

ENTRE A CULTURA POPULAR E A RESISTÊNCIA: A TRAJETÓRIA DE LINA BO BARDI E HÉLIO OITICICA¹

BETWEEN POPULAR CULTURE AND RESISTANCE:
THE TRAJECTORY OF LINA BO BARDI AND HÉLIO OITICICA

PAULO ARTHUR SILVA ALEIXO, ELINE MARIA MORA PEREIRA CAIXETA

RESUMO

Durante os primeiros anos da década de 1960, no período que permeia o golpe militar no Brasil, houve um momento singular em que os profissionais das artes e da arquitetura estiveram interessados em sair de suas estritas esferas, posicionando-se politicamente ao repensar a produção cultural e visando estreitar a relação com as camadas populares e mudar a situação estabelecida. Nesse contexto, dentre diversos agentes, pode-se recortar os nomes da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) e do artista carioca Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 – Rio de Janeiro, 1980) como protagonistas na construção de um pensamento que buscou, sobretudo, caminhos para questionar o *status quo*. Atuando em lugares distintos e pertencentes a diferentes gerações e campos de atuação, suas trajetórias em nenhuma ocasião se cruzaram, apesar de apresentarem uma forte afinidade de convicções. Sendo assim, este trabalho busca mobilizar uma reflexão acerca das interlocuções entre as produções de Bo Bardi e de Oiticica com a cultura popular, reconhecendo essa aproximação como uma forma de resistência à difícil realidade do Brasil durante a ditadura militar. Para tanto, determinadas atividades desenvolvidas são colocadas em uma mesma perspectiva e analisadas, objetivando contribuir para a imagem de um potente fenômeno cultural que lutou por um maior engajamento social e político.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e arquitetura. Brasil, anos 1950 e 1960. Engajamento social. Produção cultural.

ABSTRACT

In the beginning of the 1960s, the period around the coup d'état in Brazil, there was a singular moment when arts and architecture professionals were interested in leaving their strict spheres, taking a political stand by rethinking cultural production, and aiming to strengthen their relationship with the popular strata and challenge the established situation. In this context, among several agents, the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (Rome, 1914 – São Paulo, 1992) and the Rio de Janeiro artist Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 – Rio de Janeiro, 1980) appear as protagonists in the construction of a thought that sought, above all, ways to question the status quo. Acting in different places and belonging to different generations and fields of activity, their trajectories have never crossed, despite the strong affinity among their convictions. Thus, this work seeks to mobilize a reflection on the interlocutions between the productions of Bo Bardi and Oiticica, on one hand, and popular culture, on the other, recognizing this approach as a form of resistance to the difficult reality during the Brazilian military dictatorship. To this end, some activities are placed in the same perspective for analysis, aiming to contribute to the image of a powerful cultural phenomenon that fought for greater social and political engagement.

KEYWORDS: Art and architecture. Brazil, 1950s and 1960s. Social engagement. Cultural production.

INTRODUÇÃO

NO VIBRANTE ENSEJO da produção cultural brasileira, entre as décadas de 1950 e 1960, uma série de fatores possibilitaram uma estreita aproximação da produção artística com a cultura de raízes populares. Se de um lado havia a presença de governos de base progressista, empenhados em desenvolver ações voltadas para a demanda social, de outro houve uma classe intelectual e artística interessada em dar voz às classes menos favorecidas (HOLLANDA; GONÇALVES, 1984). Trata-se de um momento singular em que profissionais das artes e da arquitetura buscaram sair de suas estritas esferas, posicionando-se politicamente ao rever a produção cultural e visando estreitar a relação com as camadas populares e marginalizadas para mudar a situação estabelecida.

Em linhas gerais, os ideais de progresso do País nesse período estiveram associados ao desenvolvimento das outras regiões, fora do tradicional eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Nesse contexto, foram criadas a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene, em 1959) e a Artesanato do Nordeste S.A. (Artene, em 1961), tendo como propósito promover e gerir o desenvolvimento da região Nordeste. De acordo com o I Plano Diretor da Sudene, a Artene tinha como objetivos mapear e fomentar a produção e o comércio do artesanato popular nordestino, servindo de amparo ao artesão. Essa medida seria intermediária, sendo uma etapa para a industrialização, com duração prevista até o desenvolvimento e a melhora das rendas (RISÉRIO, 1995).

Além disso, dentre outras iniciativas, despontaram as atividades do Teatro de Arena (São Paulo, 1953-1972), o Movimento de Cultura Popular – MCP (Recife, 1960-1964) e também os projetos da União Nacional dos Estudantes (UNE), sendo que esses últimos estiveram voltados à alfabetização e politização do povo a partir da formação dos Centros Populares de Cultura (CPC, 1962-1964), distribuídos por todo o país. Esses projetos visavam conscientizar as camadas populares da sociedade, com enfoque na classe dos trabalhadores. Dessa maneira, tem-se que o início da década de 1960 representou um momento de esperança de transformação progressista da sociedade (DUNN, 2009).

É justamente nesse cenário favorável para a valorização da cultura popular que as atuações da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) e do artista carioca Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 – Rio de Janeiro, 1980) se inserem nos Estados da Bahia e do Rio de Janeiro. Tem-se que essas duas figuras foram protagonistas na construção de um ideal que buscou, sobretudo, vias para questionar o *status quo* e transformar a sociedade. Outros sujeitos de peso e estudos de caso também poderiam servir nessa discussão, mas Oiticica e Bo Bardi foram escolhidos por serem mais reveladores dos fundamentos de produções contra hegemônicas e resistentes à realidade instaurada – abordagem até então pouco explorada pela crítica e pelos pesquisadores de seus trabalhos.

Vale frisar que, enquanto a produção artística das décadas de 1940 e 1950 construiu uma ideia de país moderno sob uma visão idealista e romântica da cultura popular, o cenário da virada dos anos 1950 para 1960 trouxe uma mudança substancial de paradigma. Nesse momento, as camadas mais simples e desfavorecidas deveriam ser colocadas em evidência com base em uma abordagem crítica da situação de desigualdade social do país. Sensibilizar as pessoas e provocar um novo olhar sobre a cultura popular, sob essa ótica, seria o primeiro passo para a transformação social.

Assim, antes do início da ditadura militar, em um contexto de efervescência cultural e com fortes ideais emancipatórios, a atuação de Bo Bardi na Bahia seguiu no sentido de tentar mapear e promover a cultura nordestina, na esperança de mudanças sociais que viessem a partir das atividades promovidas. Por outro lado, analisar as ações desenvolvidas por Hélio Oiticica durante o período que permeia o golpe militar de 1964, também pode ser revelador da situação vigente no país e da construção de formas alternativas de resistência. Logo após a instauração da ditadura, a produção artística de Oiticica apareceu com um caráter engajado, carregando um viés social e político, sobretudo ao criar uma arte que buscava não ser repressiva, mas libertar o comportamento dos corpos envolvidos, bem como uma nova percepção da cultura das favelas cariocas.

Atuando em lugares distintos – Bo Bardi entre a Bahia e São Paulo, Oiticica entre o Rio de Janeiro e *New York* –, e pertencentes a diferentes gerações e campos de produção, suas trajetórias em nenhum momento se cruzaram, apesar de apresentarem uma forte afinidade de convicções. Assim, parte-se inicialmente da premissa de que existem congruências e interlocuções vitais entre as produções desses dois pensadores, no sentido das convicções filosóficas, sociais e políticas que os aproximam e os inserem como resistência ao estabelecido. Analisando a produção de ambos nesse período, nota-se que eles condensaram e serviram de ponto de partida para muitas das preocupações contidas nas reflexões de arquitetos, artistas e intelectuais contemporâneos.

Suas complexas trajetórias e visões sobre a prática profissional revelam que Oiticica e Bo Bardi não enxergaram fronteiras entre as diferentes áreas da ação cultural, mas sim espaços possíveis e potenciais para a difusão de seus ideais. Contudo, o golpe militar de 1964, responsável por instaurar um estado de tensões no meio político e cultural do país, veio a frustrar boa parte dessa produção, forçando-os – assim como a muitos outros profissionais do momento –, a se reorganizarem e refletirem sobre as estratégias de atuação frente à complicada realidade. A partir desse ponto, surgiu uma série de proposições interessadas em delinear novos caminhos, construindo poéticas de enfrentamento. Portanto, o argumento central deste trabalho é que a grande força das produções de Bo Bardi e Oiticica esteve no caráter de resistência que apresentaram ao aproximarem-se e dialogarem com a cultura popular e periférica.

O OLHAR DE LINA BO BARDI SOBRE O SERTÃO NORDESTINO

Inicialmente, tem-se que Lina Bo Bardi mudou-se para Salvador em 1958, convidada a ministrar uma série de palestras na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em um período em que Salvador estava crescendo como um polo de movimentos de vanguarda artística², a oportunidade de poder vivenciar e contribuir com essa realidade soou bastante interessante para ela (LIMA, 2013). Vale notar que a arquiteta tinha curiosidade a respeito da cultura não erudita desde seus primeiros anos de atuação profissional (1940-1946), na Itália, onde desenvolveu uma intensa produção jornalística. Ao final da década de 1950, vivendo no Brasil, seu nome já carregava bastante peso no meio cultural paulista, sobretudo devido às diversas atividades por ela empreendidas através do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Assim, a partir de 1959, ela prolongou sua passagem pela Bahia envolvendo-se na fundação e direção do terceiro museu de arte moderna do país³, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), importante ação que trouxe um olhar antropológico ao patrimônio e à cultura popular local. Desse modo, ela pôde fazer uma imersão na cultura popular nordestina, pautando suas ações na ética marxista e colocando-se na linha de frente de um movimento cultural bastante potente, que abarcou diferentes campos do pensamento e da expressão artística (GRINOVER, 2018).

As atividades realizadas por Bo Bardi nessa fase, como as exposições “Bahia no Ibirapuera” (São Paulo, 1959) e “Nordeste” (Salvador, 1963), ganharam grande repercussão e foram responsáveis por lançar luz sobre a produção de objetos de origem popular e anônima, produzidos pelo homem simples do sertão nordestino. Dessa forma, tem-se que sua visão denotava a importância de uma cultura que emana das massas e do cotidiano brasileiro, sobre a cultura dita erudita, restrita aos intelectuais (BARDI, 1994). O acervo de artesanato popular construído pela arquiteta nesse momento, a partir de viagens e pesquisa pelo interior do sertão nordestino, remetia diretamente aos anseios e aos esforços de uma população periférica, bastante fragilizada e em situação de desamparo pelo Estado.

A partir dessa pesquisa e da criação do MAM-BA, implantado no conjunto restaurado do Solar do Unhão (1959-1963) (*Figura 1*), Bo Bardi teve a clara intenção de levar a arte popular para um contexto didático de formação do povo e da elite baiana. Recebendo apoio do considerável acervo do MASP, então um modelo de museu no país, o MAM-BA pautou-se em preservar o patrimônio e em amparar a produção popular autêntica. Como desdobramento da construção desse acervo de arte popular – o que remete ao artesanato tradicional, produção anônima construída pelo povo pobre –, foram previstas as primeiras atividades do museu de Salvador. Entretanto, mais do que uma homenagem ao povo nordestino, com esses trabalhos a arquiteta buscava estabelecer as bases de uma nova e autêntica produção no campo do *design*.

FIGURA 1 – Lina Bo Bardi caminhando pelo Solar do Unhão, sem data.

Fonte: Acervo Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.



Assim, nota-se que a proposta para o complexo cultural – que englobava ainda o Museu de Arte Popular –, esteve atenta aos ideais emancipatórios presentes nas discussões dos Centros Populares de Cultura e no pensamento da intelectualidade de esquerda. Anos mais tarde, ao refletir e escrever sobre essa experiência na Bahia, a arquiteta denominou todo esse trabalho de a busca por “um caminho pobre” (BARDI, 1994, p. 24). Na sua concepção, o popular deveria ser encarado como um meio criativo na industrialização, sendo que aí estaria uma importante chave para a transformação social.

Em oposição aos riscos advindos do folclore, questão vista de maneira bastante crítica pela arquiteta, o museu deveria estar mais ligado à realidade cotidiana das pessoas. No texto “Civilização do Nordeste” (1963), verdadeiro manifesto escrito para a exposição de abertura do MAM-BA (Figura 2), Bo Bardi reforça essa ideia, colocando que o folclore corresponderia a uma “[...] herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular [...] define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais” (BARDI, 1994, p. 37). A arte deveria ser encarada, sob essa perspectiva, mais como uma manifestação social do que formal.

Portanto, mais do que um projeto arquitetônico e cultural, o MAM-BA carregou uma forte dimensão política⁴, representando um momento de esperança em intervir na mudança do quadro de miséria do sertão. A implantação de todo esse equipamento acabou sendo um impulso para diversas outras ações de difusão da cultura local, configurando-se também como um espaço que estimulou um frutífero diálogo entre diferentes âmbitos da produção artística e atividades colaborativas. Desdobramentos claro dessas trocas, destacam-se as

FIGURA 2 – Exposição “Nordeste” realizada no Museu de Arte Popular do Unhão, 1963.

Fonte: Foto de Armin Guthmann, Acervo Instituto Bardi/Casa de Vidro (documento catalogado 062ARQf0012, São Paulo).



aproximações de Bo Bardi com o diretor de teatro Eros Martim Gonçalves (1919-1973) – sendo que ela desenvolveu cenografia para as peças “A Ópera de três tostões” (1960) e “Calígula” (1961) – e com o diretor de cinema Glauber Rocha (1939-1981) – com o qual ela contribuiu na produção de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) (Figura 3), filmado no sertão nordestino.

Ao analisar essas ações, nota-se que elas são sintomáticas de um momento em que a produção cultural buscava ser revolucionária, acreditando na sua capacidade de efetiva transformação social a partir da conscientização do povo. Pautando o seu ideal no aprendizado profissional que teve na Itália com Gio Ponti (1891-1979) e Giuseppe Pagano (1896-1945), bem como na

filosofia de Antonio Gramsci (1891-1937) e de outros pensadores brasileiros contemporâneos, como Anísio Teixeira (1900-1971) e Darcy Ribeiro (1922-1997), Bo Bardi lançou as bases do seu trabalho com a ação cultural. No entanto, o início da ditadura no Brasil desmantelou bruscamente várias iniciativas que estavam sendo tomadas, não sendo diferente com o trabalho desenvolvido por ela em Salvador. Dessa maneira, os inúmeros projetos do recém-fundado MAM-BA acabaram sendo abortados em meados de 1964, de maneira bastante traumática para Bo Bardi, ao que ela logo retornou para São Paulo.

No ano seguinte ao golpe, desenrolou-se uma das últimas ações empreendidas por Bo Bardi sobre o acervo de cultura popular nordestina. Trata-se da montagem da exposição “Nordeste”,



FIGURA 3 – Paulo Gil Soares, Glauber Rocha, Lina Bo Bardi e outros profissionais durante filmagem de Deus e o diabo na terra do sol, Monte Santo, 1963.

Fonte: Acervo Instituto Bardi/Casa de Vidro (documento catalogado 001ARPF0491, São Paulo).

na Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma. Nesse episódio, a arquiteta enviou para a Itália boa parte do acervo de artesanato do MAM-BA, porém teve a mostra barrada pelos militares brasileiros, impedida de acontecer pouco antes da abertura por ser considerada subversiva. Havia um processo social-político-econômico em curso no Brasil, voltado para a consolidação de um novo discurso, onde não havia espaço para a valorização e exaltação de forças populares. Esses objetos, produzidos por pessoas pobres do sertão nordestino, eram testemunhos de uma condição de miséria e sofrimento, sendo que não contribuíam para a imagem que a ditadura militar do Brasil buscava projetar ao mundo: um país moderno no caminho do desenvolvimento.

Contudo, embora as iniciativas empreendidas pela arquiteta em Salvador tenham sido frustradas com o golpe militar, elas fizeram parte da formação da geração intelectual da década de 1960. O período no qual ela atuou como uma das maiores figuras culturais da Bahia coincidiu justamente com os anos de formação de diversos artistas e pensadores, como Glauber Rocha, Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942), Gal Costa (1945), Torquato Neto (1944-1972), Waly Salomão (1943-2003), dentre vários outros. Esse foi, portanto, um momento embrionário, de definição de conceitos que estabeleceram as bases de movimentos como a Tropicália e o Cinema Novo. Dessa forma, suas ações (*Figura 4*) foram importantes por levar à construção de um ideário, com um forte olhar antropológico sobre a cultura do povo brasileiro, em uma geração que conformaria a resistência e lutaria pelo direito à liberdade de expressão, pelos direitos humanos, pelo retorno à democracia e pelo fim das injustiças sociais.



FIGURA 4 – Conjunto do Solar do Unhão após restauração, década de 1960.

Fonte: Foto de Armin Guthmann, Acervo Instituto Bardi/Casa de Vidro (documento catalogado 049ARQf0057, São Paulo).

HÉLIO OITICICA PELAS QUEBRADAS DO MORRO

Acerca da produção subsequente a 1964 e realizada até o ano de 1968, vale notar que, embora houvesse uma ditadura de direita instaurada, a esquerda ainda contava com certa hegemonia no campo da cultura, sendo que vários setores da expressão artística permaneceram atuando e difundindo seu discurso, mesmo sob o Estado autoritário (SCHWARZ, 1978). Em depoimento concedido em 1981, o artista Rubens Gerchman (1942-2008) coloca que o período “[...] de 64 a 67/68 foi a possibilidade de utopia absoluta, utopia política, ética, estética” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1984, p. 89), momento que apresentou uma produção cultural que denotava uma geração ainda confiante na mudança social a partir de seu trabalho. Entretanto, as ações empreendidas pelos militares – como o fechamento dos Centros Populares de Cultura criados pela UNE, tradicional espaço da juventude brasileira de esquerda –, cortaram as bases de um diálogo com as camadas populares politizadas (SCHWARZ, 1978). Tratou-se de um golpe bastante severo para o ideário que se desenvolvia, atingindo diretamente os seus projetos de engajamento voltados para a inserção e a transformação social.

É importante reforçar que, se de um lado havia a ameaça da opressão e da censura, do outro havia um setor cultural alerta e consciente da sua capacidade de resistência (VENTURA, 1988). Dessa forma, por apresentar maior autonomia do capital estatal e da situação social se comparado a outros campos, como a arquitetura, as artes visuais ainda contaram com uma liberdade de ação muito grande nesse momento. Destaca-se, nesse cenário, o nome de Hélio Oiticica, artista carioca que havia participado de notáveis movimentos na década de 1950, como o concretismo e o neoconcretismo, mobilizando um debate acerca do lugar e do papel da arte na sociedade.

Para a artista Lygia Pape (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 21), durante esse período não havia “[...] nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não-erudita”, fator comprovado pela aproximação de diversos intelectuais e artistas em direção ao samba e à outras manifestações de raízes populares, especialmente no âmbito da música. Dessa maneira, se na trajetória de Bo Bardi houve um importante gesto de aproximação com a cultura popular a partir da experiência da arquiteta na Bahia, com Hélio Oiticica (*Figura 5*) houve um movimento análogo, ainda que com outras particularidades.

Enquanto Bo Bardi saiu de São Paulo e cruzou estados para mudar-se para Salvador e mergulhar em uma outra cultura, Oiticica atentou-se para a realidade marginal de onde vivia, presente nas quebradas do morro da Mangueira⁵, no Rio de Janeiro. As distâncias geográficas foram menores, mas o artista também precisou cruzar duras fronteiras sociais existentes, deixando a elitizada Zona Sul e dirigindo-se à uma favela da Zona Norte da capital fluminense. Portanto, ambos tiveram como tática o deslocamento em relação ao meio em que viviam e à condição de conforto para, numa posição



FIGURA 5 – Hélio Oiticica ao lado de Isaura, que veste Parangolé P1 Estandarte 1, sem data.

Fonte: Arquivo Hélio Oiticica (documento catalogado 2201. sd-p1, Rio de Janeiro).

de estranhamento, poderem perceber melhor a vibração e os influxos da cultura popular como matriz poética de suas obras.

Analisando a produção artística desenvolvida por Oiticica, nota-se que a cidade do Rio de Janeiro, principalmente os seus espaços marginalizados, assumiram um papel vital na construção de sua arte. O contato de um jovem branco, de família abastada e que havia vivido nos Estados Unidos durante boa parte da infância e da adolescência, com a cultura da favela, o colocou em uma condição assumidamente *outsider*. No entanto, Oiticica esforçou-se na oposição à burguesia (OITICICA FILHO, 2011), vindo a ser passista do carnaval pela comunidade na década de 1960, além de desenvolver laços afetivos com uma série de moradores da periferia, vivenciando o seu cotidiano e assumindo certa condição marginal.

A partir dessa relação, retratada por seu amigo Waly Salomão (SALOMÃO, 2015, p. 74), como um “genuíno laboratório de miscigenação” a obra de Oiticica voltou-se para outra chave, mais atenta a questões sociais do Brasil, em um momento em que o país passava

por um crescente processo de industrialização, urbanização e transformações econômicas, acirrando suas desigualdades. Assim, o artista empreendeu uma obra permeada de inconformismo e de espírito crítico sobre a situação do país.

Dentro dessa ótica, a cultura das favelas, presente de maneira tão particular na sua arquitetura, no samba, no carnaval e nas relações interpessoais, passou a alimentar fortemente sua concepção, assim como a complicada realidade social vivenciada pelos moradores do lugar, sendo essas as bases sobre a qual ele construiu sua poética. Para tanto, Oiticica assumiu o samba – assim como todo o seu arcabouço gestual e expressivo, envolvendo o corpo e até mesmo o cenográfico e o teatral presente nas escolas de samba –, enquanto tradição e experiência musical das classes baixas cariocas que desenvolveu-se em um contexto de acentuada desigualdade social, reconhecendo sua significância para a cultura nacional, bem como sua potência para retirar o condicionamento dos corpos envolvidos, como *modus operandi* na conceituação dos *Parangolés* (Figura 6).

As capas, bandeiras, estandartes ou tendas dessa série eram construídos com a sobreposição de tecidos diferentes, meios mínimos como materiais de uso cotidiano, doados ou descartados, à margem da produção corrente – o que remete à condição precária dos barracos populares. É importante ressaltar que boa parte da produção artística desse período pautava-se em revisar a relação com o público. Assim, os *Parangolés* de Oiticica tinham como objetivo serem experimentados pelo fruidor e agenciador da proposta, incorporados a

FIGURA 6 – Oiticica em ensaio da escola de samba e Jerônimo da Mangueira vestindo Parangolé P5 Capa 5, década de 1960.

Fonte: Arquivo Hélio Oiticica (documentos catalogados 2083/69-p1 e 2083/69-p37, Rio de Janeiro).



partir do gesto livre e expressivo da dança. No texto “Anotações sobre o Parangolé”, datado de 1964, o artista coloca que “[...] a ação é a pura manifestação expressiva da obra” (OITICICA FILHO, 2011, p. 73), sendo esse um trabalho voltado para o precário e efêmero, inadequado ao padrão tradicional de exposição em museus e galerias.

No ano de 1965, os *Parangolés* (Figura 7) apareceram pela primeira vez ao grande público, causando bastante repercussão na sociedade. Durante a abertura da exposição “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica surgiu vestindo uma de suas peças, assim como o grupo de amigos da escola de samba e outros colegas da comunidade da Mangueira que o acompanhavam. Efetivamente impedidos de entrar no museu, Oiticica e os passistas seguiram com a apresentação, ao som das baterias, pelo amplo espaço dos pilotis, onde foram calorosamente recebidos pelo público e pelos críticos que visitavam a exposição. Durante a manifestação, os corpos que tomaram o elitizado espaço do museu eram negros, pobres e periféricos, dissonantes da burguesia branca que tradicionalmente ocupava aquele espaço, sendo essa, portanto, uma atividade com forte caráter subversivo⁶.

Já no trágico ano de 1968, em que se acirraram as formas de controle e censura por parte da ditadura, Oiticica desenvolveu uma de suas obras mais emblemáticas. Trata-se da “Bandeira-poema Seja Marginal, Seja Herói” (Figura 8), peça que homenageava Alcir Figueira da Silva, bandido que havia se suicidado após ter assaltado um banco e ter sido encontrado pela polícia. Ao apresentar a serigrafia com a imagem do corpo estendido no chão, sobre a frase “seja marginal seja herói”, a obra estabeleceu paralelos com várias outras produções da contracultura que estiveram permeadas por um espírito transgressor de libertação dos condicionamentos vigentes na sociedade⁷.



FIGURA 7 – Mosquito veste Parangolé P10 Capa 6 e Bólide Vidro 5 Homenagem a Mondrian, 1965.

Fonte: Arquivo Hélio Oiticica (documento catalogado 2232/sd, Rio de Janeiro).

Assim como “Macunaíma” (1928), o herói sem caráter idealizado por Mário de Andrade – com uma visão crítica de identidade nacional, dentro do contexto do modernismo –, nota-se que Hélio Oiticica buscou construir a sua visão de brasilidade sobre o sujeito desfavorecido e de conduta socialmente questionável. No discurso da peça, nota-se que o artista associa diretamente o comportamento de imperfeição e desvio social com o de clara virtude, trazendo a rejeitada condição do sujeito favelado e marginal ligada diretamente ao status consolidado do ídolo corajoso e notável pelos seus feitos. Esse pensamento remete ainda à própria figura do artista na sociedade, sendo que ele mesmo procurou estabelecer-se como marginal, havendo uma

deliberada intenção de abrir fendas na normalidade estabelecida dentro dos circuitos de arte, rachar as estruturas de poder existentes e atuar nas brechas.

Assim, ao analisar as intenções do artista, é notório que a “Bandeira-poema Seja Marginal, Seja Herói” esteve intrinsecamente associada ao contexto político do Brasil no período. Desenvolvendo uma dura crítica social e política, Oiticica evidenciou e questionou a condição frágil do sujeito marginal frente à opressão policial, bem como a falta de importância que seu corpo tem para a sociedade. Seguindo esse pensamento, anos mais tarde Oiticica escreveu o manifesto “Esquema geral da nova objetividade”⁸ (1967), onde colocou sua visão sobre o papel da vanguarda artística brasileira, sendo que um dos pontos principais era que o artista deveria colocar-se como um “[...] ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências”, envolvido com as questões de sua realidade e participando “[...] enfim de sua época, de seu povo” (OITICICA FILHO, 2011, p. 99).



FIGURA 8 – Bandeira-poema “Seja Marginal, Seja Herói” no Catálogo da Exposição “Impressões Cariocas”, 1995.

Fonte: Arquivo Hélio Oiticica (documento catalogado 2474/95-p4, Rio de Janeiro).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as proposições desenvolvidas durante a década de 1960, nota-se que tanto Oiticica quanto Bo Bardi entenderam a postura de intolerância e preconceito advinda das estruturas de produção e promoção cultural, todavia não dispensaram o potencial estético e ideológico que a cultura popular carregava. Havia nessas duas figuras uma convicção crescente de suas responsabilidades sociais como profissionais. Contudo, embora ambos tenham encontrado uma potente poética que emanava do cotidiano, do homem simples, da complexa pluralidade e da dura realidade social que circundava a cultura marginal brasileira, suas trajetórias profissionais refletem dois momentos distintos no ideário da classe intelectual e artística.

Se no período anterior ao golpe de 1964 as atividades capitaneadas por Bo Bardi e por outros contemporâneos tinham como mote a conscientização do povo, a partir do didatismo e inseridas no circuito museológico tradicional, as ações de Oiticica, após 1964, foram em um outro caminho. Assim como outras produções de sua geração, tendo como grande exemplo o trabalho de José Celso M. Corrêa (1937) no Teatro Oficina, a obra de Oiticica seguiu buscando confrontar o público tradicional, incomodar e tirar as pessoas de seu cômodo lugar de conforto.

Importante enfatizar que, diferente de outros profissionais contemporâneos, responsáveis por manter uma postura política explícita e declarada (como os arquitetos Vilanova Artigas (1915-1985), Oscar Niemeyer (1907-2012), Sérgio Ferro (1938) e Flávio Império (1935-1985) – muitos deles sendo membros efetivos do Partido Comunista⁹ –; ou os artistas Artur Barrio (1945), Antonio Manuel (1947) e Cildo Meireles (1948), Bo Bardi e Oiticica não declaravam abertamente seus posicionamentos políticos. Contudo, o discurso político desses dois agentes, embora velado, norteou suas práticas profissionais, conformando atividades de grande repercussão, referenciais para o comprometimento social no campo da cultura.

Percebe-se ainda que, apesar das posições de privilégios particulares de cada um deles, Bo Bardi e Oiticica faziam parte de grupos excluídos socialmente – ela sendo mulher e estrangeira, atuando em um campo predominantemente masculino durante a década de 1950, e ele sendo homossexual em um período de intenso conservadorismo da ditadura militar. Analisando suas trajetórias, tem-se que essa condição pode ter motivado um estado de inquietação constante, algo que não se esgotou até o final de suas vidas. Desse modo, suas ações foram permeadas por uma ampla liberdade de ação, impulsionando um constante posicionamento crítico sobre suas próprias obras, a cultura estabelecida, a política e a sociedade do país.

Nas produções desses dois profissionais, nota-se que a cultura popular foi o caminho encontrado para questionar o *status quo*, desde a realidade social até o padrão estabelecido da arte. Para tanto, Bo Bardi elevou o status de objetos produzidos com o trabalho manual dos nordestinos ao nível de objeto

de arte, enquanto Oiticica desenvolveu sua poética sobre o transitório e o efêmero a partir de um olhar sobre a cultura marginal das favelas do Rio de Janeiro. Construindo suas obras a partir do comum, de elementos considerados de “mau gosto” e “cafonas”, percebe-se em ambos uma inclinação à negação de uma cultura global, alinhados aos ideais de outros movimentos que despontavam e também contestavam a condição de dependência e inferioridade do Brasil frente aos países mais desenvolvidos, como a Tropicália.

Assim como fizeram os modernistas no início do século XX, Oiticica e Bo Bardi esforçaram-se por construir uma outra ideia de modernidade. Em suas visões, a brasilidade era dissonante daquela imagem oficialmente propagada, voltada para os ideais americanos e europeus – o progresso das metrópoles, a nova capital Brasília, o avanço da indústria automobilística –, e mais fiel à realidade das pessoas pobres do interior do sertão nordestino e do espaço periférico das favelas brasileiras. O popular, em suas visões, denotava uma força heroica de resistência e deveria ser encarado como potência na construção de uma verdadeira identidade nacional. Sob essa perspectiva, esses profissionais enfrentaram a realidade com as suas produções, colocando suas obras como armas de enfrentamento frente às questões da difícil condição brasileira daquele momento.

NOTAS

1. Artigo elaborado a partir da dissertação de P. A. S. ALEIXO, intitulada “Arte, arquitetura e cultura: caminhos para a resistência na obra de Lina Bo Bardi e de Hélio Oiticica”. Universidade Federal de Goiás, 2020.
Apoio: O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Processo nº52001016).
2. Dentre outros nomes, essa cena trouxe enfoque para o trabalho do escultor Mario Cravo (1923-2018), do diretor de teatro Eros Martim Gonçalves (1919-1973), do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), do fotógrafo Pierre Verger (1902-1996), do maestro Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) e do cenógrafo Gianni Ratto (1916-2005), personagens com quem Bo Bardi dialogou e colaborou intensamente.
3. Fundados respectivamente em 1947 e 1948, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) são os primeiros museus de arte moderna do país. Ambos tiveram seus projetos executados a partir da década de 1950 e finalizados na segunda metade da década de 1960. O terceiro museu de arte moderna do país foi o MAM-BA, o que reforça o peso da produção artística da Bahia nesse período.
4. A despeito das preocupações de Vilanova Artigas (1915-1985) e Flávio Motta (1923-2016), no final dos anos 1950, acerca da responsabilidade social do arquiteto e da necessidade de uma emancipação política e ideológica da arquitetura, pautada na consciência do arquiteto dentro da cultura que trabalha, pouco se fez na prática em relação a esse projeto de emancipação ideológica, no campo da arquitetura. Isso fica evidente nas críticas de Sérgio Ferro (1938) aos seus colegas paulistas, em 1968.
5. Termo recorrentemente utilizado pelo artista em suas obras, textos e entrevistas (OITICICA, 1986).

6. Essa ação pode ser lida como um prenúncio das Manifestações Ambientais e Coletivas que o artista desenvolveu mais intensamente nos anos seguintes, sobretudo até a sua saída do Brasil, em 1968.
7. Destaca-se que, em 1965, Hélio Oiticica já havia desenvolvido o “Bólido 33, Bólido Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-Caixa 2”, que também fazia homenagem à morte de outro bandido. No caso, tratava-se de Manoel Moreira, marginal, morador da comunidade da Mangueira e amigo próximo de Oiticica, que havia sido brutalmente assassinado pela polícia.
8. O manifesto foi apresentado na exposição “Nova Objetividade Brasileira” (MAM-RJ, 1967), onde Oiticica apresentou a instalação “Tropicália” (1966-1967), base conceitual fundamental do movimento homônimo. Um dos momentos mais críticos e criativos da produção cultural brasileira, o movimento da Tropicália teve maior expressão entre os anos de 1967 e 1968, sobretudo no campo da música.
9. Diferente de Lina Bo Bardi, muitos deles contam com longas fichas no arquivo morto do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão voltado para a repressão àqueles que se opunham diretamente à ditadura.

REFERÊNCIAS

BARDI, L. B. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. p.24-37.

CARNEIRO, L.; PRADILLA, I. *Lygia Pape: entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 21.

DUNN, C. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

GRINOVER, M. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Annablume, 2018.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 89.

LIMA, Z. *Lina Bo Bardi*. London: Yale University Press, 2013.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 99.

OITICICA FILHO, C. (org.). *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 73-99.

RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1995.

SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 74.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

PAULO ARTHUR SILVA ALEIXO

 <https://orcid.org/0000-0002-0788-393X> | Universidade Federal de Goiás | Faculdade de Artes Visuais | Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade | Goiânia, GO, Brasil.

ELINE MARIA MORA PEREIRA CAIXETA

 <https://orcid.org/0000-0001-9147-3927> | Universidade Federal de Goiás | Faculdade de Artes Visuais | Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade | Av. Esperança, s/n., Campus Samambaia, 74690-900, Goiânia, GO, Brasil | Correspondência para/Correspondence to: E. M. M. P. CAIXETA | E-mail: eline.caixeta@ufg.br

COLABORADORES

P. A. S. ALEIXO foi responsável pela coleta, análise e interpretação dos dados e redação do artigo. E. M. M. P. CAIXETA contribuiu na concepção do artigo, redação, revisão crítica do conteúdo intelectual e aprovação final da versão a ser entregue.

RECEBIDO EM

27/4/2020

APROVADO EM

7/7/2020

COMO CITAR ESTE ARTIGO/HOW TO CITE THIS ARTICLE

ALEIXO, P. A. S.; CAIXETA, E. M. M. P. Entre a cultura popular e a resistência: a trajetória de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica. *Oculum Ensaios*, v. 18, e214906, 2021. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v18e2021a4906>