outras palavras-emblema do Ambiental.

Se o chamado “experimentador” não ocupa lugar fixo no espaço, vale o mesmo para o crítico. A posição crítica, inerente ao artista-experimentador, exige sim a mobilidade contínua de pontos de vista, situando-se num ‘entrelugar’. Hélio com a palavra:

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente, conduzir-se a uma posição conservadora. (OITICICA, 1996, p 18)

A crítica, nesse viés, tem na ambivalência (ou no paradoxo) sua condição de exercício. A atitude crítica exponencial define o aspecto Experimental da poética de Oiticica: “Experimentar o Experimental, ele escreve, não é arte experimental” (OITICICA, 1973, p sn). Implica sim num criticismo tal que impede o estancamento do processo de experimentação em formas acabadas e/ou em proposições últimas. A aceleração crescente desse processo promoveria a “chegada ao Suprasensorial”, como se o vetor da invenção emprestasse qualidade volátil a todo experimento e sentença. Aliás, no intuito de dissolver a consistência substancial da obra plástica, Hélio passa a dedicar-se, cada vez mais, à escrita. Espécie de gênero sem gênero, primeiro, sua escrita experimental produz, no espaço do texto, uma elaboração poético-conceitual paralela às suas proposições multisensoriais localizadas no mundo concreto. Progressivamente, porém, essa

escrita ganha autonomia - sobretudo, a partir do final dos anos 1960 e no curso dos 1970-, tendendo a substituir experimentos de outras ordens. Em carta à Lygia Clark (8.11.1968), Oiticica confessa seu interesse especial pela palavra: “Tenho necessidade de palavra, palavra-espaco-tempo, e objeto palavra, tudo no fundo se reduz a mesma expressão só que por formas diferentes” (OITICICA, 1998, p 76). Sendo partidário da anti-arte e da anti-obra, sua adesão à palavra só pode subscrever uma posição marginal: fora da literatura, da ensaística, ou de qualquer outra categoria textual, a não ser talvez, aquela, imprecisa, que toma emprestada a Stéphane Mallarmé: uma “quase arte”.

Instalado em Nova Iorque durante os anos 1970-78, Oiticica aproveita essa experiência efetiva de desterritorialização geográfica e cultural para concentrar-se numa prática que nomeia por “**escrita do dia-à-dia**”, resumida sob o título *Newyorquaises*. Planeja então publicar um livro que se chamaria Conglomerado, reunindo escritos seus e de outros experimentadores - brasileiros ou não-, e desenhos de projetos ambientais a serem realizados. Para isso, coleciona citações, escreve várias versões do mesmo texto em inglês e português, à mão ou na máquina de escrever, solicita diferentes editores, altera repetidas vezes o arranjo do livro sem alcançar um resultado último. Inacabada e sujeita à disseminação do sentido tal como a experiência cotidiana, essa escrita faz-se e refaz-se no correr dos dias. Em vista mesmo de seu registro Ambiental/Experimental, esse projeto de livro anuncia a impossibilidade de seu término. Oiticica parece desejar escrever um livro potencialmente infinito, capaz de conter incontáveis possibilidades do dizer e também o silêncio, representado no branco das páginas, tal como no Livro absoluto imaginado por Mallarmé².

Nada a estranhar quanto a essa vontade infinita de palavra, se sabemos que o Manifesto Neoconcreto (1959) trata, em simultâneo, da poesia-texto e das artes visuais convertidas à noção de espaço-tempo. Signatária desse manifesto, Lygia Clark (1920-88), em sua “Carta à Mondrian” (1959), dialoga com a memória do pintor holandês argumentando que o programa neoconcreto pregava “a tomada de consciência de um tempo-espaco, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa”. Convite à mistura de linguagens, que, a seu ver, a maioria dos membros do grupo neoconcreto logo tendia a esquecer. Nos anos 1920, Mondrian (1872-1944) profetizou o fim do quadro e o surgimento de uma arte Ambiental não mais restrita ao espaço físico e simbólico da moldura e do museu. Desfeito o enquadramento da pintura, sua estrutura plástica expande-se, absorvendo o espaço arquitetônico e urbano e a dimensão significativa do verbo. Daí que Hélio e Lygia, cada qual produzindo um desenvolvimento singular do programa neoconcreto, possam ver-se como

seguidores do pintor holandês e de outros artistas e escritores modernos que também prescreveram a mistura das linguagens convencionais em sínteses novas. Assim rompiam a fronteira, fundamentada por Gotthold Lessing (1729-81) de acordo com a razão analítica iluminista, entre as artes do tempo (música, poesia, dança, teatro) e do espaço (pintura, escultura, desenho, arquitetura). Efetivamente, Clark abandona a proposição de obras artísticas, interessada que está na “fantasmática do corpo”, ou seja, nas produções do imaginário ligadas às sensações e afetos. Torna-se propositora de performances individuais e coletivas de cunho vivencial e terapêutico, e tem seus experimentos legitimados por nomes importantes da psicanálise francesa como o de Pierre Fédida (1934-2002). O caso de Oiticica é mais ambíguo e, de certo modo, exemplar no que se refere ao tema da marginalidade. A **“posição marginal ao marginal” assumida por seu experimentalismo propõe a releitura crítica da tradição das vanguardas artísticas modernas como um todo - releitura que, como é de praxe, implica, de uma vez, filiação e traição-, e, mais ainda, assimila a linguagem poesia à problemática total do corpo, do comportamento.** A tradição da vanguarda, pode-se dizer, teve início desde fins do XVIII, com o primeiro romantismo alemão, tendência artística e filosófica que, inspirada nos acontecimentos recentes da Revolução Francesa, pregava a revolução no campo das artes, das idéias e do comportamento. Representada pelo grupo de Iena - do qual faziam parte Friedrich e August Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Schelling, dentre outros-, a vanguarda alemã estabelece o nexos entre a poesia-arte, o saber filosófico, a sociedade e a política, projetando a revolução dos valores e das formas instituídas. Em oposição à idéia da *mimesis* clássica, aplicada à arte em geral, esses românticos elaboram o conceito moderno de *poiesis* enquanto fazer significativo autônomo. Portanto, livre de modelos. A *poiesis* romântica circunscreve o processo total da linguagem (“poesia de natureza, poesia social, poesia arte”), tida como dotada de um pensamento autocrítico que conduz à renovação progressiva de suas formas e significados (*autopoiesis*). Na contramão do classicismo, sempre aspirante ao eterno e ao universal, o primeiro romantismo alemão inscreve a experiência artística no processo histórico e em situação singular: à margem do estabelecido. Marginal é a poesia, acontecimento que nunca se fixa enquanto consistência, mas, insiste sempre, apontando para além. O objeto-poema consiste, precisamente, em coagulação do fluxo contínuo que é a poesia. **A condição marginal estaria, pois, implícita no conceito moderno ou romântico-vanguardista de poesia, de arte e de artista.**

Importa sublinhar que a releitura crítica do nome e conceito de arte Ambiental, proposto primeiro por Mondrian, seria apenas uma dentre as inúmeras apropriações que Hélio faz das

poéticas da vanguarda moderna européia e da neovanguarda internacional sua contemporânea. Declarada ou não, a apropriação e mistura de linguagens alheias à maneira da antropofagia oswaldiana e do método da colagem dada é estratégia essencial ao seu experimentalismo. No viés de Haroldo de Campos, a **antropofagia** envolve a operação poética na linguagem, experimento inventivo processado a partir da fala comum. Em acréscimo, demanda a política de assimilação crítica das culturas chamadas centrais ou hegemônicas por parte dos artistas e intelectuais dos países periféricos. De fato, Oiticica pretendeu promover a “**superantropofagia**”, a antropofagia da antropofagia prescrita por Oswald de Andrade e associada ao modernismo brasileiro nos anos 1920. Ativada pela crítica exponencial, a superantropofagia termina por excluir a possibilidade de uma autêntica “raiz” brasileira, reivindicada por Oswald, em vista do reconhecimento do caráter híbrido da(s) cultura(s) local (ais). O recurso a esse método ‘ultradevorador’, citacionista e supercrítico, no comentário de Antonio Cícero, faria de Hélio não um experimentador pós-moderno, mas, “**supermoderno**”, pois, o moderno, significando o agora, “só pode ser superado por outro moderno”³. Em outras palavras, experimentador que *tra-duz* os projetos das vanguardas modernas, conduzindo-os a suas conseqüências últimas.

A poética Ambiental/Experimental digere a definição da palavra enquanto entidade “verbivocovisual” lançada por Joyce e assumida pelos poetas concretos paulistas Ignora, portanto, a contradição comumente alegada entre o Programa Neoconcreto e a teoria da poesia concreta dos irmãos Campos & Pignatari. Proclama-se mesmo co-herdeira do *paideuma* concretista que conecta a poesia crítica de Mallarmé à pintura neoplástica de Mondrian; a música dodecafônica de Schönberg à colagem dada de Kurt Schwitters; a escrita inovadora de Sousândrade à colagem de Picasso e a cinematografia de Eisenstein, etc., considerando o “sentido estrutural” que essas linguagens distintas possuem em comum. Aderindo à estratégia antropofágica legitimada pelos concretistas, essa poética circunscreve, pois, os mais diversos gêneros artísticos modernos sem identificar-se com nenhum. **Seu apetite sem limites digere, inclusive, o conceito de poesia lançado pelos românticos de Iena e atualizado pelas vanguardas modernas do século XX.** Conceito tal que implicava a dissolução da obra de arte na não-arte - ou seja, na linguagem do cotidiano em seu aspecto sócio-cultural e político.

A Caixa-poema Bólido 18, Homenagem a Cara de Cavalo (1966) espera realizar esse projeto abrangente. A caixa pequena de madeira exhibe em seu interior uma foto de jornal do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia do Rio de Janeiro. Junto à foto do corpo estendido, há um saco transparente recheado de matéria de cor branca, saco em cuja superfície está escrita

a frase-epitáfio: “aqui está e aqui ficará”. Nomeada ora por “imagem-poema-homenagem”, ora por “poema-protesto”, a Caixa sustenta, na fala de HO, “um problema ético passível somente de ser expresso na palavra”. Misto de oratório e monumento ao crime, **a Caixa-Bólido elogia a condição marginal comum ao bandido e ao artista moderno, entendido que ambos agem com violência contra o convencional**. Rememora, pois, a imagem do “artista herói da vida moderna”, figurada por Charles Baudelaire num tipo especial de *flaneur*. Personagem que, em sua deriva ociosa pela cidade, permanece à margem da conduta-padrão guiada pela economia produtiva. Na voz do poeta das *Flores do Mal*, o artista moderno será um herói paródico, portanto, nada exemplar, como o foram os heróis clássicos. Espécie de personagem desviante, ou mesmo criminoso, sua má conduta vira notícia nos jornais e lhe confere celebridade. Não resta dúvida: esse anti-herói é o anti-burguês, boêmio avesso à tradição e ao trabalho significado, no senso comum, por disciplina moral e provisão de dinheiro honesto. O heroísmo moderno, na fala de Baudelaire, residiria na força de “lançar-se livremente sem amarras” em busca do inédito e do singular. Daí que o artista venha a tornar-se modelo da subjetividade moderna, fortemente individuada, justo em razão de sua resistência a modelos-padrão. Tipo de heroísmo decididamente assumido pelas vanguardas modernas do século XX que desejaram promover uma “nova barbárie”, agindo pela destruição violenta de todas as formas e valores estabelecidos no passado. Posição de combate avançada, ‘vanguarda’ é termo apropriado do vocabulário militar, sugerindo a frente de guerra à tradição das belas artes e letras e ao comportamento burguês, frente na qual Oiticica engaja-se. Hélio tem pressa em despedir o passado burguês da arte, recitando em voz alta:

Adeus ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe da cor de um mestre, do tema ou do lema ![...] Adeus andorinhas da crítica, ou das casas, ou das frases feitas boas e bonitas!(OITICICA, 1996, p 132-133).

Em Baudelaire, a genialidade artística moderna comparece como “barbárie inevitável”, “infância redescoberta”, numa investida notoriamente anti-burguesa. O texto de Hélio repete: “atuar como uma criança pela primeira vez” em favor da “derrubada de todo condicionamento”. Palavras essas que denunciam a fonte de inspiração proto-romântica comum a ambos: a idéia de “estado estético”⁴, apresentada por Friedrich Schiller enquanto característica universal do comportamento humano. Para Schiller, somente o “estado estético” dispõe ao exercício da liberdade enquanto “algo absoluto e suprasensível”, pois, projeta o pensamento ao infinito além do sensível sem abdicar dele, daí seu caráter absoluto⁵. Dotado pelo “luxo das forças” da

natureza, esse estado resultaria da aptidão natural que provê "a alegria com a aparência, a inclinação para o enfeite e para o jogo"⁶. Latente no gosto infantil pelo jogo-brincadeira e/ou no gosto do selvagem pela decoração corporal, o mito e o rito, o estado estético, observado por Schiller, impulsiona o advento futuro das artes & letras, da sociedade civilizada.

Mais do que mero especialista em métodos de formalização, para Baudelaire, o artista moderno desempenha o papel de “homem do mundo”, “tipo de filósofo apegado ao sensível, pronto a compreender “ as misteriosas e legítimas razões dos costumes mundanos”. Imerso na multidão produtiva da grande cidade, esse personagem comporta-se como “um eu insaciável do não eu”⁷. A alienação de si o habilita a produzir imagens em sintonia com a coletivo urbano do qual extrai sua "energia plástica". O artista-herói da vida moderna pratica a liberdade imaginativa e, ao mesmo tempo, permanece atento ao real. Ele deverá "extrair o que há de poético no histórico" ao construir imagens da época e de si. Homem enérgico, o artista personaliza o eu moderno que valoriza a ação incondicionada, ao invés de cultuar o passado imobilizado. A precariedade da experiência moderna, associada à mudança constante na forma da grande cidade gera, em Baudelaire, um sentimento melancólico ("*La forme d'□Lune ville change plus vite, hélas, que le coeur d'□Lun mortel*") já que o tempo lhe aparece como produtor de ruínas⁸. Em Oiticica, a experiência do precário, revelado, não só pelo tempo, mas, nas situações periféricas – por exemplo, na condição marginal da favela e/ou da gíria com respeito, respectivamente, aos ambientes da cidade urbanizada e da língua-padrão-, ao contrário, nada tem de melancólico. O experimentador reivindica o entusiasmo -"o *joy* zaratustiano proposto por Nietzsche"-, no abandono voluntário das referências sólidas do passado e da ordem instituída. O precário alimenta sua potência, de maneira que as *ruínas* lhe aparecem como espaços abertos à novidade. Hélio transcreve em seu caderno de notas a frase do autor do Zaratustra : "O individualismo é o estágio mais modesto da vontade de potência". Tal vontade seria, primeiro, individualista, tendendo, entretanto, a superar esse estágio em favor da invenção do "superhomem", personagem filosófico pronto a ultrapassar o senso comum e o princípio identitário. Quando Hélio afirma a condição "marginal ao marginal" como própria do experimentador do século XX, sublinha sua "transformabilidade", resultante da força plástica que possui. O experimentador, ele diz, adere ao "exercício experimental da liberdade", expressão que rouba do crítico de arte e amigo pessoal Mario Pedrosa. Certa vez, Pedrosa declarou que o Baudelaire das *Flores do Mal* era o padrinho de Oiticica e esse parentesco eletivo confirma-se nesse texto-homenagem:

Baudelaire, quando faz odes ao ópio e ao haxixe não estava receitando

remédios, e sim nos envenenando de experiência [...] estava inventando mundo [...] propondo um tipo novo e maior: coletivo de participação: de modo também a ampliar sua poesia a esses níveis e desse modo descomprometê-la e soltá-la para sempre das amarras dos meios literários. (OITICICA, 1996, p 181).

Ele próprio teve oportunidade de escrever odes a outros venenos e de desembaraçar a palavra dos nós da literatura. Em sua escrita, a imagem e o nome da droga podem aparecer ora como convite ao comportamento incondicionado, ora como sucedâneo paródico da poesia. **Cosmococa**, conceito-poema inventado em Nova York, ao início dos anos 1970, dentre os muitos sentidos que possui, sugere a política de abertura ao múltiplo e ao porvir:

COSMOCOCA: nome-mundo [...] COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NIVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS: não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD: [...] COSMOCOCA é o *joke*-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contigüidade da multidão infinita de possibilidades da experiência individual q germinam nas coletividades da aldeia global de MCLUHAN (OITICICA, 1996, p 180).

CONCLUSÃO

Atento às concepções de mundo de sua época, Oiticica associa **Cosmococa** a noção de “**aldeia global**” proposta por Marshall McLuhan, pensador em evidência nos anos 1960-70 por abordar o processo crescente de globalização. A aldeia de McLuhan evoca a dupla condição do contemporâneo: torna-se cada vez mais estreito e coeso o espaço planetário em razão das novas tecnologias de transporte e comunicação, favorecendo o aparecimento de comportamentos semelhantes. Em outro aspecto, a co-existência entre nacionalidades, etnias e subjetividades plurais legitima, em certa medida, a diferença e a ação livre. Cosmococa sugere, pois, um mundo experimental à margem do hábito, das leis e das regras, apto a acolher identidades fluidas tal como a do artista-*flâneur* baudelaireano e atos transgressivos – até mesmo o crime.

- 1 SALOMÃO, W. Qual é o parangolé e outros escritos: Helio Oiticica. Rio de Janeiro, Rocco, p 37-38.
- 2 BLANCHOT, M. A Parte do Fogo. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p 43.
- 3 CÍCERO, A. Helio Oiticica e o supermoderno. In: BASBAUM, R. (org). Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001, p 56-57.
- 4 SCHILLER, F. A Educação Estética do Homem. São Paulo, Iluminuras, p 129-130.
- 5 Ib. p128.
- 6 Ib. p137.
- 7 BAUDELAIRE, C. Sobre a Modernidade. São Paulo, Paz e Terra, 1996, p 21.
- 8 MURICY, K. O heroísmo do presente. In: Tempo Social, Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 1995, p 36-40.

Patrícia GUIMARÃES é Profa. Dra. em História Social da Cultura e leciona no Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).