

O sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica

The architectural sense in Hélio Oiticica's work

Simone Neiva

(FAU-UESP)

Alexandre Emerick Neves

(DTAM-UFES)

Resumo: O artigo tem como objeto o estudo do sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica, com o objetivo de compreendê-lo em cerca de dez de suas obras. A intenção é contribuir para a ampliação do repertório teórico e crítico arquitetônico sobre o diálogo entre arte e arquitetura. Ao final, apresentamos como contribuição ao debate a ideia de um sentido arquitetônico que se revela como uma incorporação gradual de diversos aspectos do fazer arquitetônico à poética de Hélio.

Palavras-chave: arte; arquitetura; Hélio Oiticica.

Abstract: *The article aims to study architectural sense in the work of Hélio Oiticica, with the aim of understanding it in about ten of his works. The intention is to contribute to the expansion of architectural theoretical and critical repertoire on the dialogue between art and architecture. In the end, we present as a contribution to the debate, the idea of an architectural meaning that reveals itself as a gradual incorporation of various aspects of architectural practice into Hélio's poetics.*

Keywords: art; architecture; Hélio Oiticica.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.48877>

Introdução

Ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, alguns dos artistas brasileiros integrantes do grupo Neoconcreto efetivaram a transposição do plano colorido do espaço plástico para o espaço ambiental da sala de exposições. Em certos aspectos, essa operação se dá de maneira semelhante ao modo como os artistas norte-americanos da *Minimal Art* realizavam as suas obras nos Estados Unidos. Pode-se dizer que aquilo que lá era entendido como “objetos específicos” por Donald Judd (Ferreira, 2009, p. 96), aqui foi denominado de “não-objetos” por Ferreira Gullar (Gullar, 1960, n.p.). Em ambos os casos, o observador, agora repositionado como participante, tornou-se um elemento crucial no processo de ativação do espaço. Contudo, enquanto na *Minimal* a ambição era “relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico” (Krauss, 1998, p. 323), no Brasil, artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica buscavam uma subjetivação por meio de proposições de experiências centradas no corpo do espectador, tendo como suporte estruturas abertas à participação.

Em 1961, em entrevista a Vera Martins para o Jornal do Brasil (Filho, 2009, p. 20-25), Hélio Oiticica explica como sua pintura – virtualmente espacial – passa a se projetar no espaço físico, tridimensional. Oiticica comprehende que o quadro não mais satisfaz às necessidades de expressão de seu tempo. Neste sentido, a eliminação do quadro significava para ele a continuidade da eliminação da figura. Desse modo, na ausência da figuração, não mais haveria a necessidade do suporte quadro, uma espécie de *a priori* para a contemplação. A proposta é denominada de Arte Ambiental pelo próprio artista e significava a “derrubada do conceito tradicional de pintura-quadro e escultura, já que pertence ao passado, para a criação de ‘ambientes’” (Filho, 2009, p. 42).

No mesmo período, o problema da insuficiência do quadro como suporte vinha sendo atacado por diferentes pintores. Por Lygia Clark que o teria abordado em seus quadros recortados, “quebrando virtualmente a estrutura do quadro” (Filho, 2009, p. 21-24); por Lucio Fontana “ao fazer incisões sobre a superfície da tela” (Filho, 2009, p. 21-24); por Jackson Pollock ao caminhar sobre a tela em diversas direções o que fez com que a tela “deixasse de ter um sentido privilegiado” (Filho, 2009, p. 21-24); e por Alberto Burri, ao penetrar o quadro e “costurar o espaço e amontoar objetos sobre a superfície bidimensional” (Filho, 2009, p. 21-24). Hélio Oiticica, por sua vez, aborda o problema ao “fazer um quadro sem costas” (Filho, 2009, p. 21-24). Neste momento, o Oiticica cria um quadro que gira 180 graus, uma pintura com dois lados, acrescida de sentido de tempo – os Bilaterais (Figura 1). Contudo, a forma retangular e a aparência de um suporte permanecia e Oiticica sentia a necessidade de uma maior transformação. O espaço entre as duas faces do quadro ainda continuava inerte, como “um elemento estético inoperante” (Filho, 2009, p. 21-24). Assim, para que este espaço se tornasse

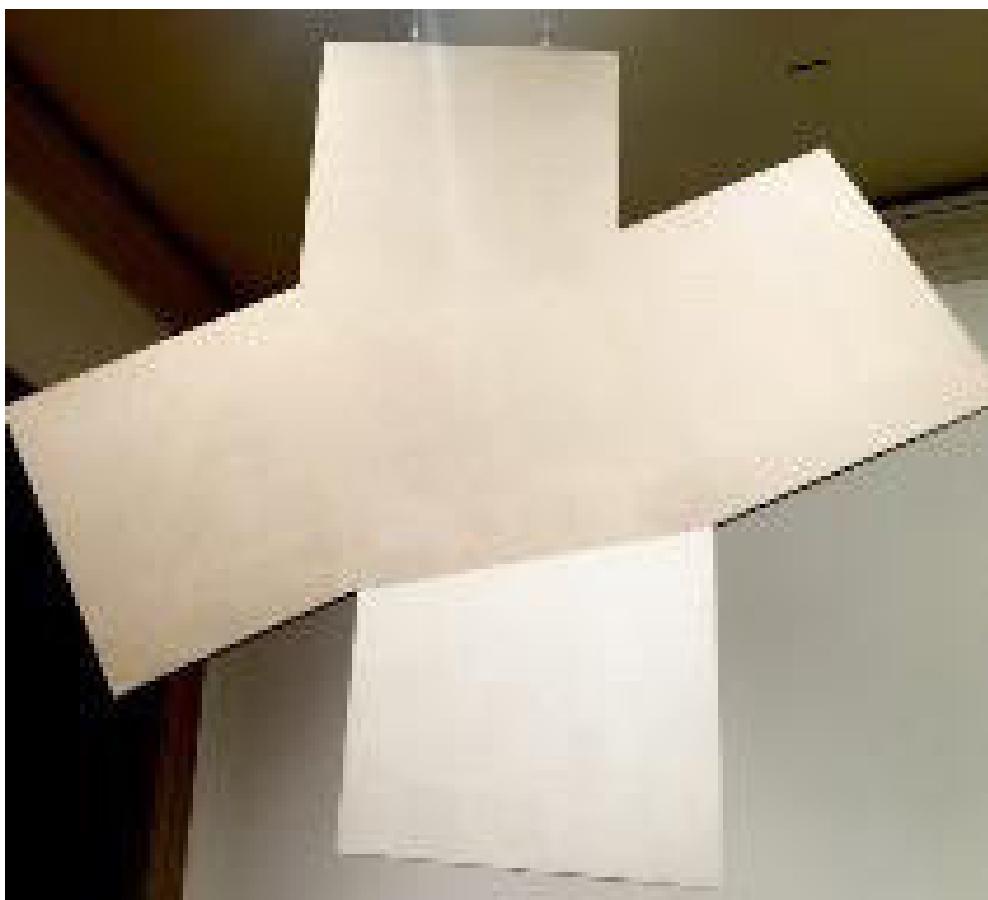


Figura 1. "Bilateral Teman", Hélio Oiticica, tinta acrílica sobre cartão 1206 x 1345 x 14 mm, 1959. Disponível em: <https://nonsite.org/article/helio-oiticica-tropical-hyperion>. Acesso em: 4 jun. 2025.

dinâmico, Oiticica levanta as faces, fazendo surgir novos planos. Desse modo, as faces interiores brotam no espaço e surge seu primeiro Relevo Espacial (1959) (Figura 2). No Relevo Espacial, a cor, uma das dimensões da obra, era inseparável da estrutura, do espaço e do tempo.

Assim, diria Oiticica:

Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ele tende a se corporificar; torna-se temporal, criar sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o corpo da cor (Figueiredo et al., 1986, p. 23).

Ao analisar os Bilaterais (1959), os Relevos Espaciais (1959) e os Penetráveis (1960), Bezerra (2011) observa que Oiticica começa com a pintura bidimensional, utilizando formas geométricas e contrastes de cor, diante dos quais o espectador



Figura 2. "Relevo Espacial Vermelho", Hélio Oiticica, resina de acetato de polivinila em compensado, 625 x 1480 mm, 1959. Disponível em: <https://sophiesuartadvisory.com/artwork/relevo-espacial/> Acesso em: 4 jun. 2025.

se mantém estático. Com o tempo, no entanto, o artista rompe com a neutralidade do suporte tradicional e passa a explorar a materialidade da obra, que ganha corpo no espaço, convidando o espectador a se mover ao redor dela – ou até mesmo a adentrá-la. Esse processo culminou na participação do espectador no trabalho de Oiticica, que, partindo de uma base construtiva, intensificou questões que marcaram seu pensamento artístico.

A evolução desta experiência de Oiticica conhece desdobramentos em obras como os Núcleos (Figura 3) e as maquetes (Figura 4). Os Núcleos, também denominados de manifestações ambientais, são pensados pelo artista para que sejam vistos de fora, oferecendo apenas a possibilidade de serem rodeados, possuindo, desse modo, "um sentido mais musical" (Filho, 2009, p. 24). Enquanto as maquetes, por sua vez, ao serem construídas com dois metros de altura, a partir da pintura e de materiais como concreto, granitina, vidro e alvenaria (Vitruvius, 2022, n.p.), poderiam ser adentradas pelo espectador, o que atribuiria à obra "um sentido mais arquitetônico" (Filho et al, 2009, p. 24), e é justamente a esse sentido que daremos atenção mais depurada.

Um sentido mais arquitetônico

Durante sua trajetória, o artista cria vários tipos de maquetes. Algumas sem escala, que poderiam ser construídas ou não. Outras com escala, para serem efetivamente construídas. Ao fazer as maquetes maiores, Oiticica utilizava a escala 1 por 50 ou 1 por 20. Para ele, mesmo as que não seriam construídas já eram obras. Diria: "vejo a maquete não como um pré-estágio, mas como a obra

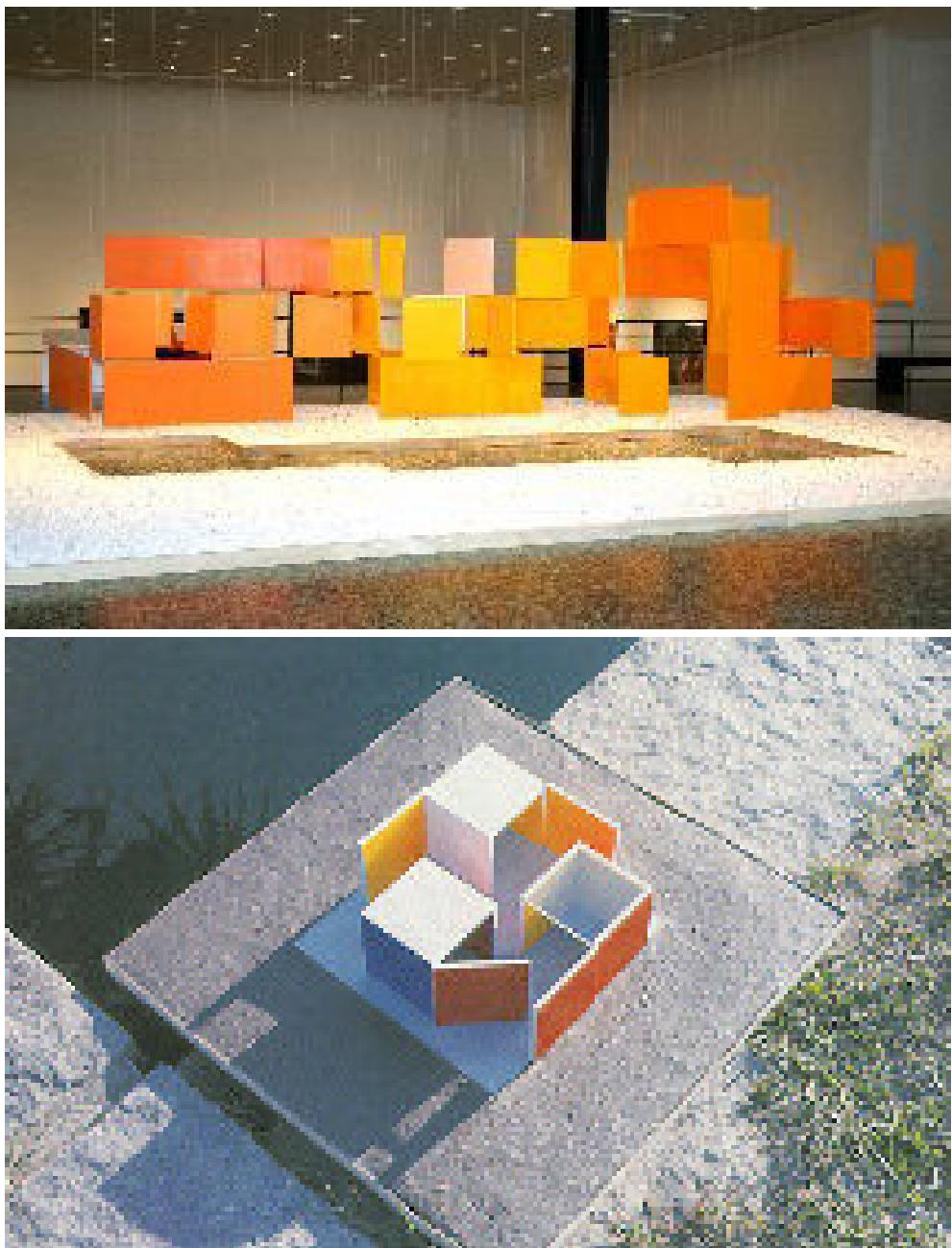


Figura 3. "Grande Núcleo composto por: NC3, NC4 e NC6", Hélio Oiticica, madeira recortada e pintada. 670 x 975 cm, 1960. Disponível em: <https://projetooho.com.br/pt/obras/nucleos/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Figura 4. "Maquete para penetrável magic square 3", Hélio Oiticica, maquete em óleo sobre madeira e areia, 1977. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2649/invencao-da-cor-maquete-para-penetravel-magic-square-3>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Figura 5. "PN1 penetrável", Hélio Oiticica, acrílica sobre madeira. Aproximadamente 2 metros de altura, 1960. Disponível em: <https://www.artforum.com/events/helio-oticica-to-organize-delirium-223711/>. Acesso em: 4 jun. 2025.



já feita" (Filho, 2009, p. 263). As maquetes, ou projetos de maquetes, seriam labirintos por excelência, criados por meio de uma "estrutura arquitetônica" (Figueiredo, 1986, p.49), um modo de recriar e incorporar o espaço real num espaço virtual. As maquetes serão o embrião daquilo que Oiticica denominará mais tarde de Penetráveis (Figura 5).

Nos Penetráveis, o artista terá a chance de conceituar "o problema da mobilidade do espectador na obra" (Lagnado, 2018, n.p.). Neles, o participante passa por uma série de experiências sensoriais. Neste caso, o sentido arquitetônico se daria em virtude de sua escala, da construção e do movimento, assim como da vivência do corpo no espaço.

Em seus textos da década de 1960, Oiticica reconhece que "à medida que a pintura vai não se objetivando, ela cria relações com outros campos de arte; principalmente com a arquitetura e com a música" (Figueiredo et ali, 1986, p. 23). Oiticica acredita que, para ordenar a cor, seria preciso estruturá-la de modo semelhante à maneira da arquitetura, pois "é preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo modo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos" (Figueiredo et ali, 1986, p. 24).

Embora Oiticica tivesse a consciência de que boa parte de suas obras não eram "nem arquitetura, nem escultura e nem pintura no sentido antigo" (Filho, 2009, p. 25), ele se divertia com a maneira que as pessoas se referiam a elas, como no episódio quase anedótico narrado pelo artista: "alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. E, pior ainda, me chamavam de arquiteto. E chegou ao máximo quando no programa do Chacrinha onde ele me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição" (Filho, 2009, p. 266, grifo nosso). Anedotas como essas corroboram a dificuldade de classificação de muitas propostas artísticas contemporâneas, e nos induzem a evidenciar, sobretudo, como o sentido arquitetônico em muitos dos trabalhos de Oiticica é incontestável.

Com os Bilaterais e os Relevos Espaciais surgem os primeiros sinais de uma obra pictórica em Oiticica, voltada ao espaço tridimensional e à solicitação de uma maior participação das pessoas. O desdobramento em Núcleos e Penetráveis ampliaria a possibilidade do passeio circular entre as estruturas de cor. Mas o ápice do envolvimento corporal do participante se dará na proposição das capas e estandartes, ou Parangolés. Em cada uma destas obras, o sentido arquitetônico está presente em diferentes graus. O fato, por exemplo, de Oiticica chamar de projetos seus conjuntos de penetráveis também seria um modo de aproximação da prática arquitetônica. Segundo ele, os projetos seriam criados como prelimícios para a compreensão dos Penetráveis (Figueiredo, et ali, 2009, p. 43), assim como os arquitetos criam uma projeção, uma visão prévia daquilo que construirão. Assim, até mesmo no vocabulário, o sentido arquitetônico se mostra na obra de Oiticica.

Um de seus primeiros projetos é o Projeto Cães de Caça (Figura 6). Embora não realizado, o artista o descreve como um espaço acessível ao público, a ser



Figura 6. "Maquete do Projeto Cães de Caça", Hélio Oiticica, maquete em óleo sobre madeira e areia, 26 x 161 x 161 cm, 1961. Disponível em: <https://www.achabrasilia.com/delirium-ambulatorium-helio-oiticica-df/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

realizado ao ar livre, em um jardim de uma cidade qualquer e com espaço suficiente para que nele houvesse concertos musicais, por exemplo (Filho, 2009, p. 28). Seria um grande labirinto com três saídas onde estariam localizados os seguintes elementos: o "Poema de Ferreira Gullar; o Teatro Integral de Reynaldo Jardim e cinco Penetráveis" (Filho, 2009, p. 32). O nome Cães de Caça vem de uma nebulosa espiralada. Essa ideia de espiral e de labirinto dão a forma da estruturação da cor, assim como do tempo do movimento no espaço. Nesse projeto, o sentido arquitetônico aparece de modo peculiar para cada um dos elementos. Para o Poema, o artista criou um alçapão com uma série de caixas encapsuladas umas nas outras até que se chegue ao poema de Gullar. Oiticica entende este espaço como uma "necessidade de fundar um lugar arquitetônico para a palavra" (Filho, 2009, p. 31). Para o Teatro, Oiticica cria o que denomina de uma "arquitetura cúbica" (Filho, 2009, p. 31). O projeto apresenta uma estética bastante formalista e calcada em princípio geométrico, como faz a arquitetura moderna mais cúbica, embora, em sua defesa, Oiticica mencione os neoplasticistas, como "uma evolução vinda desde Malevitch e Mondrian" (Filho, 2009, p. 33). Para ele, portanto, as obras somente tomavam a aparência da geometria, mas conceitualmente querem exprimir o "espaço puro desenvolvendo-se no tempo" (Filho, 2009, p. 33), assim como pensavam os neoplasticistas.

Em Projeto Cães de Caça percebemos dois momentos importantes, a fixação da ideia do labirinto em maior escala e a insuficiência de uma arquitetura que fosse referencial para o tipo de espacialidade que Oiticica procurava. Um tipo de espacialidade que surgirá a partir de seu encontro com o Morro da Mangueira, sua comunidade, a arquitetura de sua favela e a ginga do samba.

O encontro com a favela: Parangolé, Tropicália e Éden

Em 1964, Oiticica foi levado pelo escultor Jackson Ribeiro até a favela da Mangueira para pintar carros alegóricos. Ali ele se tornou passista e sofreu uma transformação radical. O artista, segundo sua amiga Lygia Clark, deixa de ser o jovem organizado, disciplinado e até um pouco pedante para descobrir a dança, o ritmo do samba e o sexo (Jacques, 2007, p.27). Aos poucos, começou a incorporar as experiências do morro em suas obras. Lygia menciona os Parangolés (1964) e Tropicália (1966-1967) como parte da incorporação desta nova experiência, que rompe com as barreiras da cultura burguesa na qual Oiticica vivia. Após este encontro, era “como se ele vestisse um outro Hélio do morro, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra” (Clark apud Jacques, 2007, p. 27).

O Parangolé: espaço, tempo e corpo em abrigos instáveis

Três são as influências da Mangueira sobre a arte e o pensamento de Oiticica: o samba – como mito coletivo –; as relações sociais da comunidade e a arquitetura da favela. Do samba, o artista absorveu a temporalidade e a descoberta do corpo. Da arquitetura da favela são as referências do uso de materiais precários, instáveis e efêmeros, dos quais o artista também absorveu a ideia do abrigo, já que os Parangolés (Figura 7) abrigam de forma mínima o corpo, tal como as “casas construídas pelos próprios habitantes com o material do lixo que foi encontrado e que eles adaptavam livremente à sua necessidade e vontade” (Jacques, 2007, p. 28). O Parangolé foi constituído por uma diversidade de materiais como pano, borracha, tinta, papel, vidro, cola, plástico, corda e esteira (Cícero, s.d., n.p.). Quanto ao corpo, trata-se, entretanto, de um corpo que não é suporte da obra, mas sim “incorporação” (Jacques, 2007, p. 28). Com o Parangolé, Oiticica desenvolve uma estrutura ambiental que tem como núcleo o espectador como participante, incorporado ao acontecimento artístico. No Parangolé ocorre a “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Jacques, 2007, p. 29). Desse modo, os planos coloridos não edificam previamente um abrigo para o corpo do participante, nem o corpo do participante arquiteta uma morada, mas é próprio sentido simbólico do abrigar-se que se abre na indeterminação dos elementos – plano, corpo, cor, matéria, espaço, tempo, arquitetura, vestes – na duração da experiência.

A arquitetura da favela é fundamental para a criação do Parangolé e dos materiais que o constituem. Da favela o artista se apropria do modo como as pessoas utilizavam os materiais de construção de seus barracos, sem copiar



Figura 7. "Parangolé PO4", Hélio Oiticica. Caetano Veloso na capa da revista *O Cruzeiro* (1968). Tecido, 1964. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/08/1968-caetano-veste-parangole-de-Helio.html>. Acesso em: 4 jun. 2025.

diretamente a forma daquela arquitetura. Com o Parangolé Oiticica formularia aquilo que denominará de “antiarte ambiental” (Oiticica, 1986, p. 79). Uma arte, segundo ele, que seguia em direção a um estado menos intelectual da criação e no sentido de uma maior participação coletiva. Em sua trajetória, os Parangolés significam um ponto crucial para o desenvolvimento das teorias sobre a estrutura da cor no espaço, que ainda não tinha sido possível dentro de uma espacialidade arquitetônica mais tradicional. Será no contato intenso com a arquitetura e com um modo de vida informal que surgirá uma nova espacialidade. Sobre o Parangolé, diria Oiticica, “só aqui [no Brasil] poderia ter sido inventado” (Filho, 2009, p. 42).

Na favela está implícito o caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação entre os becos e nos interiores dos barracos. Não há passagens bruscas do quarto para a sala ou para a cozinha, mas o aparecimento da essencialidade que define cada parte que se liga à outra em continuidade, perceptível em tabiques de obras em construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Algo que também se vê em “feiras, casas de mendigos decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc.” (Oiticica, apud Figueiredo et alii, 1986, p.68).

Da observação da favela Oiticica extrai: a ideia do interior único; a sobreposição de planos fragmentados das fachadas das habitações; a referência das cortinas plásticas que separam os cômodos e preservam alguma intimidade; as cores,

tamanhos e texturas (Jaques, 2007, p. 35). Assim, o Parangolé encerra a essência do abrigo, o que, consequentemente, coloca-o no universo da arquitetura. Todavia, no universo de uma arquitetura não construtiva. Ele nos remete a uma arquitetura que evoca em sua origem o abrigo na sua condição mais elementar: o vestir. Neste sentido, o Parangolé seria uma arquitetura de origem têxtil¹. Neste sentido, o prédio seria “uma vestimenta, um revestimento dos movimentos possíveis dos corpos” (Braga, 2008, p. 162). No caso do Parangolé, o revestimento próprio de um corpo que se move no ritmo do samba.

O sentido arquitetônico do Parangolé não remete ao de uma arquitetura à espera de um corpo ou com sinais de sua passagem por ela, tampouco uma arquitetura purista que acontece per se, mas uma arquitetura que aparece como tal somente em indissociável comunhão com o corpo presente. Com uma presença abstinente quanto à já vencida lição dos antigos a ser imitada, o artista volta-se incisivamente para a dimensão não-ideal de estar no mundo: a vulgaridade. De certa forma, ainda que radicalmente invertida, sem a busca por um passado paradigmático a iluminar a atualidade como uma origem renascida no “presente da imitação” (Didi-Huberman, 2013, p. 23), a obra de arte ainda trata essencialmente de uma imitação de um povo – barracos, passistas, deambulações – como uma presença presente, sobretudo na dimensão síncrona, própria da temporalidade do mundo contemporâneo (Pelbart, 2007, p. 95). O Parangolé, de fato, coloca-nos diante de uma arquitetura encarnada no acontecimento artístico enquanto acontece. Poucas obras são capazes de fazer intuir de um modo tão latente a premissa heideggeriana fundada na reciprocidade entre os atos de habitar e construir (Heidegger, 2012, p. 128). Ao transformar precariedade em essencialidade, Oiticica revela a capacidade artística de providenciar habitações poéticas no mundo, consciente de como os potenciais poéticos das linguagens – pintura, escultura, arquitetura, performance – convergem para dizer as possibilidades de habitar o mundo de um modo “mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado” (Heidegger, 2012, p. 168). Isso se dá no jogo de correspondências, na flexibilidade do tecido e da pele, na evolução das carnes e dos têxteis, junto ao conjunto das formas e dos gestos que evidenciam como é o mesmo ato poético que constrói, a um só tempo e lugar, o abrigo e o habitante.

A referência ao caráter experimental específico do *Merz* de Kurt Schwitters, feita pelo próprio Oiticica, atesta a inusitada dimensão arquitetônica do Parangolé, sobretudo a partir de uma “experiência da estrutura-cor no espaço” (Oiticica, 1986, p. 65), mas aqui advinda não das relações com os projetos arquitetônicos e urbanísticos das cidades, mas de certa “primitividade construtiva popular” (Oiticica, 1986, p. 66) vivenciada pelo artista nas paisagens suburbanas do Rio.

1 “No começo houve a vestimenta O homem estava a busca do que o protegesse contra o rigor do clima, procurava calor e proteção durante o sono. Ele precisava se cobrir. A coberta é a mais antiga expressão da arquitetura”. (Filho; Oiticica; CohN; Ingrid, 2009 p. 57).

Para além do espaço ocupado ou baldio, corpo e arquitetura definitivamente convergem como coisas visuais na imagem do Parangolé em pleno uso. Assim, é possível intuir que “portamos o espaço diretamente na carne [...] pois, essencialmente, as imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (Didi-Huberman, 1998, p. 246-247). Isso lembra a ideia de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Oiticica apud Dos Anjos, 2012, p. 26). É aqui que a proposição de uma obra total por Oiticica se diferencia do experimento dadaísta de Schwitters. De alicerce cubista e construtivista, o Merz ainda situa o espectador diante de dinamização da estrutura das coisas e do espaço, enquanto o Parangolé propõe ao espectador uma “participação ambiental” (Oiticica, 1986, p. 66), como uma interatividade fundadora da obra em pleno acontecimento estético.

Tropicália

Do Parangolé, Oiticica retomará conceitos como fragmento e continuidade espacial para criar Tropicália (1966-1967) (Figura 8). Em Tropicália, o artista retoma também a ideia de labirinto, presente desde seus primeiros Metaesquemas (1957-1958), e em seus primeiros Núcleos e Penetráveis (década de 1960). Com os Penetráveis, Oiticica já havia adentrado o domínio da arquitetura. De fato, para Oiticica, o Penetrável estaria “em pé de igualdade com a arquitetura, pois funda o espaço” (Figueiredo et ali, 1986, p. 29). Tropicália torna esse espaço ainda mais intrincado. De fato, o cerne da arte ambiental já sustentava a experiência estética nos Núcleos, nos Penetráveis e nos Bólides, projetos que foram retomados e reorientados a partir da orientação intuitiva do corpo em obra alcançada com os Parangolés. É exatamente nesse contexto que Tropicália surge, da retomada de dois Penetráveis: o PN2, também conhecido como Pureza, é um mito, e o PN3 ou Imagético.

Tropicália será pensada como um penetrável mais complexo, instalado pela primeira vez, em 1966, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra apresenta imagens tropicais, mas sem ser folclórica e, sobretudo, sem aderir à instrumentalização do olhar do espectro turístico. Se apresenta como um labirinto sensorial montado com materiais precários, plantas e animais dos trópicos. Neste penetrável estão reproduzidas as sensações que o artista vivenciou na favela. Uma espécie de promenade entre os becos, vielas e barracos que ao final encontra na escuridão de um espaço mímino, um televisor fora do ar. Tropicália significava, para além do experimento estético, um descondicionamento social: “quero dar um sentido global que sugira um novo comportamento, comportamento este de ordem ético social, que traga ao indivíduo um novo sentido de coisas” (Figueiredo et ali, 1986, p. 51). Não se trata de uma representação mimética, como uma maquete ampliada ou uma reconstrução cenográfica, sequer de uma caricata



Figura 8. "Tropicália" (PN2 Pureza é um mito e PN3 Imagético), Hélio Oiticica, madeira, plástico, tecido, areia, pedra, plantas e animais, 1966-1967. Vista da exposição Hélio Oiticica: To Organize Delirium, 01/10/2016 a 02/01/2017, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Disponível em: <https://whitney.org/audio-guides/27>. Acesso em: 4 jun. 2025.

intervenção plástica sobre uma vizinhança exótica. Trata-se, seguramente, de certa recuperação simbólica da vulgaridade cotidiana, a partir de uma operação tida como mítica em meio a seus elementos indissociáveis: a natureza exuberante e a arquitetura peculiar.

Éden

Para Aracy Amaral, uma consequência direta das propostas dos Parangolés e de Tropicália será a obra Edén (1969), realizada para a Whitechapel Gallery, em Londres. Amaral considera que a habitação da favela está na origem de todos os trabalhos expostos na Whitechapel. Ali estarão condensadas a liberdade que Oiticica experimentou na Mangueira e durante o tempo em que conviveu com comunidades hippies em Londres. A obra carrega ainda as ideias influenciadas pela leitura dos livros *Eros e Civilização* de Marcuse, *Le Journal de Californie* de Edgar Morin, *Tristes Trópicos* de Lewis Strauss ou *Architecture without Architects* de Bernard Rudofsky (Jaques, 2007, p. 118). A partir desse caldo, o artista fará "proposições para o comportamento" ou a liberação geral de uma "sensação de lazer" (Filho, 2009, p. 5). Nos Penetráveis de Éden, Oiticica deseja que o participante libere dentro de si coisas essenciais, sensações diretas. As

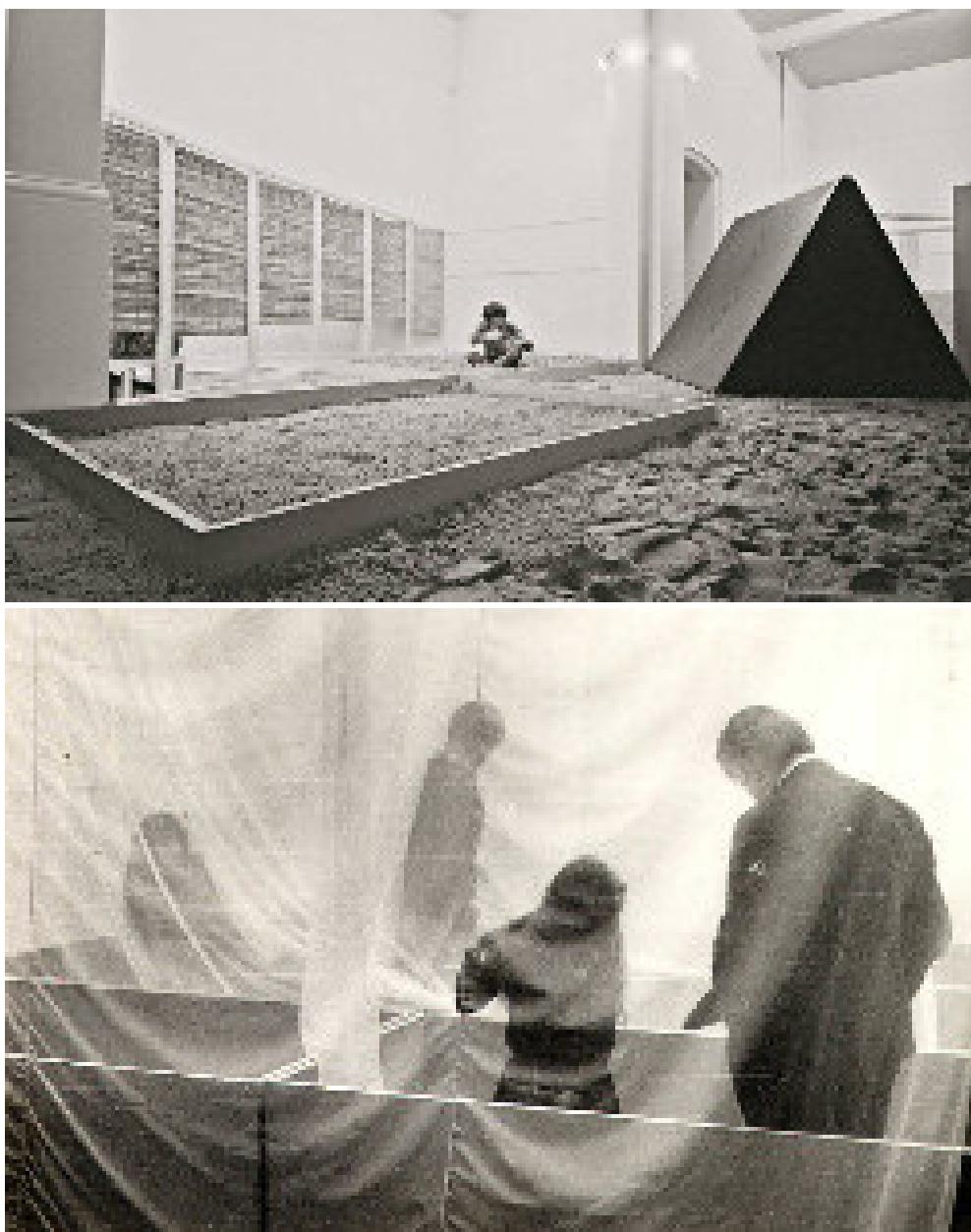


Figura 9. "Edén", Hélio Oiticica, madeira, tecido, areia, pedra e palha, 1969. Whitechapel Gallery, Londres. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/51477-Hélio-oiticica-em-nova-york>. Acesso em: 4 jun. 2025.

cabines de Éden são generalizadas, não objetivam nada muito especificamente. Nelas, Oiticica coloca materiais como água, areia, palha como ativadores de sensações adormecidas no cotidiano comum. Neste sentido, o artista passa a focar “primordialmente as possibilidades abertas do comportamento – mais do que as estruturas do objeto” (Sperling apud Braga, 2008, p. 117). Assim sendo, onde estaria o sentido arquitetônico em Éden?

Após seu encontro com a Mangueira, Oiticica havia avançado para um tipo de obra que superava a tradição da representação geométrica e as vivências espaciais, colocando o corpo, cada vez mais, como elemento central. Éden (1969) será emblemática neste sentido. Para sua criação, Oiticica se apropria de lugares que gostava e nos quais se sentia vivo. Na obra, tenta traduzir experiências pessoais em algo aberto. Todas as cabines são baseadas numa sensação de lazer “um lugar onde se deitar, onde pensar” (Filho, 2009, p. 60). Para Oiticica, as cabines permitiriam então a liberação de coisas essenciais dentro de cada um. Éden também formaliza o conceito “crelazer” (Figueiredo et ali, 1986, n.p.), ou seja, um modo não programado de pensar e viver, que poderia ser acessado durante o repouso. “Em cada cabine, de maneira diferente, parece convidar o visitante, a recobrar a experiência de estar no mundo para si mesmo, sem referência à informação acumulada sobre ele” (Figueiredo et ali, 1986, n.p.). Neste sentido, o objeto, ou a arquitetura dos penetráveis de Éden seriam um instrumento de ativação, já que tais sensações prescindem destes objetos. A existência, eficácia só existe por meio do corpo. Do contrário, ele é nada. A arquitetura em Éden, mais que submissa a uma forma rígida, é um:

Campo estruturado por elementos móveis e estáticos, ambos, cada um a seu modo, transformáveis [...] neste sentido a dimensão espacial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em relação direta com a dimensão temporal, não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das transformações processadas no espaço pelo contato entre os componentes (Sperling apud Braga, 2008, p. 117).

Tais pulsações não ecoam senão no sentido poético de habitar, na indiscernível dimensão limítrofe do corpo e do plano, da arquitetura e da veste, do espaço e do tempo, do singular acontecimento da obra de arte e da vulgaridade do evento cotidiano, construindo, assim, transformações inusitadas na realidade percebida. Oiticica propõe ao seu público uma experiência assemelhada à sua, ao deixar de ser um observador distanciado e penetrar não exatamente a estrutura física da arquitetura da favela, mas a dimensão simbólica e, por que não, mítica do seu ritmo, de suas cores, de seus sons, de seus cheiros, da sua natureza e, em sua totalidade, da sua gente.

Considerações finais

O sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica tem início, ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a partir do momento em que espectador se tornou um elemento crucial no processo de ativação do espaço. A busca dos artistas por proposições de experiências centradas no corpo do espectador demandou o suporte de estruturas físicas abertas à participação. Oiticica, ao perceber que o quadro não mais satisfaz às necessidades de expressão de seu tempo, parte para a produção de uma pintura que se projeta no espaço físico tridimensional. Para atacar o problema da insuficiência do quadro como suporte, o artista criou os Bilaterais e os Relevos Espaciais, obras inseparáveis da estrutura, do espaço e do tempo. A partir dessas experiências surgem os primeiros sinais em direção ao espaço tridimensional e à maior solicitação da participação do observador. Ambas as experiências conhecem desdobramentos em suas obras subsequentes, Núcleos e Maquetes. Os Núcleos são criados para serem vistos de fora e pautados em um sentido musical, enquanto as Maquetes são construídas idealmente para serem adentradas, portanto, possuem inegavelmente um sentido arquitetônico. Em Núcleos, tal sentido comparece no uso da escala, no uso da maquete como instrumento projeto de espaços e na utilização de estruturas arquitetônicas para a construção de labirintos. Curiosamente, a compreensão que Oiticica tinha de uma maquete como uma obra em si, diverge da compreensão tradicional dos arquitetos, que a veem apenas como um instrumento para projetar, uma simulação da obra a ser construída, nunca uma obra em si mesma.

As Maquetes darão a Oiticica a chance de conceituar o problema da mobilidade do espectador na obra e avançar até a criação dos Penetráveis. Aos poucos, o sentido arquitetônico em muitos dos trabalhos de Oiticica passa a ser incontestável, ainda que seu trabalho seja, até aquele momento, indefinível como sugere o episódio anedótico no programa do Chacrinha, acima mencionado. Todavia, ainda que o trabalho de Oiticica não se acomode na categoria de arquitetura, o sentido arquitetônico em suas obras acontece a despeito da insuficiência de uma referência arquitetônica específica para o tipo de espacialidade que o artista buscava.

O encontro com a arquitetura da favela da Mangueira foi um divisor de águas. A partir da espacialidade da favela, Oiticica absorve o uso de materiais precários, instáveis e efêmeros que constroem a ideia do abrigo. Os Parangolés denotam um momento crucial nesse processo, pois, assim como os projetos anteriores, são constituídos por uma diversidade de materiais precários, sem, contudo, mimetizar a forma da arquitetura do morro. O Parangolé surge então como estrutura ambiental mínima na qual o espectador será incorporado ao acontecimento artístico.

Em Tropicália, Oiticica retomará conceitos empregados no Parangolé. Tanto Parangolé quanto Tropicália se encerram no universo da arquitetura, um como um abrigo, o outro como um labirinto complexo. Em Éden o corpo é mais uma vez colocado como um elemento central, junto à diversidade de espaços de

habitação da favela conjugados, onde importa menos a forma definida em projeto e mais a fluidez e a potência transformadora dos componentes da arquitetura, como instrumento de ativação do corpo e das sensações. A intenção é conduzir o participante a um novo sentido de coisas, que alterem seu comportamento.

Ao final, nota-se que o sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica se mostra como uma incorporação paulatina de aspectos diversificados do fazer arquitetônico em sua poética. Alguns desses aspectos são: a estruturação do espaço e do tempo; o uso da escala e da maquete como instrumentos de projeto; a incorporação do vocabulário arquitetônico; a apropriação da capacidade construtiva tridimensional; o uso de tipologias arquitetônicas básicas como o abrigo e o labirinto; a continuidade espacial; a sobreposição de planos fragmentados das fachadas; a referência das cortinas plásticas; as cores; os tamanhos e as texturas observadas nos cômodos da favela e, talvez o aspecto mais importante, a vivência do corpo do espaço, condição fundamental da arquitetura.

Referências

BEZERRA, Angela Maria Grando. A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço da obra de arte. In: **Analís do XXXI Colóquio CBHA** - [Com/Con] tradições na Historia da Arte. Universidade Estadual de Campinas, 2011, p. 571-587.

BRITO. Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CÍCERO, Antonio. **Tropicália**: Leituras complementares. Parangolé. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>. Acesso em: 28 de setembro de 2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethi. “**The Whitechapel experiment**”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. ARS, ano 15 n. 30, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/qQjTxWXYxyJ7jvxKCmstNpD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 jun. 2025.

DIDI-HURBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HURBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

DOS ANJOS, M. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 10, n. 20, p. 22-41, 2012. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>. Acesso em: 4 jun. 2025.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FILHO, César Oiticica; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid. (org.) **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Suplemento Dominical, **Jornal do Brasil**, como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960). Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/337927004/Teoria-Do-Nao-objeto-Ferreira-Gullar>. Acesso em: 4 jun. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. Parangolés de Oiticica/ Favelas de Kawamata. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 153-168.

JUDD, Donald. Objetos específicos [1965]. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAGNADO, Lisette. **A invenção do Penetrável**. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>. Acesso em: 4 jun. 2025.

OITICICA, Hélio. **Carlos Vergara**. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 1978.

OITICICA, Hélio. A transposição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividades [1962]. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

OITICICA, Hélio. TOLOI, Valéria (Coord.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PAPE, Lygia.; BRETT, Guy; OITICICA, Hélio; PEDROSA, Mario. **Gávea de tocaia.** São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não reconciliado:** imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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. 118-146.

VITRUVIUS. **Agenda Cultural.** Disponível em: <https://vitruvius.com.br/jornal/agenda/read/8144> Acesso em: 4 jun. 2025.

WISNIK, Guilherme. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. **ARS** (São Paulo) [online]. 2017, vol.15, n.30, pp.95-110. Disponível em: <http://ref.scielo.org/9d2dgr>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Simone Neiva

Arquiteta, doutoranda em Artes. Doutora, com pós-doutorado em Arquitetura pela USP/Mackenzie. Mestre em Arquitetura e em Artes, especialista em História da Arte e da Arquitetura. Fellow pela Fundação Japão em Tóquio. Colaboradora da Japan Past and Present (Waseda University/UCLA).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3791-4888>

Alexandre Emerick Neves

Professor de História e Teoria da Arte na UFES. Foi visitante e realizou pós-doutorado na University of California. Doutor e mestre pela EBA/UFRJ, onde também se graduou em Pintura. Lidera o grupo de pesquisa Arte e Teoria, vinculado ao CNPq.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0008-1894>