

4

O debate crítico na obra de Hélio Oiticica

As propostas de Hélio Oiticica para o campo da arte, especificamente as idéias formuladas na década de 1960, integram um projeto fundamentado em uma nova definição do “objeto plástico” e em uma inserção crítica na realidade cotidiana. A ruptura com o sentido estetizante e institucional da arte e com a possibilidade de transformação da obra em mercadoria constituem aspectos centrais no trabalho do artista. O questionamento da gramática artística tradicional articula-se numa proposta que só adquire significado se pensada em termos de experiência, e a idéia de uma obra que não se esgota na materialidade do objeto e que se realiza exclusivamente por meio da ação é formulada através de conceitos elaborados pelo artista, como, por exemplo, o de *anti-arte* e o de *programa ambiental*. Essas formulações teóricas são construídas em forma de texto e configuram um projeto delimitado que informa o programa estético e, ao mesmo tempo, o seu desempenho.

Pensar a importância do texto para o processo criativo e para o projeto artístico de Hélio Oiticica implica considerar tanto a caracterização desses textos quanto o lugar que ocupam no projeto estético do artista: a *invenção* e a *documentação*¹ das propostas de Oiticica conformam uma mesma linguagem. Para trabalhar essa questão é importante caracterizar o texto como parte integrante de suas propostas e de sua experiência. A idéia é conceituar o texto como lugar de criação onde o experimental refere-se à proposição de um novo espaço estético e à construção própria da linguagem escrita². O texto também deve ser pensado como estratégia de estruturar e documentar seu *programa ambiental*, lugar de formular idéias e também de projetá-las, sempre articuladas ao propósito de realização. Neste sentido, é importante caracterizá-lo também como documento. O arquivo de Hélio Oiticica, espaço importante de organização de seus textos, constitui, ao mesmo

¹ O termo documentação – ou documento – substituiu o termo registro da primeira proposta deste trabalho. A escolha deve-se ao sentido de interpretação e adequação possível no documento em oposição a um significado mais estático da palavra registro.

² cf. FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2000.

tempo, o lugar de construção da obra de maneira autônoma, e deve ser abordado também como o lugar das idéias, dos conceitos e pensamentos que identificam o projeto do artista.

O texto refere-se à questão da permanência e da transitoriedade da obra de Hélio Oiticica e conduz ao pensamento sobre a transitoriedade a partir da proposta de uma estética da experiência e do instante. Trata-se de relacionar o sentido de permanência à constituição de um projeto delimitado e construído pela palavra escrita. As idéias e formulações do artista devem ser relacionadas à instauração de um debate sobre seu programa estético e sobre as maneiras de abordá-lo nos dias de hoje. A permanência de sua obra deve ser pensada, portanto, a partir do desenvolvimento e da repercussão do debate que a envolve.

Em textos escritos entre 1964 e 1968, o artista desenvolve conceitos e questões importantes para a construção de seu projeto estético. E são esses que sugerem a relação de seu projeto com o debate sobre a arte concreta e o sentido de construtividade desenvolvido por Hélio Oiticica. Os textos escolhidos são os seguintes: *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”*, 1964; *Anotações sobre o “Parangolé”*, 1964; *Depoimento “Opinião 65”*, 1965; *A dança na minha experiência*, 1965; *Posição e Programa/Programa Ambiental/Posição Ética*, 1966; *Parangolé Poético e Parangolé Social*, 1966; *Situação da Vanguarda no Brasil (Proposta 66)*, 1966; *Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1966; *Tropicália*, 1968. Um outro texto utilizado é *Experimentar o Experimental*, escrito em 1972, período em que Hélio vive em Nova Iorque e continua o desenvolvimento de idéias e de novos trabalhos.

Pensar a importância e o lugar do texto na poética plástica de Hélio Oiticica implica considerar a natureza de seu projeto estético. Definido pelo próprio artista como um “programa in progress”, esse projeto múltiplo e de caráter inconcluso pode ser identificado pelo sentido construtivo e experimental. O “exercício experimental da liberdade” de que falou Mário Pedrosa fundamenta as criações de Oiticica, sobretudo a partir de suas experiências com a *estrutura-cor* no espaço e no tempo³. É

³ OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

o permanente estado de invenção que interessa ao artista e a crítica ao estatuto tradicional da obra de arte é o aspecto crucial de sua poética.

A proposta de uma nova definição para o objeto de arte é construída através de formulações conceituais. Os textos escritos por Oiticica – teóricos, poéticos, críticos, e ainda, cartas e anotações diversas – integram seu programa e revelam as principais idéias de sua arte. Espaço de crítica e de criação, os textos constituem matéria fundamental para a compreensão e realização de seu projeto. As formulações de natureza teórica e programática fornecem as pistas dos elementos em jogo no processo criativo de Hélio Oiticica. E nesse processo, o próprio texto surge como elemento de destaque.

Os conceitos de *anti-arte* e de *programa ambiental*, algumas das formulações estéticas mais importantes de Hélio Oiticica, sugerem a relevância do texto e da escrita para o projeto estético do artista. São conceitos sem os quais torna-se difícil o pensamento ou a crítica sobre sua obra. A *anti-arte* é formulada como a “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação”.⁴ O papel do artista limita-se à proposição de uma realização criativa, anulando, ou invalidando, segundo Hélio Oiticica, posicionamentos de caráter metafísico, intelectualista ou esteticista por parte do propositor.

“(…) não há a proposição de um ‘elevar o espectador a um nível de criação’, a uma ‘meta-realidade’, ou de impor-lhe uma idéia ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar (...)”⁵.

O *espectador* passa a ser entendido como um *participador* e a *anti-arte* define-se como “uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais”⁶. O conceito de *anti-arte* está diretamente relacionado ao de *programa ambiental*, definido como a “reunião indivisível de todas as

⁴ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1.

⁵ Ibid. p.1.

⁶ Ibid. p. 1.

modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”⁷. Essa proposta de ambientação refere-se ao questionamento das instituições artísticas tradicionais, especialmente à transição da cor do quadro para o espaço. É o espectador – definido como *participador* – quem empresta os significados correspondentes a cada “obra”. A “obra” só existe em sua *ação* e, nesse sentido, o propósito esteticista de apreciação da obra de arte, e também de sua comercialização, desaparece.

Um projeto estético que não se caracteriza simplesmente pela realização de objetos arrisca-se na criação de obras instáveis no espaço e no tempo. Como em outras poéticas contemporâneas, o espectador participa do processo criativo, é o *espectador que faz a obra*⁸ e o seu significado, portanto, é incerto e mutável. Uma poética da experiência e do instante é o que propõe Hélio Oiticica e o texto, espaço de crítica e de criação, é também lugar de documentação desse tipo de proposta.

O texto escrito confunde-se com a obra e revela as intenções do artista ao formular seu programa estético. É certo que a leitura dos textos sem a experiência das obras torna-se insuficiente para um pensamento sobre a arte, ou a *anti-arte*, de Oiticica. O projeto estético é delimitado ao mesmo tempo pela idéia e pelo seu desempenho e ocupa o lugar híbrido entre a obra e o documento⁹. Mas o texto de Oiticica é também a sua obra. Nos trabalhos de Hélio a invenção e a documentação de seu projeto conformam uma única linguagem e essa linguagem escrita é também objeto de experimentação poética. Em texto de 1972, o artista procura definir sua apropriação do caráter experimental da arte e, no mesmo espaço em que formula sua proposta, experimenta a linguagem escrita.

“(…)brasil-babel q há de novo sob o novo
quem é inventor sente-se novo é novo metavanguarda ri do série da série
não tá na linha o bonde já passou
não me interessam talentos estou farto de querer achar o novo no vestido

⁷ Ibid. p. 1.

⁸ A concepção é de Marcel Duchamp.

⁹ Cf. FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.38.

de novo

talentos q pintam desenham gravam CONSERVAM q não querem adiam evitam

o experimental

o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não

consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental

(...) o potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial

não-culturalista nos escombros híbridos da “arte brasileira”

(...) em suma o experimental não é “arte experimental”

os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número

aberto de possibilidades

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não

explorá-los”¹⁰

Não importa aqui o valor poético do texto e sim a intenção explícita do artista de fazer da escrita também uma experiência estética. Esse texto de Hélio Oiticica, destinado à publicação, é acompanhado de instruções para que seja mantida sua construção como no original, respeitando a ortografia e a pontuação sugerida. Esse tipo de instrução evidencia o cuidado do artista com a estrutura e com a linguagem de seus textos.

É notória a preocupação de Oiticica em guardar e organizar seus textos. Ao longo de sua produção, o artista constituiu um verdadeiro arquivo de sua poética. Tal qual um “palácio da memória”, o arquivo de Oiticica revela os caminhos para o conhecimento e a experiência de suas propostas. Através desse arquivo é possível visualizar e imaginar o percurso de seu “programa in progress”. Textos teóricos, poéticos, recortes de jornais, correspondências enviadas e recebidas, desenhos, instruções para performances e instalações, revelam idéias formuladas e projetadas para serem realizadas e vividas. A importância da idéia e a precariedade dos materiais utilizados por Oiticica em seus trabalhos fazem de seus textos lugar importante para a atualização de seu projeto estético. Em seus textos, Hélio Oiticica formula conceitos e categorias para o campo da arte e também para a análise de suas

¹⁰ OITICICA, Hélio. “Experimentar o experimental”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1.

próprias invenções e conduz seu projeto para o futuro. O que nos diz o arquivo de Oiticica é mais do que significou e de como foi construído o projeto estético do artista. O que está por ser realizado é o seu principal ponto de interesse.

A abordagem de trabalhos como os de Hélio Oiticica, de grande maleabilidade significativa, impõe o desafio entre o transitório e o permanente. Tratar seus textos como documentação de seu projeto estético exige o pressuposto de que nenhum significado aplicável às suas obras deva ser compreendido como algo estático. Em sua poética, Oiticica segue na contramão do que define uma obra de arte tradicional e a permanência de seus trabalhos distancia-se da simples conservação de objetos. Se radicalizada sua proposta, a permanência de seu trabalho nem de perto passaria pela conservação dos objetos e materiais que o compõem. Crítico das instâncias tradicionais da arte, Oiticica sugere uma reflexão sobre o museu e o mercado de arte em algumas de suas propostas.

“(..
.) gostaria de colocar uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro – é esta a posição ideal de uma obra – como fazem falta os parques! (...) Aliás, a experiência da obra cujo elemento é consumido: p. ex., o bólido composto de uma cesta cheia de ovos – estes são perecíveis (ovos reais) logo têm que ser consumidos para a substituição – é, digo eu, segundo Mario Pedrosa, um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio) (...)”¹¹.

O “escárnio” ao mercado de arte e ao museu não é algo explícito em todos os trabalhos, mas foi tema importante para o artista na construção de seu programa estético. Desmaterializar a obra e dificultar sua conservação no tempo é também destituí-la de seu atributo de mercado. A proposta de Hélio Oiticica é pautada por

¹¹ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 2.

esse tipo de enfrentamento, mas sua arte é feita também de objetos e materiais diversos. Capas, caixas e estandartes permanecem no tempo, como a presença física possível de obras materialmente precárias, e provocam interrogações importantes sobre o projeto do artista. Descolado das idéias e das propostas de Oiticica, esse tipo de material permanece como indício de seu programa estético, mas o problema a ser enfrentado refere-se aos modos de abordar elementos integrantes de uma poética sempre a desafiar a distância entre a palavra escrita e o trabalho plástico.

Concebidos como proposta de participação – individual ou coletiva –, os trabalhos de Hélio Oiticica têm significados transitórios que se perdem no tempo e no espaço, no instante efêmero de uma experiência. A simples presença física dos objetos e materiais utilizados pelo artista parece insuficiente para pensar ou mesmo para experimentar essas propostas no momento presente. Um “parangolé” pendurado na parede do museu, ou do espaço de exposição, é a imagem insólita de um objeto que, apresentado dessa forma, nada tem a oferecer. Nenhuma experiência significativa pode decorrer daí. É preciso pensar em suas obras como proposta de ação. Há sempre uma idéia ou pensamento nessas propostas. E os textos de Hélio Oiticica não são meras ilustrações de seus trabalhos, tampouco textos de onde simplesmente decorrem as experiências propostas. Os textos constituem parte integrante de sua poética plástica e qualquer reflexão sobre seu projeto estético não poderá jamais prescindir deles.

Se a experiência das obras de Hélio Oiticica é um “exercício experimental da liberdade”, o mesmo não pode ser dito para as remontagens de seus trabalhos. Estas devem levar em conta não só o mapa ou desenho de instalações e outras formas propostas, como também devem atentar para a existência de um pensamento que integra o projeto do artista. Os textos de Oiticica e o seu arquivo possibilitam a remontagem de instalações e a realização de performances e experiências propostas. Mas essas instalações e performances serão sempre outras. É a força da palavra poética¹², presente nos textos do artista, que conduz à possibilidade de atualizar sua

¹² Lembro aqui o que diz Beatriz Sarlo, em contexto bastante específico, sobre a força da literatura na construção de imagens do passado. SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

obra. O texto escrito, como um rastro¹³ das idéias do artista, permite pensar e debater seu projeto em tempo e espaço diferentes. E o debate recria e redimensiona esse projeto estético, possibilitando, desse modo, a sua permanência.

O fato de Hélio Oiticica guardar e colecionar sua obra, sobretudo seus textos escritos, pode levar à formulação de que o artista pretendia com isso conservar seu projeto estético tal como ele fora concebido. Mas, ao contrário, o que parece ser mais coerente com sua proposta é a construção do arquivo como modo de conduzir sua obra através dos conceitos e das categorias elaboradas pelo artista. O projeto estético de Hélio Oiticica, definido por ele mesmo como um “programa in progress”, tem um explícito sentido de evolução. Criado um novo conceito ou uma nova idéia, voltar atrás seria ação não permitida. Interessava ao artista o que ainda não havia sido feito e era o futuro que o movia.

Um pensamento atual sobre o trabalho do artista deve considerar seu arquivo como o espaço de desenvolvimento de seu projeto. O arquivo de Oiticica não deve ser visto como lugar de conservação de seus trabalhos ou mesmo de suas idéias. Se o artista guardou seus textos e programas diversos, isso fez parte de seu projeto estético. O arquivo, assim como os textos, faz parte de sua obra.

Em texto de 1966, intitulado “*Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética*”, Hélio Oiticica estabelece a relação entre o conceito de *anti-arte* e o seu *programa ambiental*, apontando para a necessidade de se realizar de uma manifestação social que incluísse, também, um posicionamento ético e político. Para Hélio, *anti-arte* seria a “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação”.¹⁴ A *anti-arte* surge como algo complementar à “necessidade coletiva de uma atividade criadora latente” que seria, de certo modo, motivada pelo artista.

“(…) não há a proposição de um ‘elevator o espectador a um nível de criação’, a uma ‘meta-realidade’, ou de impor-lhe uma idéia ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles

¹³ Rastro no sentido preciso de um signo, de que fala Jeanne Marie Gagnebin. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

¹⁴ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1.

conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar (...)”¹⁵.

Nessa perspectiva, o papel do artista fica limitado à proposição de uma realização criativa, anulando, ou invalidando, segundo Oiticica, posicionamentos de caráter metafísico, *intelectualista* ou *esteticista* por parte do propositor. O *espectador* passa a ser entendido como um *participador* e a *anti-arte* define-se como “uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais”¹⁶.

O conceito de *anti-arte* formulado por Hélio Oiticica relaciona-se diretamente ao seu *programa ambiental*, definido como a “reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra”¹⁷. Esta proposta de “ambientação” refere-se ao questionamento das instituições artísticas tradicionais. Trata-se da “derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc” e da proposição de uma manifestação total, que não se restringe ao campo artístico e avança para manifestações de caráter social, ético e político. A posição “social-ambiental” é apontada como um ponto de partida para todas as propostas de modificações sociais ou políticas.

“Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito(...)”¹⁸.

O caráter *anárquico* a que Hélio se refere nada tem a ver com um conteúdo político programático – o seu “anarquismo” é “de corpo e alma”¹⁹ e não se vincula à

¹⁵ Ibid. p. 1

¹⁶ Ibid. p.1.

¹⁷ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1.

¹⁸ Ibid., p. 1-2.

¹⁹ OITICICA, Hélio. “Entrevista para a revista ‘A Cigarra’”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1.

militância política no sentido estrito do termo. A perspectiva política de Oiticica está relacionada às suas proposições estéticas: a arte é pensada como um “exercício experimental da liberdade”²⁰ e a *anti-arte ambiental* de Oiticica exerce uma veemente crítica aos condicionamentos sociais, sejam eles individuais ou coletivos.

O *Parangolé*, segundo Hélio Oiticica, é a formulação definitiva da *anti-arte ambiental* – é a *anti-arte* por excelência. Criada a partir das experiências de Hélio com a “estrutura-cor” no espaço, a proposta do *Parangolé* refere-se a uma nova definição do objeto plástico. Trata-se da proposição de uma “obra-total”, onde o artista faria uso de diversos elementos, tais como: música, cor, palavra, dança, fotografia, etc.

“É esta também uma proposição eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhes também uma oportunidade criativa. Esta oportunidade é claro teria que se realizar através das individualidades nessa coletividade; o novo aqui é que as possibilidades dessa valorização do indivíduo na coletividade torna-se cada vez mais generalizada – há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações criativas mais fundamentais ao mesmo tempo em que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar, de criar...”²¹.

O *indivíduo* e a *coletividade* constituem, para Oiticica, dois pólos de uma totalidade social e não pode haver separação entre eles. A manifestação individual – incluindo a posição ética e política – apresenta-se, neste sentido, como manifestação do comportamento social. A idéia do *Parangolé* de Oiticica é a de propor um “descondicionamento” deste comportamento social, ou, em outras palavras, a “volta a um estado não intelectual da criação” com um “sentido de participação coletiva”.²² Essa proposta de desintelectualização constitui, para Hélio, uma necessidade vital para a “derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc”²³. Trata-se de opor a experiência – ou o *exercício experimental da liberdade* – aos

²⁰ A formulação é de Mário Pedrosa, um dos mais importantes interlocutores de Hélio, e constitui, para o artista, um dos fundamentos de suas proposições estéticas.

²¹ OITICICA, Hélio. “Depoimento ‘Opinião 65’”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág.1.

²² Id., “Entrevista para a revista ‘A Cigarra’”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág.1.

²³ Id., “A dança na minha experiência”, In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág.2.

condicionamentos sociais opressivos, em especial os da “cultura burguesa”, e de restabelecer a conexão entre o coletivo e a expressão individual para o entendimento de uma totalidade social.

O *programa ambiental Parangolé* desdobra-se na proposição do *Parangolé Poético* e do *Parangolé Social*. O *Parangolé Poético* refere-se às “vivências de ordem subjetiva, mais individuais”²⁴ e o *Parangolé Social* é definido como uma “homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta”.²⁵ Essas capas conferem um novo caráter ao trabalho de Hélio: “ora são poemas subjetivos, ora frases de protesto encerrando uma ‘mensagem’ social ou política”²⁶. A “mensagem” fundamental, no entanto, ou o sentido primeiro da obra, para Oiticica, continua sendo o da obra não formulada, que só adquire sentido diante da atitude de cada participante.

“Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na ‘estrutura-ação’ que é aqui fundamental; o ‘ato’ do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do ‘ato expressivo’”²⁷.

É, portanto, o espectador – definido como *participador* – quem empresta os significados correspondentes a cada “obra”. A “mensagem” social e política, ou o “poema-protesto”, surge como mais um elemento constitutivo desta proposta e só adquire importância como um todo, como obra-total.

O conceito e a experiência do *Parangolé* tem como fundamento a proposição de uma manifestação coletiva. É o *Parangolé Coletivo*, portanto, o *programa ambiental* decisivo na concepção de Oiticica.

²⁴ Id., “Parangolé Poético e Parangolé Social”, In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br).

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ OITICICA, Hélio. “Anotações sobre o Parangolé”, In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br).

“Nesta manifestação coletiva o público será chamado a participar ‘criando’ roupas, estandartes, coretos, etc, (...) – aqui deve haver a total liberdade de invenção e criação possibilitada pela proposição de um ‘toque de reunir’ num determinado dia e hora em um local qualquer, onde podem aparecer também toda espécie de manifestação de protesto e poética também – enfim seria o ‘botar em ação’ a imaginação popular...”²⁸.

Esta manifestação *coletiva* é o “descrédito definitivo do conceito velho de arte como uma manifestação fixa ou imitativa”²⁹. A “obra” só existe em sua *ação* e, nesse sentido, o propósito esteticista de apreciação da obra de arte, e também de sua comercialização, desaparece. É esta “maleabilidade significativa” proposta pela *anti-arte ambiental* de Oiticica que anula a pretensão de querer atribuir à arte premissas de ordem moral, estética ou ideológica. O *programa ambiental*, também chamado *Parangolé*, não pretende, de acordo com o artista, estabelecer uma “nova moral ou coisa semelhante”³⁰. A proposta é de uma *anti-moral*, baseada nas experiências individuais e coletivas. Com isso, segundo Hélio, estão justificadas “todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p. ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata)”³¹.

“Toda a grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição (...). O programa do Parangolé é dar ‘mão forte’ a tais manifestações. (...) Não sou pela paz; acho-a inútil e fria – como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!”³².

A *anti-arte ambiental* de Oiticica está relacionada, portanto, à proposição de uma manifestação criativa – de caráter coletivo – que aponta para a necessidade de desalienar o homem de seu cotidiano. Trata-se de uma proposta de libertação que só

²⁸ Id., (“Texto sem título”). In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br).

²⁹ Ibid..

³⁰ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br).

³¹ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br).

³² Ibid., p. 3.

pode ocorrer através do conflito entre as estruturas sociais vigentes – de governos, de classes, etc. A superação destes antagonismos é vista sob uma ótica libertária, onde as proposições estéticas adquirem um sentido de *complementaridade* e “incitação” à revolta social e à luta política mais organizada.

A proposta de Hélio, relacionada ao seu entendimento do papel da arte e do artista, é de transformação social. É neste sentido que seu projeto estético adquire uma conotação política. A relação de Hélio Oiticica com questões de ordem propriamente políticas, ou sociais, é apontada por muitos como um desdobramento de seu percurso formal. A questão da participação do espectador na obra de arte, e da superação da bidimensionalidade do quadro e da escultura, está colocada, para Oiticica, desde o grupo *neoconcreto*³³, do qual o artista fez parte juntamente com Lygia Clark, Ferreira Gullar, Amilcar de Castro, entre outros. É a partir da experiência neoconcreta que Hélio propõe a “ida para o espaço”, com a conseqüente desintegração do suporte tradicional da pintura³⁴. Com o fim do neoconcretismo enquanto movimento, Oiticica inicia a elaboração do que viria a ser o seu programa ambiental. Os *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés* situam-se dentro desta concepção “perceptivo-sensorial” – “cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala”³⁵. A partir destas proposições, a investigação de Oiticica se dá no sentido de integrar, através de uma proposta de questionamento, as formulações estéticas ao cotidiano.

A proposta de uma *anti-arte ambiental* está relacionada, portanto, às pesquisas estéticas do artista. No entanto, a dimensão estética, para Hélio, não se restringe ao campo da arte e encontra-se intrinsecamente ligada às dimensões éticas, sociais e políticas. Em texto sobre Hélio Oiticica, Carlo Zilio afirma que “a tendência de uma obra baseada na abertura para o ambiental o encaminha a uma relação direta

³³ O neoconcretismo surge como uma experiência de ruptura diante da “perigosa exacerbação racionalista” da arte concreta e representa a “necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno”, negando a validade das atitudes científicas e positivistas na arte.

³⁴ MATESCO, Viviane. “Corpo-cor em Hélio Oiticica”. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Pág. 389.

³⁵ OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p.1.

com o social”³⁶. A esta afirmação é importante acrescentar que o programa ambiental de Oiticica é a própria busca desta relação. E, nesse sentido, o determinante da relação de Hélio com o social, ou o político, está em sua formulação da estética como uma ética do cotidiano. Nessa perspectiva, o político e o social não constituem aspectos secundários no trabalho de Hélio Oiticica e a própria concepção de estética do artista é influenciada por estas dimensões da realidade concreta. Waly Salomão, ao referir-se ao trabalho de Hélio, o chama de *vida-obra*, termo importante que reforça a importância da experiência cotidiana nas proposições do artista³⁷.

A radicalização da proposta ambiental no início dos anos 60 – sobretudo com a formulação do *Parangolé* em 1964 – aponta para a importância e a influência da situação política e social objetiva na constituição e nos desdobramentos da obra de Hélio. A tentativa de atribuir aos *Parangolés*, em 1965, um “sentido de protesto”, com a criação do *Parangolé Poético* e do *Parangolé Social*, demonstra a compreensão da importância de uma inserção social e política que é relacionada às questões próprias do campo criativo. A necessidade de uma “tomada de posição” influencia Oiticica na realização das proposições mais representativas de seu entendimento do papel da arte e do artista. A proposta de descondicionar o homem de um cotidiano entendido como repressor e mutilador da capacidade criativa, associada a uma perspectiva de desalienação, constituem aspectos cruciais na formulação do programa ambiental de Oiticica. Essa perspectiva política é, portanto, decisiva no pensamento estético de Hélio.

Em texto de dezembro de 1966, escrito para a exposição *Nova Objetividade Brasileira*³⁸, que aconteceu em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica define o que seria propriamente o “estado típico” da arte brasileira de vanguarda. Esta “nova objetividade” teria, segundo Hélio, as seguintes características principais: “vontade construtiva geral; tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; participação do espectador (corporal, tátil, visual,

³⁶ ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz & LEITE, Lígia Chiappini M. O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 28.

³⁷ SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 18.

³⁸ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral na Nova Objetividade”. In: *Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica*. (www.itaucultural.com.br).

semântica, etc.); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje(...); ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”³⁹.

A primeira característica apontada por Hélio – a *vontade construtiva geral* – é relacionada, pelo artista, à *Antropofagia* de Oswald de Andrade e ao estado de subdesenvolvimento social do país. Segundo Oiticica, a caracterização antropofágica da cultura brasileira não seria possível se não existisse em nossa maneira de apreender as influências externas algo característico nosso, definido por esta “vontade construtiva geral”. Esta característica é relacionada à condição social específica do país. De acordo com Hélio Oiticica, o estado de subdesenvolvimento social no Brasil, manifesta-se, no plano da cultura, como a busca por uma “caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nessa vontade construtiva”⁴⁰. Desse modo, a busca pelas especificidades da condição social brasileira, definida em termos exclusivos de uma cultura em construção, surge como necessidade vital para a formação desta *vanguarda*, objetivando definitivamente um comportamento criador, em oposição ao estado de colonialismo cultural dos países subdesenvolvidos.

Outra importante característica desta *vanguarda* é a *tendência para o objeto*. De acordo com Hélio, esta formulação do objeto se verifica de diversas maneiras e inicia com as pesquisas estruturais de Lígia Clark e do Movimento Neoconcreto⁴¹. A obra de Antonio Dias é tratada por Hélio como um momento decisivo na formulação deste conceito de “nova objetividade”, juntamente com as experiências de Rubens Gerchman. O que, a princípio, surge como investigação das estruturas primárias da “obra” adquire com Antonio Dias e Rubens Gerchman uma dimensão extra, dialética, onde problemas éticos e sociais surgem relacionados às questões de ordem estrutural, propondo, desta maneira, uma nova abordagem da proposição do objeto. A proposta

³⁹ Ibid. p. 1.

⁴⁰ Ibid. p. 2.

⁴¹ Segundo Oiticica, há, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema que não será aqui analisada, apenas terão destaque as formulações consideradas cruciais para o desenvolvimento da idéia de uma nova fundação do objeto na arte brasileira.

“realista”⁴² de Dias e Gerchman é relacionada por Hélio aos posicionamentos anteriores de Ferreira Gullar:

“Esse processo (...) já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época Neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um ‘lugar para a palavra’, até a formulação do ‘Não-objeto’, quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros...”⁴³.

Neste sentido, as novas proposições estéticas dos integrantes desta *vanguarda*, caracterizada por uma “nova objetividade”, são traduzidas pela busca de novas ordens estruturais de manifestações, envolvendo, no plano da realidade concreta, processos éticos, e sociais. Desse modo, tem-se a transformação de um conceito “puramente estrutural” – o conceito de *objeto* – com a introdução de uma “dialética realista”, apontando para a importância da participação e inserção social da arte.

É, portanto, a *participação do espectador* a terceira característica desta *vanguarda brasileira*. A proposta de participação manifesta-se de diversas maneiras nos trabalhos dos artistas integrantes da “nova objetividade”. Segundo Oiticica, no entanto, há duas formas definidas de participação do espectador, ambas diretamente relacionadas ao questionamento das estruturas tradicionais da obra de arte. Uma delas refere-se à “manipulação”, ou à “participação sensorial-corporal”, e a outra diz respeito à “participação semântica”⁴⁴. As duas propostas têm como fundamento a ruptura com a atitude contemplativa diante da obra. A proposta é buscar um modo objetivo de participação total, incluindo o que se refere à dimensão significativa da “obra de arte”.

⁴² A caracterização dos trabalhos de Antonio Dias e Rubens Gerchman como “processo realista” foi proposta pelo crítico Mario Schemberg. Hélio Oiticica. Op. cit, pág.3.

⁴³ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral na Nova Objetividade”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 3-4.

⁴⁴ Ibid., p.10.

“Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.”⁴⁵

A participação do espectador surge, portanto, como problema e tendência na construção da “nova objetividade” e manifesta-se, de acordo com Hélio Oiticica, tanto nas proposições individuais quanto nas proposições de caráter mais coletivo. Outra característica desta “nova objetividade” e, talvez, a principal na sua definição de *vanguarda*⁴⁶, é a necessária *tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*. A obra e as idéias de Ferreira Gullar são mais uma vez apontadas por Hélio Oiticica como decisivas nesta formulação.

“O que Gullar chama de participação, é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social”⁴⁷.

A necessidade de uma *tomada de posição* surge, segundo Hélio, como aspecto indispensável para a construção de uma cultura “tipicamente brasileira” com características próprias, fundamental para romper com o estado de colonialismo cultural, próprio de países subdesenvolvidos como o Brasil. O aspecto crucial na formulação de Gullar consiste na crítica à posição esteticista na arte. De acordo com o poeta, não caberia mais ao artista tratar das transformações no campo estético como se este constituísse uma segunda natureza – “um objeto em si” – e sim de buscar, através da participação total do artista e também do espectador, a construção de uma “totalidade cultural” e a transformação da “consciência do homem, que de espectador

⁴⁵ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral na Nova Objetividade”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág.10.

⁴⁶ Segundo o escritor alemão Hans Magnus Enzensberger, “não há programa de Vanguarda que não proteste contra a inércia do estabelecido (...). É a essa reivindicação, mais do que ao conceito de futuro ou àquele de formar elites, que o conceito de Vanguarda deve seu pathos”. ENZENSBERGER, Hans Magnus. “As Aporias da Vanguarda”. In: Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985. Pág. 64.

⁴⁷ OITICICA, Hélio. op. cit. Pág.11-12.

passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir esta transformação, etc”⁴⁸. Neste sentido, as transformações formais resultantes de novas formulações no campo estético, em seu significado estrito, levariam o artista a um estado de alienação insustentável diante dos problemas políticos, sociais e éticos que estavam colocados.

A reformulação política e social – ou, nas palavras de Hélio, “político-social” – constitui aspecto fundamental para alterar a situação cultural periférica do país. Esta necessidade é relacionada ao próprio problema do objeto na arte brasileira. A formulação desta *tomada de posição* é estabelecida por Hélio como o “ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo”⁴⁹. A transformação das estruturas tradicionais da manifestação artística, ao lado da importância da construção de uma “totalidade cultural”, aponta para a necessidade de fundamentar a *vontade construtiva geral* no campo político, ético e social, sob o risco da permanência do estado puramente esteticista na arte. Deste modo, a discussão dos aspectos políticos são fundamentais a esta “nova objetividade” para que ela se caracterize mesmo como um “estado típico brasileiro”. A construção desta *vanguarda* estabelece, portanto, a necessidade de uma “volta ao mundo”, significando o “ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”⁵⁰. Nesta perspectiva, o fenômeno da *vanguarda brasileira* adquire, de acordo com Hélio, a importância de uma questão cultural de amplo alcance, devendo, por isso, apresentar proposições de caráter coletivo.

É, pois, a *tendência a uma arte coletiva* outra importante característica da “nova objetividade”. Segundo Hélio Oiticica, existem duas formas de propor uma arte coletiva. A primeira refere-se ao ato de colocar produções individuais em contato com o público e a outra consiste em propor atividades criativas a este público, relacionando-o à própria construção da obra. A tendência para a realização de uma

⁴⁸ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral na Nova Objetividade”. In: *Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica*. (www.itaucultural.com.br). p.12.

⁴⁹ Ibid., p.12.

⁵⁰ Ibid., p.12.

arte coletiva manifesta-se de modo programático na constituição da *vanguarda brasileira* e está diretamente relacionada à questão da participação do espectador. Esta participação, por sua vez, relaciona-se ao questionamento das estruturas tradicionais da arte e à proposição de uma arte-total. A intensificação desta proposta de “programas abertos à realizações” coletivas é relacionada, por Hélio, à “descoberta de manifestações populares organizadas” – escolas de samba, feiras, ranchos, futebol, etc – e ao que Oiticica chama de “arte das ruas”, que possuiria, segundo ele, um caráter de espontaneidade. É importante anotar aqui que esta relação se dá pelo sentido de arte-total que teriam tais manifestações, no entanto, a relação de Hélio Oiticica com a chamada “cultura popular” será analisada mais especificamente no terceiro capítulo.

Por fim, a última, mas não menos importante, característica desta *vanguarda* é o *ressurgimento do problema da anti-arte*. A reformulação do conceito de anti-arte refere-se a dois questionamentos importantes relacionados à atitude criativa dos artistas diante de exigências de caráter ético, político e social:

“como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista?”⁵¹.

Este problema informa outra importante questão: “para quem faz o artista sua obra?”. A necessidade de uma *tomada de posição* faz com que a proposta do artista não seja simplesmente de criação, mas também de comunicação. A urgência dos problemas sociais em países subdesenvolvidos como o Brasil exige que esta necessidade de comunicar se dê em larga escala, sem que permaneça reduzida a uma elite, como, em geral, ocorre com as artes ditas plásticas. A proposição de obras não acabadas, “abertas” se coloca mesmo contra esta elitização da atividade artística. O aspecto fundamental do novo conceito de anti-arte refere-se, portanto, à criação de novas condições experimentais, sendo papel do artista propor, ou sugerir, estas novas atividades criativas. Neste sentido, o antigo problema de “fazer uma nova arte” se

⁵¹ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral na Nova Objetividade”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p.14.

formula de outra maneira e com uma nova conotação. Trata-se de investigar, no âmbito criador, de que maneira devem ser formuladas as proposições estéticas para que se crie uma condição ampla de participação popular nestas “obras”. Disso depende, segundo Hélio Oiticica, a própria sobrevivência da arte e do “povo brasileiro”!

A construção de uma *vanguarda brasileira* é colocada por Hélio Oiticica, portanto, como proposta fundamental para a ruptura da situação de subdesenvolvimento do país. Esta proposição está relacionada diretamente à constituição de uma *nova objetividade* na arte brasileira, associada à necessidade de uma “tomada de posição” em relação a questões éticas, políticas e sociais. A característica mais importante desta *vanguarda* é a nova fundação do objeto plástico, ao lado da importância da participação do espectador na obra de arte, aproximando a arte da realidade cotidiana concreta e apontando para a necessidade de uma inserção social e política.

Esta nova concepção do objeto e da relação do espectador com a construção artística é apontada por Hélio como uma especificidade da arte brasileira, constituindo um fenômeno novo no panorama internacional. A participação do espectador se aproxima da formulação da *anti-arte ambiental* de Oiticica e a nova definição do objeto refere-se ao questionamento dos valores esteticistas da pintura-quadro e da escultura, caracterizando-se pela construção de novas ordens estruturais de caráter ambiental. Essa nova definição do objeto, no entanto, não é unívoca e aparece de diferentes maneiras nos trabalhos dos diversos artistas integrantes desta *vanguarda brasileira*. O principal, portanto, na caracterização desta *vanguarda* e na importância de sua definição refere-se à necessidade de romper com a situação periférica do país e da arte nacional, propondo uma nova maneira de inserção da arte no cotidiano e assegurando, desta forma, a devida dimensão política que deveria assumir a arte brasileira.

O programa ambiental de Hélio Oiticica, ao lado do conceito de anti-arte, e a idéia de constituir uma *vanguarda brasileira* relaciona-se diretamente à proposta de caracterizar um “estado brasileiro na arte”. Esta proposta aponta outra importante questão: o relacionamento das proposições do artista com o que seria propriamente

este “estado típico brasileiro”. Para compreender este problema importa investigar o posicionamento de Hélio diante do que ele chama de “cultura brasileira” e qual a repercussão deste tema em suas formulações estéticas.

Uma primeira observação pode ser feita a partir do penetrável *Tropicália*. Surgido da conceituação da *Nova Objetividade*, *Tropicália* é, segundo Hélio, a primeira tentativa consciente de se estabelecer uma imagem deliberadamente brasileira no contexto desta vanguarda. A idéia deste penetrável é objetivar o problema da imagem, entendido como universal e proposto num contexto “nacional, tropical e brasileiro”⁵². A proposta desta formulação é, também, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, na tentativa de construir uma linguagem “nossa”, “característica”, em oposição à imagética *Pop* e *Op* – internacionais – que repercutiam em muitos trabalhos de artistas daqui, inclusive nas propostas de integrantes da Nova Objetividade. A “cultura brasileira” adquire, em *Tropicália*, um sentido estrutural e construtivo, propondo, desta maneira, uma reflexão sobre o “universo simbólico brasileiro”. Trata-se de abordar o problema pela via da construção de uma linguagem brasileira na arte, colocada em termos universais, em oposição a folclorização e à busca de uma “raiz-brasil”⁵³.

“(…) tem pessoas que programam o dia inteiro para procurar as raízes, o que é o que se deve arrancar, é uma coisa perigosíssima. É uma coisa incestuosa você procurar as raízes, é a mesma coisa que procurar o útero outra vez. Pra que procurar o útero outra vez? Quando já basta ter nascido, já ter saído do útero, pra que ainda querer voltar ao útero.”⁵⁴

A idéia de Oiticica é colocar em xeque o caráter geralmente atribuído à “arte engajada” dos anos 60 de representação de uma cultura “verdadeiramente brasileira” – traduzido pela busca de uma autenticidade na cultura dita “popular”. Hélio se

⁵² OITICICA, Hélio. “Tropicália”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág. 1

⁵³ Id. “Barracão”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág. 1

⁵⁴ Id., apud ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz & LEITE, Lígia Chiappini M. O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Pág. 40.

posiciona criticamente diante da apropriação da arte popular e da temática brasileira como formas de preservação de valores nacionais⁵⁵.

“A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse ele ‘local’(...) – urgência dessa ‘colocação de valores’ num contexto universal é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma saída para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e levá-los a conseqüências eficazes.(...) Derrubar as defesas que nos impedem de ver como ‘como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente’ – Dizem: ‘Estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ (cultura, ou por ‘hábitos estranhos’, música estranha, etc.’), como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por uma julgamento ridículo, moralista-culposo: ‘não devemos abrir as pernas à cópula mundial’ – somos ‘puros’ – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olhar-se demais para trás – tem-se ‘saudosismos’ às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo. CHEGA DE LUTO NO BRASIL”⁵⁶.

A posição de Oiticica aponta, portanto, para o entendimento da cultura brasileira dentro de um contexto universal. A idéia de utilizar elementos brasileiros na construção de uma nova linguagem estética alia-se à perspectiva de criar uma experiência nova no cenário internacional da arte, garantindo, deste modo, a perspectiva construtiva de nossa cultura – “periférica” – pelo diálogo e, principalmente, pelo confronto com outras culturas.

A proposta de utilizar elementos da cultura brasileira nas formulações estéticas, objetivando a construção de uma linguagem brasileira na arte, não surge, no entanto, no trabalho de Hélio, com a elaboração de *Tropicália*. É com *Tropicália* que se dá a completa objetivação da idéia, mas os *Parangolés*, de 1964, já possuíam esta característica e são fundamentais para o entendimento da relação das propostas de Hélio Oiticica com a “cultura brasileira”. Aqui a relação se dá pela experiência de

⁵⁵ ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz & LEITE, Lígia Chiappini M. O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura .São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Pág. 39.

⁵⁶ ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz & LEITE, Lígia Chiappini M. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura* .São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 40.

Hélio “com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas” e, também, pela descoberta “das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc”⁵⁷. Esta experiência é transposta para a definição do *Parangolé*, e de maneira semelhante ao que ocorre com *Tropicália*, de forma estrutural. O objetivo de Hélio é formular um contraponto à perspectiva de folclorização da cultura brasileira. Para o artista, esta perspectiva está relacionada a uma tendência opressiva da capacidade de criação e de construção de uma “cultura em formação” – entendida como a possibilidade de uma cultura “aberta”.

“(…) a cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é o não criar que vem como a glorificação do que já está fechado (...), no contexto geral, toda a parafernália cultural-patriótico-folclórica-nacional é opressiva”⁵⁸.

Neste sentido, o uso por Hélio Oiticica de elementos brasileiros nas formulações estéticas – de modo estrutural – adquire um significado de problematização da tendência geral, sobretudo no campo da arte, de se propor uma ruptura do caráter periférico de nossa cultura através de uma perspectiva protecionista. Para Hélio, a busca por uma autenticidade – ou por uma “raiz Brasil” – e a necessidade de consolidar uma identidade cultural própria pela preservação e representação dos “valores nacionais” no campo estético surgem como manifestação de colonialismo e dependência. A superação do “estado colonial” da cultura brasileira se daria, na concepção de Oiticica, por uma perspectiva construtiva, onde a criação de uma arte brasileira estaria intimamente ligada ao problema de sua formação cultural.

“A questão brasileira é ter caráter, isto é, entender e assumir todo este fenômeno, que nada deva excluir dessa [cultura] ‘posta em questão’: a multivalência dos elementos ‘culturais’ imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que

⁵⁷ OITICICA, Hélio. “Tropicália”. In: *Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica*. (www.itaucultural.com.br). p. 1.

⁵⁸ OITICICA, Hélio. “Barracão”. In: *Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica*. (www.itaucultural.com.br). Pág. 1

para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver”⁵⁹.

Para Oiticica, a caracterização da cultura brasileira se dá justamente pela “ausência de caráter” e, nesse sentido, a única posição possível diante deste fato e da proposição de romper com o “estado periférico” de nossa cultura seria entendê-la, mais uma vez, numa perspectiva construtiva e buscar um significado em suas contradições – em oposição à busca das “raízes” e da autenticidade.

Outro ponto relevante do posicionamento de Hélio diante da “cultura brasileira”, fundamental à compreensão de seu trabalho, refere-se à importância da dimensão vivencial – e da experiência – e à relação que o artista estabelece entre este aspecto e a cultura dos morros, das ruas e do que se pode chamar de “popular”. É bastante conhecida, e divulgada a experiência de Oiticica na Mangueira, iniciada em 1964, e suas incursões pela Central do Brasil, Praça Mauá, Estácio, São Carlos, etc⁶⁰. Este tipo de experiência possuía para ele o importante significado de um processo de desintelectualização e de ruptura com o “mundo burguês” do qual o artista fazia parte. A excessiva intelectualização representava, para Hélio, uma ameaça à sua capacidade criativa e o “desequilíbrio” e “deslocamento social” provocados por esta “descoberta” da vida dos morros e subúrbios cariocas, constituíram experiência vital, e indispensável, para as formulações do artista – com destaque para a formulação do *Parangolé* que propunha justamente o “descondicionamento social” como forma de questionamento das estruturas sociais vigentes. Em texto sobre Hélio Oiticica, Waly Salomão define, com muita propriedade, esta relação:

“Hélio escolheu a via da superação do etnocentrismo. O outro não é uma abstração descarnada, com o qual é imperativa a união para construir uma futura sociedade utópica (...).

⁵⁹ Id., apud ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz & LEITE, Lígia Chiappini M. O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Pág. 43.

⁶⁰ SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.36.

O outro é um corpo de ‘carne y hueso’ que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível”⁶¹.

A “transmutação” do corpo de que fala Waly adquire o significado de uma “transvaloração social”. A vivência de Hélio Oiticica nas ruas e nos morros – sobretudo no morro da Mangueira – possibilita o contraponto, fundamental para a formulação do *Parangolé*, entre a sensibilidade calcada na experiência e a construção intelectual. Esta proposição está relacionada, na concepção de Oiticica, à dinâmica das estruturas sociais. Segundo Hélio, “*os que nada entendem no sentido intelectual são os que mais assimilam no sentido real*”⁶². Nesta perspectiva, o morador do morro da Mangueira, por exemplo – simbolizando o “povo” em oposição às “camadas de elite” –, estaria muito mais aberto à proposta do “*exercício experimental da liberdade*”. Esta proposição não se dá, no entanto, para Oiticica, sem conflitos e não há a simples valorização do aspecto da experiência em detrimento do campo intelectual. O que ocorre é a percepção e a busca – utópica – de uma inserção social de “sentido total”⁶³, onde a experiência adquire o importante papel de questionar as estruturas e determinações sociais. O conceito de *experiência* é relacionado por Hélio Oiticica ao de *campo experimental*.

“A experimentalidade tal como definida por ele está profundamente apoiada nessas possibilidades do vivido, nas vivências de poéticas com e do outro (...). Tão mistificada e freqüentemente deturpada, a experiência de Hélio Oiticica na Mangueira é parte do que isto significava para ele”⁶⁴.

A relação que Oiticica estabelece com a Mangueira, fundamental às suas formulações estéticas e representativa de seu entendimento da “cultura brasileira” e de sua relação com o que se pode chamar de “popular”, se dá, portanto, pela via da

⁶¹ Ibid., p. 36.

⁶² OITICIA, Hélio. “Entrevista para a revista ‘A Cigarra’”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 2.

⁶³ OITICIA, Hélio. “A dança na minha experiência”, In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). Pág. 2-3.

⁶⁴ FIGUEIREDO, Luciano. “Flores da amizade”. In: SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Pág. 10.

experiência. Este aspecto do posicionamento de Hélio aponta uma peculiaridade de seu pensamento e de sua prática diante do quadro mais geral das proposições de artista e intelectuais dos anos 60. Em texto sobre Hélio Oiticica, Hermano Vianna estabelece uma comparação importante entre o artista e os formuladores do espetáculo musical *Opinião*, demonstrando esta especificidade da posição de Hélio diante da questão da “cultura popular” e do “povo”. Ao contrário dos formuladores do *Opinião* que, na tentativa de estabelecer uma “aliança com o povo”, saíram em busca de Cartola, Heitor dos Prazeres, Dona Zica, Elton Medeiros, etc – todos representantes da “Velha Guarda” e da “tradição”⁶⁵ –, Hélio Oiticica se relaciona, e estabelece laços de amizade, segundo Waly Salomão, com Mosquito, Nildo, Tineca, Robertinho da Mangueira, Carlinhos Pandeiro de Ouro, Pedralto da Laceria, Canhão, Lilico, Nininha Xoxoba⁶⁶... Foram estes “ilustres desconhecidos” da classe média intelectualizada os protagonistas da performance com os *Parangolés* de Oiticica na exposição *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual foram todos expulsos. Segue a descrição do fato pelas palavras irônicas de Waly Salomão:

“Tudo corria às mil maravilhas na inauguração da mostra do Museu de Arte Moderna (MAM). Nenhum penetra nem ninguém desalinhado. Convite, terno e gravata eram obrigatórios. (...) ‘Exposição de ruptura... estética cômoda... tradição plástica caduca... socialização da obra de arte’, tais figuras incendiárias extraídas da apresentação de Ceres Franco, restariam como retórica selvagem de um salão civilizado (...). Mas de repente, não mais que de repente, o algo mais aconteceu. (...) O ‘Amigo da Onça’ apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas-maneiras! Os passistas da Escola de Samba Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolé), Miro, Rose, Tineca o pessoal da ala “Vê Se Entende”, todos gozando pra valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos, entrando

⁶⁵ VIANNA, Hermano. “‘Não quero que a vida me faça de otário!’ Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro”. In: VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina. (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

⁶⁶ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Pág. 37.

pelo MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões: Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nesta porra! Etc, etc, etc...⁶⁷.

A proposta dos *Parangolés* de Hélio Oiticica era mesmo explicitar o conflito. A inserção social da performance com os *Parangolés* era planejada por Hélio, segundo Carlos Zilio, com o propósito de acentuar as tensões entre as diferentes classes sociais – o “samba” conquista o sacrossanto “museu”, e o “museu” desce à quadra de samba⁶⁸. Mas o “samba” de Oiticica não significa tradição. Os participantes do *Parangolé*, no emblemático episódio do MAM, eram os companheiros de Oiticica em suas andanças pelas quebradas do morro da Mangueira, pelo Buraco Quente, pelo “boteco” Só Para Quem Pode, etc.

A relação de Hélio com o que se pode chamar de “cultura brasileira” se dá, portanto, de duas maneiras. A primeira refere-se à perspectiva construtiva de uma linguagem brasileira na arte onde o artista utiliza em seus trabalhos elementos da cultura brasileira com um sentido estrutural. E a outra refere-se à ordem da vivência, transformada por Hélio em expressão criativa e potencializada como forma de questionamento das estruturas sociais.

⁶⁷ SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Pág. 59.

⁶⁸ ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz & LEITE, Lígia Chiappini M. O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Pág. 39.