

## 4. HÉLIO OITICICA - A OBRA VIVA

“A passagem do caos ao cosmo e a rara capacidade de se esvaziar de novo e retrair o caminho inverso, do cosmo ao caos. De modo que é o processo criativo total que é ativado impedindo o fetichismo coagulador da obra feita. Para iniciar a corrida são necessários dois ou três pressupostos básicos: tomar uma boa talagada de inconformismo cultural-ético-político-social, evitar a arapuca armada do folclore e destravar a armadilha preparada pelo esteticismo”. (SALOMÃO, 2003, p. 17)

Joseph Beuys acreditava que a arte precisava transformar a sociedade (VALLE in COCCHIARALE, 2002, p. 16) e que isso seria possível graças a uma arte social que transformava o espectador em um artista tão responsável pela obra quanto seu mentor/idealizador.

Esta não era exatamente a mesma bandeira defendida por Hélio Oiticica, no entanto, é possível encontrar elementos comuns no discurso dos dois artistas. A obra de Oiticica contém um forte teor de crítica social. Em um retrato de seu tempo, levou para seus trabalhos questões que o afetavam pessoalmente e leituras dos acontecimentos relacionados a seu país ou a sua geração. É o caso do *Bólido Caixa* em que faz homenagem ao bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia do Rio de Janeiro. Amigo de Cara de Cavalo, Oiticica registra ali sua reação à notícia e sua leitura pessoal do acontecido, com fotos dos jornais da cidade que mostram o corpo jogado no chão. Outro exemplo é a bandeira que leva a inscrição *Seja marginal, seja herói* e que acabou sendo associada à Revolução da década de 60<sup>1</sup>.

Oiticica também vai ser um dos propositores mais radicais na inclusão do espectador como ativo participante na criação de uma obra. Seus trabalhos vão exigindo, cada vez mais, uma atuação do espectador

---

<sup>1</sup> A bandeira foi usada como pano de fundo de uma apresentação de artistas (Gilberto Gil e Caetano Veloso) no Rio de Janeiro que foi interrompida pela ação da polícia durante o período de Ditadura.

até que ele se torne o próprio veículo de expressão da obra, como acontece com o *Parangolé*.

#### 4.1. A importância da cor na obra do artista

“Tudo aquilo que é vivo aspira à cor...”  
GOETHE (1993, p. 104)

Na introdução deste trabalho fazemos uma provocação: “beber a cor laranja”. Esse simples convite feito por Hélio Oiticica, aparentemente perdido dentro de um de seus *Penetráveis*<sup>2</sup>, cria um elo físico e real entre o artista, a obra e o espectador. Isto é, o espectador - agora, um participante - aceita tomar parte daquela obra, brinda com o artista e, ao mesmo tempo, completa a obra mesma - no sentido em que Ferreira Gullar vê a participação do espectador em relação ao não-objeto (Cf. p. 9).

Esta parece ser a ação mais radical que o espectador da obra de Oiticica é convidado a fazer pela simbologia que está envolvida neste ato. Ao beber, o espectador brinda e o brinde é uma celebração, uma comunhão. E, por isso mesmo, um ato de confiança naquele que propõe o brinde.

Afinal, em um não-objeto, a questão está na proposição, feita pelo artista, de uma vivência a ser experimentada pelo espectador. Pois, neste caso, visão, tato, olfato, audição - Oiticica faz uso até mesmo de música e programação de rádio e TV dentro de muitos de seus *Penetráveis* - e paladar estão reunidos. E não se trata apenas de sentir o

---

<sup>2</sup> O Penetrável Filtro está exposto no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro.

gosto, mas de ir além e aceitar ser contaminado pela cor, isto é, assumir essa vivência proposta a tal ponto que é possível comungar com ela. Não em uma dimensão virtual, mas bastante real.

Compreender a obra de Hélio Oiticica e sua relação com o espectador a partir da questão da cor se mostra um procedimento bastante apropriado. Afinal, a cor parece ser o ponto chave no seu trabalho. A cor de Hélio Oiticica é palpável<sup>3</sup>, penetrável, digerível e também deve ser vestida e dançada. Ela é tão real que é como se ganhasse forma, ou melhor, ganhasse corpo e saísse por aí, pelas ruas, praças e cidades, revelando suas nuances e sua força.

A corporificação da cor está na base de toda a produção artística de Hélio Oiticica. Mesmo nos trabalhos do período concretista, quando lida com as formas geométricas pintadas sobre a tela, mas, sobretudo, nos trabalhos posteriores, quando a cor salta do quadro e ganha o espaço tridimensional, real. De acordo com o próprio artista:

“quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se ‘corporificar’, torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’” (1986, p. 23)

É possível perceber a coerência com que Hélio Oiticica desenvolve um trajeto que busca a libertação da cor. Quer dizer, se ele procura o corpo da cor, este corpo ocupa seu espaço no mundo, um espaço físico e real. Durante um período de sua vida, o artista parece ter voltado seus esforços para essa questão. A seguir, será feita uma análise de alguns dos seus trabalhos centrados quase que totalmente na cor e em como ele a usa, ao mesmo tempo, como uma proposta para a vivência da obra pelo espectador/participante.

---

<sup>3</sup> Pedrosa escreve em texto datado de 1965 e publicado no livro “Aspiro ao grande labirinto” (1986, p. 11) que o espectador se fechava em cor: “Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, poderava a cor, tocava, pisava, respirava cor”.

Já existe uma tentativa da corporificação da cor nos *Monocromáticos*, de 1959 - séries de quadrados de madeira fixados diretamente na parede e pintados cada um de uma única cor, numa paleta que varia, normalmente, dos tons de amarelo aos de vermelho -, e, principalmente, nos *Relevos Espaciais*, do mesmo período.

A escolha das cores usadas por Oiticica aponta muito claramente seu foco de interesse. Quando escolhe as cores quentes, abertas à luz, está operando com a capacidade de vibração das mesmas para estabelecer aí uma temporalidade na obra. Nos *Monocromáticos*, a cor foi, como diz Viviane Matesco (1988, p. 14), isolada em “um momento único de ação”. Isto confere um caráter de independência à cor, que é reforçado também pelo fato da obra não ter suporte. Ao pintar placas separadas, Hélio estaria tentando eliminar o suporte e apresentar apenas uma massa de cor, ultrapassando assim a questão figura-fundo. O fundo da obra já seria o próprio ambiente em que ela está localizada ou, para usar um termo de Matesco (Id-ibidem), o próprio “universo, o infinito”.

Nos *Relevos Espaciais*, Oiticica usava placas de madeira cortadas em formas geométricas e coladas em grupos de duas ou mais. A estrutura resultante é toda pintada de uma única cor. No entanto, esses relevos não eram mais pendurados na parede, mas sim no teto, para que pudessem ser vistos por inteiro. De fato, é preciso dar a volta em torno da obra para vê-la como um todo.

Nesses trabalhos, ele extrapola ainda mais a questão figura-fundo ao eliminar também a parede que apóia a estrutura. A massa de cor, chapada, porém, sempre brilhante - isto é, sempre aberta à luz - é pendurada no teto e flutua sem nenhum fundo sequer. Nessas obras, é a cor que parece comandar a forma final. Quando Oiticica acrescenta planos de madeira colados uns sobre os outros, ele brinca com as sombras da própria cor. Em alguns casos (como na obra apresentada na figura abaixo) a cor vermelha parece até mesmo pulsar, tentando ainda

se libertar daquela forma que, de certa maneira, a limita e a impede de tomar conta do mundo. Por isso, já não é mais possível conter a cor no retângulo - formato tradicional da pintura - mas em um polígono cheio de pontas e dobras, como se a cor tivesse vontade própria e fosse fugir dali.

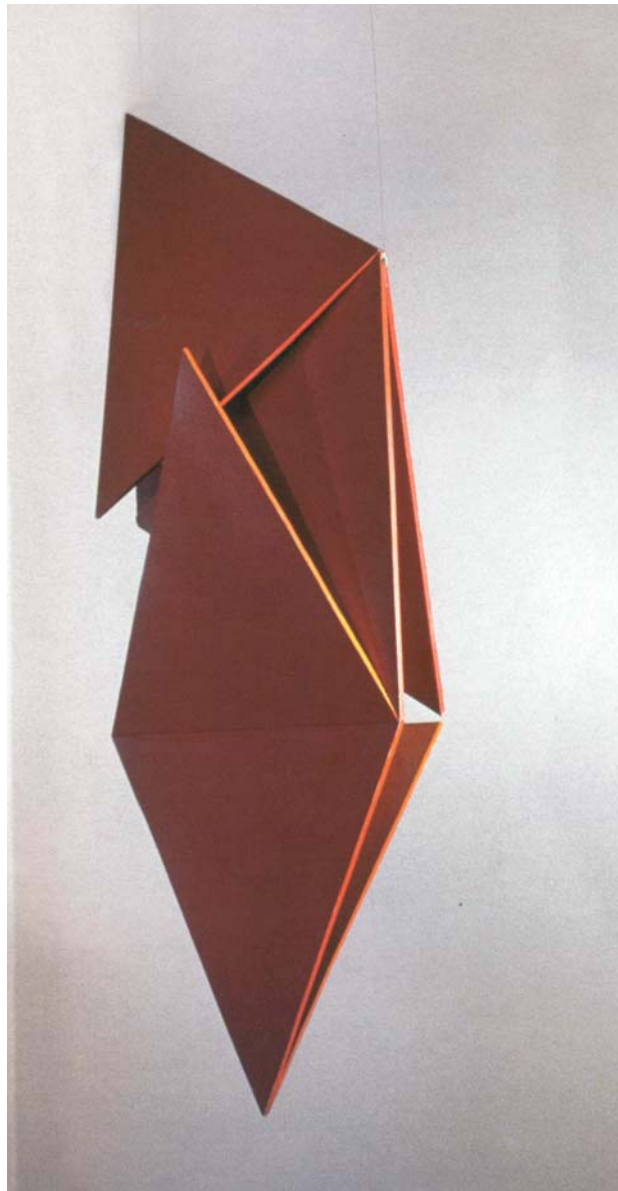


Figura 8 - Relevo espacial (1959), óleo sobre madeira, 150 x 63 x 50cm

A partir desta visão, a forma aparece como uma questão secundária na obra de Oiticica, na medida em que ela parece ser um flagrante de uma ação engendrada pela própria cor, ou uma

conseqüência de seu movimento. Como se o artista capturasse aquele instante e pretendesse mostrar como a cor tem seu próprio corpo e como quer tomar conta dele. A cor vai, inclusive, afetar a tempo da obra e formar, junto com a estrutura e o espaço, as quatro dimensões com as quais Oiticica trabalha:

“Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido a priori, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira, então, no espaço, passando, ela também, a ser temporal: estrutura tempo. Aqui, a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno”. (Op. cit., p. 44)

Essa procura por mostrar a corporificação da cor ganha um peso tal que Oiticica vai propor, nos anos de 1965/6, vários *Bólides*. São caixas ou recipientes de vidro que, ora são pintados de uma cor, ora são cheios do pigmento puro - são usadas desde conchas trituradas e café até terras coloridas. Os *Bólides*, como os *Bólides Caixa*, também se prestavam à interferência do espectador, que podia abrir e fechar suas gavetas e portas para revelar a cor ali contida. Neste caso, o artista vai propor uma atuação ainda mais ativa, por assim dizer, do que dar a volta na obra. Para encontrar os muitos momentos e estados da cor contidos nos *Bólides*, o espectador vai ter que querer encontrá-los, abrindo e fechando gavetas e portas. É uma interferência direta na obra.



Figura 9 - Hélio Oiticica com Bólido Caixa 9 (1964)

Nos *Núcleos* - obras realizadas em 1960, nas quais placas de madeira quadradas e retangulares, em tamanhos variados, são suspensas e reunidas em grupos -, Oiticica propõe uma volta ao núcleo da cor que começa, segundo o próprio artista, “na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento do mais estático para a duração” (Id-ibidem, p. 40). Para ele, isto significava movimentar virtualmente a cor, permitir a ela pulsar, liberta, da posição estática, para a duração, ou melhor: “como se ela pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse” (Id-ibidem).

Nos *Núcleos*, era possível criar uma variação das cores e liberar essa pulsação e, daí, surgia um movimento que permitia estabelecer o diálogo entre a obra e o espectador. Novamente, utilizando a teoria do não-objeto de Gullar - e adotada por Oiticica -, o embate entre público e obra exige dele mais do que a simples contemplação. Isto é, apreender o desdobramento da cor no *Núcleo* só é possível quando a obra é vista por todos os seus ângulos. É preciso dar uma volta completa em torno dele e, até mesmo, olhá-lo de baixo para cima. Isto é, a obra exige um tempo e é nesse tempo que se dá a vivência proposta pelo artista.

Porém, para que a cor consiga pulsar e tenha vida própria, o artista, pintor antes de tudo, precisa dar a cada cor o sentido da luz. Como já foi visto, Oiticica dá preferência às cores associadas à luz, como o amarelo, o laranja e o vermelho-luz, como ele próprio chama o vermelho amarelado. No entanto, nos *Penetráveis*, ele também vai trabalhar com as cores associadas à sombra, como azuis, verdes e púrpuras. No entanto, essas cores de natureza opaca são trabalhadas e intensificadas até a luz. É o caso do *Magic Square nº 5, De Luxe*<sup>4</sup>. O gigantesco *Penetrável* ostenta paredes coloridas e duas delas sustentam uma estrutura em metal e acrílico azul. Utilizando um material transparente como uma cobertura, a cor é iluminada pela própria luz do sol, que a faz brilhar e a destaca em toda a estrutura. Com isso, ele não só enche de luz a cor azul, mas ilumina de azul toda a área coberta pela cor. O próprio espectador, ao passar por lá, é iluminado de azul. Sensação esta que é reforçada por uma das paredes que sustentam a cobertura. Vazada, a parede é coberta por tela dos dois lados. Num deles, visto por quem está fora do penetrável, a tela é branca, assim como a moldura de alvenaria que a sustenta. De dentro, isto é, embaixo do azul, tanto a tela quando esta face da parede ganha a mesma cor do

---

<sup>4</sup> O *Penetrável*, projetado por Hélio Oiticica em 1978, foi construído, em 2000, de acordo com suas orientações e está exposto no Museu do Açude, no Rio de Janeiro. É composto por nove paredes em alvenaria, nas dimensões 4,5 x 4,5 x 0,5m.



acrílico colorido, realçando a impressão de que é a cobertura que pinta toda a área.



Figuras 10, 11 e 12 - Penetrável Magic Square 5, "De Luxe" (1977)

A habilidade com que Oiticica brinca de iluminar as cores opacas está presente também na parede púrpura. Paralelamente a ela, o artista posicionou uma parede amarela e ao seu lado, uma de cor laranja. Dependendo do ângulo em que o espectador esteja, ora o amarelo ilumina a face de dentro da parede púrpura, dando a impressão de ser quase um magenta, ora o laranja confere uma tonalidade diferente a um dos seus lados, parecendo um pouco mais avermelhado. O mesmo ocorre em relação à parede laranja que, dependendo do ponto de vista, é iluminada tanto pela cor amarela, quanto pela púrpura e parece quase o vermelho-luz.

Mas seu jogo de cores e luz também influencia o ambiente externo. Como foi projetado para ter dimensões muito grandes, ele praticamente toma todo o campo de visão de um espectador que esteja posicionado no centro do *Penetrável*. Em uma das paredes, ele idealizou nichos quadrados e regulares em toda a estrutura. Dessa forma, é possível ver, através da “trama” quadriculada e pintada de amarelo, o que está do outro lado. O contraste entre a cor amarela, cor da luz por excelência, e o fundo, confere a este último uma luz diferente e realça as cores do que está por trás. No caso deste *Magic Square*, seu fundo é o verde exuberante da Mata Atlântica, localizada em plena Floresta da Tijuca. Assim, Oiticica também consegue iluminar a cor verde da folhagem.

Associadas, as grandes dimensões e as tonalidades fortes (e, em sua maioria, quentes) provocam uma estranha sensação de vertigem para quem está no meio do *Penetrável*, tendo à sua volta grandes barreiras coloridas e, além disso, apenas o céu. É como se Oiticica atraísse o olhar do espectador que tenta enxergar o que está atrás de cada parede para a própria fonte da luz, o sol.

A transparência é um recurso utilizado em outros *Penetráveis* para iluminar cores frias e sombreadas. No *Penetrável* intitulado *Filtro*, são

usados plásticos coloridos e transparentes. Como está montado em um ambiente fechado, é a própria iluminação local que destaca as cores. O verde ganha um tom vibrante e a transparência usada no amarelo torna-o ainda mais forte, e chega, em alguns trechos, a ofuscar os olhos.

É justamente nesse trecho amarelo do *Penetrável* que está o suco de laranja a ser bebido. É como se a cor que já força sua entrada pelos olhos, ocupasse o corpo todo ao ser ingerida. Se, de acordo com Goethe (1993, p. 115), o amarelo é a cor mais próxima da ação e da luz, a ação de beber o amarelo e, ao mesmo tempo, ver o amarelo, é, de fato, um banho de luz - por fora e por dentro do corpo do espectador.

Na verdade, a opção por idealizar os *Penetráveis* como formas labirínticas - como é o caso de grande parte deles - faz parecer como se a cor já tivesse seu espaço no mundo devidamente conquistado. Neste caso, seria o espectador a penetrar nesse mundo da cor e viver uma experiência realizada no universo colorido. Tomando emprestada uma obra de Lygia Clark, caberia aqui um paralelo entre o *Penetrável* de Oiticica e *A casa é o corpo*, de Clark. Assim como a artista mineira criou um espaço que recria o nascimento - a passagem pelo útero até a chegada ao mundo -, o *Penetrável* também oferece essa experiência de estar fazendo uma transição por um outro mundo até nascer, não de um útero, mas de uma cor.

## 4.2. Outras dimensões da obra

O tempo, como já foi dito, é uma decorrência direta da proposta neoconcreta de que uma obra precisa ser vivenciada e experimentada. Nessa linha, *Relevos Espaciais*, *Núcleos* e *Penetráveis* são exemplos que se adequam a essa questão. Nenhum deles se revela de pronto para o espectador, como um quadro que de cavalete. Segundo Michael Fried (2002, p. 133), a opção pela tridimensionalidade foi a escolha lógica feita também pelos minimalistas (ou literalistas) para escapar do problema do ilusionismo<sup>5</sup>.

Também não se trata aqui de um tempo mecânico que uma obra precisava para se mostrar - como em um móbile<sup>6</sup> ou outra estrutura movida por um motor. Neste caso, o tempo, como é classificado por Gullar e Oiticica, é virtual. Ou melhor, é o tempo necessário para a realização do diálogo entre sujeito e obra. E, claro, permite que nesse diálogo sejam feitas várias leituras diferentes. Não há uma orientação, ou uma ordem, ou uma seqüência. Há apenas o fruidor, a obra e a vivência proporcionada por essa relação, que é proposta pelo artista sem que este, necessariamente, controle ou determine os rumos que essa relação irá tomar. Para Brito (1999, p. 80), é justamente essa idéia de

---

<sup>5</sup> Fried critica o retângulo do quando como um espaço limitado e como ícone de uma arte à beira da exaustão: "Os elementos no interior do retângulo são amplos e simples, e em estrita correspondência com o retângulo. As formas e superfícies são apenas aquelas que podem ocorrer plausivelmente dentro e sobre um plano retangular. São poucas as partes, e tão subordinadas à unidade a ponto de não constituir partes, no sentido ordinário. Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa uma, e não uma soma indefinível de um grupo de entidades e referências. Essa coisa uma suplanta a pintura precedente. Assim como estabelece o retângulo como uma forma definida; ele não representa mais um limite suficientemente neutro. Uma forma pode ser usada apenas de certas maneiras. O plano retangular passa a ter um tempo de vida limitado. A simplicidade necessária para se enfatizar o retângulo limita as possibilidades de arranjos em seu interior". (Op. cit., p. 132)

<sup>6</sup> Os móveis de Alexander Calder (1898 - 1976) eram feitos com materiais simples e estruturados de tal forma que o próprio vento iniciava o movimento. Segundo Argan: "o movimento resultada de um sistema complexo e perfeito, porém visível, de alavancas, balancins, suspensões e contrapesos" (1992, p. 485)

tempo que permite aos Neoconcretos radicalizar a participação do sujeito em suas obras.

Mais uma vez é a cor que funciona como fio condutor desta narrativa. Afinal, além da cor de Oiticica só se revelar completamente nesse tempo, ela também exige uma estrutura para poder se prestar ao diálogo com o espectador. Trata-se de uma cor que ganhou corpo e este corpo precisa da estrutura para se apresentar. Nos *Núcleos*, o artista quer fazer a cor pulsar. A solução que encontra é suspender, em alturas diversas, placas de tamanhos e tonalidades diferentes. Agrupadas, elas formam a estrutura que vai permitir a variação da incidência da luz e também criar um espaço diferenciado para a apreciação da obra por parte do espectador. A estrutura permite que a obra gire, saindo da parede - posição do quadro tradicional - e possibilita a valorização de todos os ângulos de visão. Como estão presos ao teto, os *Núcleos* podem ser vistos quando o público contorna o grupo de placas, mas também pode ser visto por baixo, como se fosse possível quase que se posicionar no centro da obra.

O espaço é a grande “descoberta”, por assim dizer, do movimento Neoconcreto. Artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark voltam às bases da arte concreta para recuperar uma espécie de elo perdido que se encontraria, sobretudo, entre a teoria e a pintura de Mondrian (Cf., p. 8). O problema central está em descobrir esse espaço real, sair totalmente da representação, se livrar de todos os vícios e armadilhas do plano tradicional. Por isso mesmo, as pinturas de Clark e Oiticica são obrigadas a fugir do plano do quadro e a pular para a terceira dimensão.

Assim como Lygia Clark, Oiticica empreende uma luta contra a moldura e rompe com ela ao propor os *Relevos Espaciais* e, após eles, os *Núcleos*, os *Bólides*, os *Penetráveis*, entre outros. A partir daí, o espaço real deixa de ser um desafio para se tornar um campo aberto de

experimentação, uma dimensão que comporta toda a liberdade criativa e de expressão.

Quando se pensa em um quadro renascentista, entende-se que o domínio da perspectiva tinha como objetivo criar uma representação do real dentro daquela pequena janela. Esse era um recurso utilizado, por exemplo, para “obrigar o observador a fazer incursões constantes até o fundo do quadro” (WÖLFFLIN, 2000, 101). Era como se o espectador pudesse entrar no espaço do quadro, desafio perseguido por muitos pintores.

Quando Oiticica desloca seu trabalho desse espaço virtual para o real, ele desorganiza completamente uma “convenção” a qual o público já estava acostumado e propõe uma nova forma de interação com a obra. No entanto, o convite para penetrar nesse espaço criado pelo artista permanece. Tal é a proposta ensejada pelos *Penetráveis*.

No entanto, ao se penetrar em uma dessas obras, o espectador passa a penetrar realmente no ambiente criado pelo artista. Neste caso, o espaço deixa de ser virtual para ser real, deixa de tentar criar uma ilusão de real para conter o próprio espaço. Ou melhor, dentro de um *Penetrável*, o problema figura-fundo se dissolve na medida em que, ao se caminhar no labirinto de cores, as paredes coloridas assumem, ao mesmo tempo, as funções de fundo e obra.

Isto é, o *Penetrável* não é uma pintura ou uma escultura para se ver recortada contra o espaço, ainda que real, mas uma obra em que é possível ao fruidor penetrar no próprio espaço dessa obra.

Essa possibilidade de entrar na obra também está presente em trabalhos como *Cosmococa* (1973)<sup>7</sup>. Fotos de imagens de personalidades mundialmente conhecidas, como Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix e Yoko

---

<sup>7</sup> O projeto de autoria de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida foi montado na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, em 2003.

Ono, tematizam cada uma das salas que compõem a montagem. Nessas fotos, os rostos dos artistas aparecem contornados por desenhos feitos com cocaína.

Esse é o caso da *Cosmococa CC3 "Maileryn"*: a sala que é "apresentada" pela foto é um ambiente todo branco, do chão ao teto. Trata-se de um espaço que parece preenchido pela cor do pó utilizado nas fotos. Nas paredes, a imagem do rosto da atriz contornado pela cocaína aparece em flashes intermitentes e acompanham a música ambiente. Além disso, por toda a sala estão espalhados balões amarelos que podem ser chutados e lançados pelos participantes.

A brincadeira se repete nas outras salas, porém, o ambiente é sempre diferente. Em uma delas, redes montadas em suportes especiais esperam pelos participantes. É um convite para que se relaxe ao ouvir a música de Hendrix.

Em outra, um chão branco e macio (fornado com espuma) está repleto de almofadas dos mais variados tamanhos em formas geométricas coloridas; elas podem ser amassadas, jogadas, usadas como travesseiro, cadeira etc. Em uma última sala, encontram-se colchões jogados pelo chão. Assim, é possível deitar para apreciar a projeção realizada no teto.

Em todos esses casos, o fruidor é convidado a entrar no espaço da obra. No entanto, ao invés de adentrar o mundo da cor, entra-se no universo da cocaína. É uma forma de aceitar participar da "viagem" proporcionada pela droga. Todo o ambiente ganha uma atmosfera inebriante que passa a sensação de sonho. Quer dizer, dentro dessas salas é possível vivenciar algumas das experiências proporcionadas pelas drogas. O espaço à volta do fruidor ganha contornos diferentes, as proporções não respeitam mais a lógica do mundo, é possível pular, voar ou simplesmente "curtir" aquele momento.

Nessas salas, a experiência não é necessariamente coletiva, mas comporta a participação de mais pessoas. Todas as salas foram projetadas para aceitar grupos com vários participantes. Cada um pode fazer sua viagem pessoal e solitária, ou pode partilhar a experiência com as outras pessoas ali dentro. Na *Cosmococa* acontece um processo semelhante ao *Penetrável*, isto é, a obra não se encontra mais no espaço, mas contém este espaço.

#### 4.3. *Parangolé* - a dança da obra de arte

Depois de visualizar a cor, penetrá-la e ser penetrado por ela, Hélio Oiticica aprofunda ainda mais a questão da relação espectador / obra de arte / artista. A cor já tinha sido libertada para pulsar e ganhou movimento nos *Núcleos*. Porém, o artista vai conduzir sua pesquisa de maneira a potencializar ainda mais a participação do espectador.

Os *Parangolés*, criação de meados da década de 1960, são capas (ou ainda tendas e estandantes) confeccionadas de diversos tipos de material - plásticos, tecidos, juta, sacos - e de cores as mais variadas. Elas são feitas para que o espectador as vista e dance com elas, proporcionando, assim, todo o jogo que revela as nuances, os tons e as possibilidades daquela obra.

Não se trata mais de tempo virtual, mas um tempo real, em que é o sujeito que dobra e desdobra, revela e oculta a cor no *Parangolé*. O diálogo se torna ainda mais direto, pois a obra está submetida à ação e à vontade do espectador. Ele, vestido no *Parangolé*, pode, de fato, completar a criação da obra que antes de ser usada era apenas uma obra



em potencial. Isto é, estava à espera do agente que daria vida a ela, que a completaria.

A dança realizada pelo participante vestido com o *Parangolé* permite a abordagem da obra no espaço e no tempo. Trata-se aqui, segundo Oiticica, de uma “vivência mágica” (1986, p. 70) desses elementos.

À cor, Oiticica, muitas vezes, associa mensagens. E essas mensagens podem ter conotações políticas ou sociais. É o caso de “Da adversidade viemos”, “Estou possuído” ou ainda “Incorporo a revolta”. Sendo assim, o espectador não é apenas o motor da cor, mas ele “veste” a proposta do artista, assume a crítica inserida na mensagem que ostenta.

Neste caso, o fruidor não está apenas aceitando o convite feito por Oiticica de interagir de uma forma diferente com a obra, mas ele está concordando e assumindo como sua a crítica estampada na capa. O participante também assume a crítica como sua e passa a fazê-la também.

Essa postura fruidor-obra é entendida por Wally Salomão, autor da passagem:

A relação do artista-propositor com o participante que veste o PARANGOLÉ não é a relação formal do espectador e do espetáculo, mas como que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume (2003, p. 37).

Wally Salomão faz uma referência direta da criação dos *Parangolés* com a aproximação de Oiticica da favela da Mangueira, no Rio de Janeiro. É nesse período que ele aprende os passos do samba e se torna passista em pleno Carnaval carioca. Também é nessa ocasião que conhece alguns dos principais ícones do samba (da música e da dança), assim como alguns dos marginais mais temidos da época. Essa

convivência estreita vai provocar reflexos diretos no trabalho de Oiticica<sup>8</sup>.

O próprio artista registra seu interesse pelo samba:

“Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização” (Op. cit., p. 72).

O resultado dessa associação de cor, objeto, dança, potencializados pela participação do outro, é o que caracteriza o *Parangolé* como o que Oiticica chama de “estrutura ambiental” (Id-ibidem). Isto é, a partir de seu núcleo central, “participador-obra”, se desmembra em participador e em obra - quando é assistida por outra pessoa que não realiza a dança e, portanto, está fora desse espaço-tempo ambiental.

De certa forma, foi isso o que aconteceu no MAM-RJ, durante a inauguração da exposição “Opinião 65”, que reunia alguns dos artistas mais contestadores da época e que propunham tanto uma arte inovadora quanto crítica da situação política do país. Pois Hélio Oiticica não ficou satisfeito com o formato da mostra e levou para o local um grupo de sambistas e passistas da Mangueira, todos devidamente vestidos em *Parangolés*.

---

<sup>8</sup> Sua amizade com o bandido conhecido como Cara de Cavalo vai ser uma das mais famosas. Quanto foi morto pela polícia carioca, seu corpo, crivado de balas e estendido na rua, estampou os jornais da cidade. Como registro da imprensa, Oiticica criou um *Bólido-Caixa* em homenagem ao amigo morto.

O próprio termo *Parangolé* também reforça a ligação com a favela. Segundo Salomão: “PARANGOLÉ, gíria de morro, com uma multiplicidade imensa de significações, variando, dançando conforme os conformes.

- ‘Qual é o parangolé?’ era uma expressão muito usada quando cheguei da Bahia para viver no Rio de Janeiro, e significava, dentre outros sentidos mais secretos: ‘O que é que há?’, ‘O que é que está rolando?’, ‘Qual é a parada?’ ou ‘Como vão as coisas?’” (Op. cit., p. 37-38)

A crítica de Oiticica ia além das posições políticas defendidas por ele ou pelo grupo de artistas ali reunidos. Seu alvo era também a postura conservadora que ainda exigia espectadores passivos diante das obras de arte contemporâneas.

Pois as obras de Oiticica vieram vestidas e “vivas” nos corpos dos moradores do morro. Sem discursos ou defesas intelectuais, eles simplesmente dançavam uma dança e, ao mesmo tempo, se tornaram participantes-obras.

“Hélio expulso e, também todo seu pessoal do samba. E o PARANGOLÉ rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa gigante que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros (...). Que poder simbólico inesperado: a fechada vernissage burguesa que se escancarou em hasteamento inaugural da bandeira do parangolé! Fincar uma bandeira cinética por entre os pilotis projetados pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy para o MAM. Cartograficamente à margem do salão da exposição.” (SALOMÃO, Op. cit., p. 59 / 60)

Bastante influenciado por Marcuse, Oiticica sempre buscava o potencial revolucionário em sua obra de arte. Era questionador, tanto nas questões puramente plásticas, quanto em relação aos costumes e à cultura. Sendo assim, sua obra, que sempre teve caráter explosivo, é essencialmente política:

“O potencial político da obra baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mas ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais da mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht”. (MARCUSE, 1986, p. 14)

No *Parangolé*, Oiticica consegue mesmo uma revolução: associa conceitos extremamente radicais e inovadores sobre o lugar da obra de arte, associado a um complexo discurso baseado na história da arte, ao uma manifestação puramente popular que é a dança (diga-se de

passagem, o uso do *Parangolé* não exige necessariamente o samba, mas a expressão livre do corpo). Com isso, consegue uma adesão do participante que veste a obra e a proposta feita pelo artista.