

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEUSIMAR GONZAGA

**ARTE E VIDA os parangolés de Hélio Oiticica -
performances a contrapelo**

GOIÂNIA

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Deusimar Gonzaga

3. Título do trabalho

ARTE E VIDA os parangolés de Hélio Oiticica - performances a contrapelo

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **DEUSIMAR GONZAGA**, **Usuário Externo**, em 24/06/2020, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Corrêa de Camargo**, **Usuário Externo**, em 25/06/2020, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1401643** e o código CRC **D90FB6CA**.

DEUSIMAR GONZAGA

**ARTE E VIDA os parangolés de Hélio Oiticica -
performances a contrapelo**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, na linha de pesquisa Teorias e Práticas das Performances, como requisito para obtenção do título de Doutor em Performances Culturais. “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

GOIÂNIA

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gonzaga, Deusimar

ARTE E VIDA os parangolés de Hélio Oiticica - performances a contrapelo [manuscrito] / Deusimar Gonzaga. - 2020.
217 f.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2020.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Parangolés. 2. Linguagem. 3. Performances culturais. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 1 da sessão de Defesa de Tese de Deusimar Gonzaga que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezessete dias do mês de junho de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas, na sala de webconferência RNP, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "ARTE E VIDA os parangolés de Hélio Oiticica - performances a contrapelo". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Antônio Herculano Lopes (Fundação Casa de Rui Barbosa - RJ), membro titular externo; Professora Doutora Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG), membro titular externa; Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG), membro titular interna; Professor Doutor Eduardo José Reinato (PUC GO), membro titular interno e Professora Doutora Sainy Coelho Borges Veloso (UFG), membro titular interna, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. A Banca sugeriu a publicação do trabalho após a revisão final do texto. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Usuário Externo**, em 17/06/2020, às 19:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Corrêa de Camargo, Usuário Externo**, em 17/06/2020, às 19:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sainy Coelho Borges Veloso, Professor do Magistério Superior**, em 18/06/2020, às 19:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 19/06/2020, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Herculano Lopes, Usuário Externo**, em 20/06/2020, às 01:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Oliveira Vilela, Professor do Magistério Superior**, em 23/06/2020, às 15:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo José Reinato, Usuário Externo**, em 24/06/2020, às 03:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1385949** e o código CRC **554493C6**.

Referência: Processo nº 23070.007236/2020-09

SEI nº 1385949

Dedico este trabalho a todos que, de maneira direta ou indireta, voluntária ou involuntária, contribuíram para a sua realização.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, seus mistérios e encantamentos, de onde tenho obtido sustento, entusiasmo, perseverança, curiosidade, dedicação, inspiração e muitas alegrias para a realização dos estudos e da escrita desta tese. *Gracias a la vida!*

Agradecimento especial ao meu orientador, o professor Dr. Robson Corrêa de Camargo, por sua visão de futuro, quando, em 2015, confiou-me o tema deste trabalho. Obrigado por ter acreditado que seria uma pesquisa que me traria, além de muitas descobertas, muito aprendizado e contentamentos. Obrigado por seu apoio e por sua disponibilidade em compartilhar de sua sabedoria com amizade, perspicácia, bom humor, rigor e sinceridade.

Agradeço também à professora Goiandira Ortiz (UFG) e ao professor Eduardo Reinato (PUC-GO) pelas importantes contribuições feitas na qualificação desta tese. Muito obrigado a todos os professores do programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC – FCS/UFG) e aos professores de outros programas – com os quais cursei disciplinas complementares – pelos convites para seminários, simpósios e encontros organizados pela coordenação do programa. Agradeço aos professores/as Alexandre Costa (UFG), Beverly Stoeldje (Indiana University, EUA), Daniel Christino (UFG), Esther Jean Langdon (UFSC), Gabriel Omar Alvarez (UFG), Izabela Tamaso (UFG), John Dawsey (USP), Lisandro Nogueira (UFG), Luciana Hartman (UnB), Maria Luiza Rodrigues (UFG), Renata Lima (UFG), Richard Bauman (Indiana University, EUA), Roberto Abdala Jr. (UFG), Rubens Silva (UFMG), Sainy Veloso (UFG), Sebastião Rios (UFG), Vânia Estevam (UFG), Zeca Ligiéro (UNIRIO) e aos colegas da turma de 2015.

Agradeço à Ariane Figueiredo e a toda a equipe do PROJETO HÉLIO OITICICA pelos textos digitalizados do próprio Hélio Oiticica, gentilmente enviados a mim em quatro CDs Roms no início desta pesquisa.

Agradeço a minha família e amigos por compreenderem o meu distanciamento durante os estudos e por me desejarem sucesso nesta empreitada.

Agradeço à CAPES pela bolsa de demanda social a qual me possibilitou dedicação integral a esta pesquisa.

FIVE MEN IN A MEETING



Fonte: Multi-photography, The Encyclopaedic Dictionary of Photography 1896, page 285, Google Books in <http://www.deceptology.com/2011-11/8-photos-of-five-who-sit-optical.html> Acesso 27 dez. 2019.

O Homem diante do espelho

(*Chelovek u Zerkala*: Bakhtin, 1943, fragmento)

Falsidade e mentira é o que inevitavelmente emerge
na interação de alguém consigo mesmo.

A imagem exterior do pensamento, do sentimento, a imagem exterior da alma.

Não sou eu quem olha *de dentro* o mundo *com meus próprios olhos*,
mas olho para mim mesmo com os olhos do mundo,
com olhos estrangeiros;

Estou possuído pelo outro.

Aqui não há a totalidade ingênua do externo e do interno,
para que se identifique a própria imagem de uma só vez e se possa removê-la;
não há a ingenuidade de qualquer fusão consigo mesmo e com o outro na imagem do espelho.

O excedente do outro.
Eu não tenho uma perspectiva de mim mesmo pelo lado de fora,
eu não tenho uma abordagem de minha própria imagem interior.
Olhando através de meus olhos estão olhos dos outros.

(GONZAGA, D.; CAMARGO, R. Tradução dos autores¹)

¹ “*Falsity and lie, which inevitably show up in the relation with oneself. The outer image of thought, of feeling, the outer image of soul. It is not I who is looking from inside with my own eyes at the world, but I am looking at myself with the eyes of the world, with the other’s eyes; I am possessed by the other. Here there is no naïve wholeness of the outer and the inner. To spot one’s own image at one remove. The naïveté of any fusion of oneself with the other in the mirror image. The surplus of the other. I do not have a perspective on myself from outside, I do not have an approach to my own inner image. Gazing out from my eyes are others’ eyes.*”

NIKULIN, Dmitri. The Man at the Mirror (Dialogue with Oneself). *IRIS*, [S.l.], p. 61-79, Nov. 2011. ISSN 2036-6329. Em: <http://www.fupress.net/index.php/iris/article/view/10148>. Acesso: 30 out. 2019. Original em russo: *Bakhtin, Sobranie sochineniy* [Collected Works], Moscow: Russkie slovari, 1996, v. 5, p. 71.

RESUMO

Neste trabalho tem-se por objetivo desenvolver um estudo sobre a invenção/performance Parangolé, do artista performático, pintor, escultor e carioca Hélio Oiticica (1937-1980). O Parangolé é aqui abordado como uma linguagem/performance das subjetividades e das práticas não representacionais. O eixo das análises é o material escrito pelo artista, que revolve em torno de seus Parangolés-objetos, performances e outros de seus objetos-arte. Busca-se compreender a atuação cultural dos Parangolés adentrando o mundo-labirinto de Hélio Oiticica. As análises se dão na confluência de vertentes distintas do pensamento de três autores: de Kenneth Burke (1897-1993): *Ação Simbólica* e as *Janelas de Termos (Terministic Screens)*, categorias de análise de linguagem do seu *dramatismo*; do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), em atenção especial ao seu conceito de *exotopia* – excedente de visão (consideração do olhar do outro, tempos e lugares de percepção que se constituem na obra de arte), para situar a presença do espectador/participador dos Parangolés; de Richard Schechner, no que ele denomina de *actual* – uma maneira especial de constituir e lidar com a experiência artística – um evento de mimeses – imitação, apresentação (no tempo, estar presente, existência, existência no tempo), representação e expressão das ações do viver, na tentativa de ocupar os espaços entre passado e presente, indivíduo e grupo, interno e externo. Investiga-se nos Parangolés o que está para além da imitação ou representação da realidade e da expressão de estados mentais e emocionais, circunscrição que abriga os exercícios comportamentais de Oiticica. O trabalho está assim constituído: introdução; capítulo I – apresenta-se questões de ética, estética, ação e comportamento da linguagem incorporada dos P(a)rangolés; capítulo II – analisa-se o panorama da vertente artística brasileira na cena cultural dos anos 1960: a arte construtivista dos movimentos concreto e neoconcreto. As questões políticas e artísticas por uma perspectiva sociocultural; capítulo III – a linguagem humana enquanto vontades de apresentação, apresentação e representação do mundo, de nós mesmos e do outro, nas interações/performances sociais; capítulo IV – uma visão das janelas de termos de K. Burke; capítulo V – reflete-se o que vemos e não vemos das janelas de Bakhtin; capítulo VI – examina-se a atualização (*actual*) proposta por Schechner.

PALAVRAS-CHAVE: Parangolé. Linguagem. Performances Culturais.

ABSTRACT

This work aims at developing a study about Hélio Oiticica's invention/performance Parangolé. The painter, sculptor and performance artist was born in Rio de Janeiro, in 1937 and died in the same city, in 1980. Parangolé is approached here as a language/performance of the subjectivities and the non-representational practices. The axis of the analyses is the artist's written material which revolves around his parangolés (objects and performance) and his other objects. I search for an understanding of Parangolés entering Oiticica's labyrinth-world. The analysis revolves around the thinking of three authors. Kenneth Burke (1897-1993): *Symbolic action* and *Terministic Screens* - categories of language analyses in his *dramatism*. Russian philosopher Mikhail Bakhtin (1895-1975): his concept of exotopia - exceeding view (consideration of the other's view, time and place of perspectives constituted in the work of art), to situate the presence of the spectator/participant of Parangolés. What Richard Schechner calls "actual": a special manner of constituting and dealing with artistic experience. A mimesis event: imitation, presentation (in time, be present, existence, existence in time), representation and expression of the actions of living in the attempt to occupy the spaces between past and present, individual and group, inside and outside. I investigate in Parangolés what is beyond imitation or representation of reality; and beyond the expressions of mental and emotional states, circumscription that nests Oiticica's behavioral exercises. Chapter I - Ethics, aesthetics, action, and behavior of the embodied language of P(p)arangolés; Chapter II - Overview from an artistic angle of the Brazilian cultural scene of the 1960s: the constructivist art of the concrete and neo-concrete movements. Political and artistic matters from a sociocultural perspective; Chapter III - Deals with language as wills of presentation, introduction, and representation of the world, of us and others, in social interactions/performances; Chapter IV - A view from Burke's screens; Chapter V - What one cannot see or see at Bakhtin's screens; Chapter VI - Actualizing (Actual) as proposed by Schechner.

KEYWORDS: Parangolés. Language. Cultural Performances.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – FORMAS BUSCANDO ESPAÇO.....	20
Figura 2 – NILDO DA MANGUEIRA EM 1964.....	23
Figura 3 – PARANGOLÉ EM NOVA YORK.....	24
Figura 4 – 1896. FIVE MEN IN A MEETING.....	38
Figura 5 – SEJA MARGINAL SEJA HERÓI.....	49
Figura 6 – 1965. NOTA SOBRE A MORTE IMPREVISTA de Antônio Dias.....	85
Figura 7 – 1954. PINTURAS GEOMÉTRICAS 1.....	115
Figura 8 – 1958. PINTURAS GEOMÉTRICAS 2.....	116
Figura 9 – 1959. PINTURAS GEOMÉTRICAS 3.....	116
Figura 10 – 1960. PINTURAS GEOMÉTRICAS 4.....	117
Figura 11 – 1960. PINTURAS GEOMÉTRICAS 5.....	117
Figura 12 – 1965. BÓLIDE.....	118
Figura 13 – 1964. PARANGOLÉ P 2.....	118
Figura 14 – 1967. PARANGOLÉ P1.....	119
Figura 15 – 1967. TROPICÁLIA.....	119
Figura 16 – 1977. MAQUETE.....	120
Figura 17 – 1978. PENETRÁVEL.....	120
Figura 18 – 1959. BILATERAIS.....	128
Figura 19 – DEUS JANUS.....	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 OS PARANGOLÉS DE OITICICA – UMA LINGUAGEM INCORPORADA NAS PERFORMANCES CULTURAIS: P(p)ARANGOLÉS	42
1.1 PARANGOLÉS PARA JUNTAR FRAGMENTOS, DAR VOZ AOS SILÊNCIOS E EXPRESSAR VIVÊNCIAS	45
1.2 AS “ASPAS” QUE EMOLDURAM AS JANELAS DAS BASES FUNDAMENTAIS...50	
1.3 OBJETOS E SUBJETIVIDADES – IMANÊNCIAS E TRANSCENDÊNCIAS	53
1.4 PARA A INCORPORAÇÃO: O CORPO – ROMPIMENTO E RESTAURAÇÃO.....	60
1.5 QUAL ERA O PARANGOLÉ?	65
1.6 A ÉTICA DA ESTÉTICA – A REFORMULAÇÃO DA COR, DO TEMPO, DO ESPAÇO E DA ESTRUTURA	65
1.7 OBJETIVOS EM FRAGMENTOS – OS FIOS DO ESQUEMA.....	72
1.8 DE QUE E DE QUEM... AINDA QUEREMOS PROXIMIDADE E DISTÂNCIA?	80
1.9 UM VIÉS DA ARTE BRASILEIRA DE VANGUARDA NOS ANOS 1960.....	82
2 ALGUNS RUMOS DA CENA SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL BRASILEIRA QUE REVOLVERAM A INVENÇÃO PARANGOLÉ	87
2.1 POLÍTICA CONVENCIONAL, ARTE SOCIAL – CONFLITOS MODERNIZANTES	87
2.2 DA REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA À APRESENTAÇÃO ABSTRATA.....	90
2.3 CONCRETIZANDO O CONSTRUTIVISMO NO BRASIL.....	95
2.4 A AÇÃO DOS CONCRETOS PAULISTAS PROVOCA REAÇÃO NEOCONCRETA DOS CARIOCAS	96
2.5 SENTIDOS EM TERMOS DE OITICICA.....	97
2.6 NEOCONCRETISMO, UM REPOSICIONAMENTO DO CONCRETO.....	103
2.7 EXPRESSÃO INDIVIDUAL PARA SIGNIFICAÇÕES COLETIVAS.....	104
2.8 MANUTENÇÃO VERSUS TRANSFORMAÇÃO: NARRATIVAS EM DISPUTA....	107
2.9 O LUGAR DA ÉTICA NO ESPAÇO DA ESTÉTICA	109
2.10 A CRÍTICA QUE TANTO FAZ COMO TANTO FEZ	110
3 LINGUAGEM: PRESENTAÇÃO, APRESENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO	112
3.1 LINGUAGEM E MEIOS CONDUTORES – MODOS DE EXPRESSÃO.....	127
3.2 AS MOLDURAS DOS ESCRITOS DE HÉLIO OITICICA	133
3.3 JANELAS PARA HÉLIO OITICICA.....	138
3.4 COOPERAÇÃO E COMPETIÇÃO – A AÇÃO SINGULAR, COLETIVA E INCOMPLETA... DRAMA	140
3.5 LÍNGUA... LINGUAGEM... NARRATIVA... E... DISCURSO	145
3.6 CONVENIÊNCIAS INDIVIDUAIS... CONVÊNIÊNCIAS COLETIVAS	148

3.7 MEMÓRIA: RUMOS TOMADOS... DESVIOS APONTADOS.....	149
4 UMA VISÃO DAS JANELAS DE KENNETH BURKE	152
4.1 LINGUAGEM COMO AÇÃO SIMBÓLICA: INTENÇÕES, SENTIDOS E SIGNIFICADOS	152
4.2 UMA ATUALIZAÇÃO DE PERSPECTIVA	159
4.3 AGRUPAMENTOS DE TERMOS EM JANELAS NARRATIVAS.....	162
5 DAS JANELAS DE MIKHAIL BAKHTIN: O OUTRO.....	167
5.1 VIVÊNCIAS EXPERIMENTADAS	170
5.2 UMA CHAVE PARA MUITAS PORTAS.....	177
6 ARTE E CULTURA – UMA ATUALIZAÇÃO PELAS JANELAS DE RICHARD SCHECHNER.....	181
6.1 AÇÕES CONFIGURADAS, EXPRESSÕES DO VIVER	183
OITICICA E SUAS JANELAS. DE DENTRO PRA FORA E DE FORA PRA DENTRO. MÚLTIPLAS VISÕES (CONSIDERAÇÕES FINAIS).....	189
BIBLIOGRAFIA	198
ANEXO I.....	211
ANEXO II.....	217
ANEXO III	219
ANEXO IV.....	220
ANEXO V	222
ANEXO VI.....	223
ANEXO VII.....	224
ANEXO VIII	228

INTRODUÇÃO

O objetivo que aqui me proponho é perceber em nosso tempo e, ao mesmo tempo, descrever/reinventar criticamente a invenção/performance/ato Parangolé em suas várias intervenções (1964-1979) e pensares, como num caleidoscópio. Como obra do pintor, escultor e artista performático carioca Hélio Oiticica (1937-1980)², Parangolé são cores em movimento, é ato, é ação desenvolvida em prática colaborativa com os membros da Escola de Samba da Mangueira. Como produto de trabalho artístico, Parangolé mostra sua profusão. Assim, aqui não se pretende um discurso único ou unificador dos fundamentos da obra de Hélio Oiticica, nem um mostrar de incoerências, mas um rodar das imagens projetadas.

Optei por construir um texto que reflita duas das principais características da escrita do artista Hélio Oiticica nos textos que eu analiso: a unidade e diversidade do fragmento; e o seu percurso labiríntico: registros entre espaços interditados. As notas, lembretes, cartas, ensaios e outros escritos de Oiticica registram urgências do artista para as quais ele não se ocupava em contextualizar com uma introdução, desenvolvimento e conclusão. Começos, meios e fins estavam sintetizados no todo do fragmento. Escritos caleidoscópicos que acompanham sua obra diversa. Seu compromisso é com o pensar multifacetado de uma obra de arte. O labiríntico da obra escrita do artista carioca está no fato de que registros terminam onde outros registros começam. As conexões devem ser feitas por quem lê. Não há porque cair na tentação de construir um discurso unificador, principalmente quando falamos de arte.

Por razões acadêmicas, não levo este padrão de escrita fragmentada e labiríntica aos extremos, o que Hélio Oiticica se deu ao luxo de levar. Apesar de não forçar pontes de conexão alheias ao mundo-vida e arte de H.O, eu trago conexões da minha visão de mundo, para que o que ele escreveu lá nos idos de 1960 e 1970 possa ser atualizado em possíveis leituras de agora. Sendo assim, o meu texto nesta tese também demanda algumas vezes uma leitura que construa unidades com começos, meios e fins, para que a compreensão das minhas análises seja adequada aos recursos de quem lê. Todo caminho tem suas curvas e seus trechos sem saída.

Em 1964, ano de importantes traumas e reviravoltas políticas em nosso país, Hélio Oiticica inventava (ou inaugurava ou penetrava) o(s) Parangolé(s) na cultura. Eram, no nascedouro, pelo menos dois os parangolés: o parangolé com “p” minúsculo, potencial em devir – tecidos/plásticos/lonas/aniagens, capa multicolor, inertes, que, uma vez destinada à

² De agora em diante me refiro a ele como: Hélio Oiticica, Oiticica e o artista carioca.

atuação/performance, passa a ser o objeto parangolé; e o Parangolé com “P” maiúsculo, que se referia à atuação/performance com aquele objeto parangolé experienciado, em ação, vivência em ato. Eu proponho o parangolé dos Parangolés – P(p)arangolé: uma linguagem que problematiza a existência humana no seu empenho de construção de narrativas e de possibilidade de experiências. Uma ação que sujeita o objeto, que mistura arte, linguagem e vida.

Parangolés – uma ação, um acontecimento, um movimento em que capas, estandartes e bandeiras são empunhados, levados, agitados, vestidos, dançados – participantes de um *happening* que envolve plateia e atuantes. As capas são panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta no espaço e no tempo. Como ação coletiva, a cor ganha um dinamismo no espaço por meio da associação com a dança e a música, com o ambiente e com os participantes. A obra só existe plenamente, portanto, no momento da participação corporal: a estrutura depende da ação, mas ação em uma cultura, um ambiente, não apenas corpo, mas corpo-relação, olhares em distintas perspectivas. A cor assume desse modo, um caráter literal de experiência que reúne sensação visual, tátil, rítmica e relacional. O participante vira obra ao vesti-lo, a obra se torna sujeito em movimento, ultrapassando a distância entre eles (parangolé/participante), superando o próprio conceito de arte existente até aquele momento – quando então o “sujeito” observava o “objeto”.

Parangolé é ação e um “lugar” de ação, em que a experiência artística se funda e se transforma. Aprofundando a afirmação de Jardel Dias Cavalcante, em texto on-line, de 2002, *Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica*, pode-se afirmar que o objetivo de Oiticica é uma intensificação da vida, da agitação do pulso, da batida do coração. Pulsação que leva o indivíduo a trocar a **percepção** pela experiência artística, numa ação constante de autoinvenção que chama à participação, como os tamborins das escolas de samba.

Os Parangolés são uma síntese das conquistas ambientais, incorporação sintetizada que não está colocada à distância num “ambiente-objeto”, mas são estruturas-extensões do corpo em relação “mais que objetos para vestir”, como afirma Oiticica em carta à Aracy Amaral, em *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o X-Burger*³ (1983, p. 191). Assim o corpo não é o suporte da obra, nem existe sem esta movimentação, pois não é para ser exibido. É uma “multiexperiência”: a pessoa que se veste, a pessoa que vê a outra se vestir, as pessoas que se vestem coletivamente em tempos distintos, olhando os outros em movimento e

³ Apropriação da palavra em inglês “Burger”.

expansão. Oiticica afirma que se tratava de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”, corpo-obra na cultura, da cultura e pela cultura. Assim evita a exibição, pois é o ato do olhar para dentro, o qual Oiticica chamava de “in-corporação” (Entrevista de Oiticica a Ivan Cardoso); um sistema que desata a fantasia, como define Favaretto (2015 [1992], p. 107). O público não é mais espectador, pois age e experiencia como partícipe de atividade criadora.

Assim definiu Mário Pedrosa em seu artigo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, para o *Correio da Manhã*, edição de 26 de junho de 1966, versando sobre o artista Oiticica: ele apresenta um ato de “fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (PEDROSA, 1986, p. 357). Em artigo de Mário Pedrosa (1965) usado como prefácio para o livro **Hélio Oiticica – aspiro ao grande labirinto**⁴.

Parangolés, um envolvente ato-ação-performance que se apresenta como ação e performance das subjetividades e das práticas não representacionais, como símbolo dos sentidos de sua época. Dessa forma, Oiticica é mais que um artista, é um elaborador e atuante em comportamentos e vivências coletivas.

Os trabalhos de Oiticica são muito documentados. Há um vasto registro em vídeos de sua obra, inclusive de seus Parangolés. Há também depoimentos múltiplos de artistas que conviveram com ele e de pesquisadores de sua vida e obra (ver lista em anexo ao final desta tese). Para citar alguns vídeos:

- O próprio Oiticica realizou em câmera super-8: *Agrippina é Roma Manhattan*, em 1972, em Nova York.
- Em 1979, o cineasta Ivan Cardoso⁵ realizou o filme: *H.O. – Ivan Cardoso*, com produção e roteiro do próprio Cardoso e de Fernando Carvalho, com texto de Haroldo de Campos (1929-2003); o filme foi rodado em 35 mm. Neste filme são apresentados imagens e depoimentos de Caetano Veloso, Carlinhos do Pandeiro, Ferreira Gullar

⁴ “O Projeto Hélio Oiticica, dando seguimento a seus objetivos enquanto preservação e divulgação da obra de Hélio Oiticica, elaborou este volume, que é formado de uma seleção de textos básicos do artista, correspondentes a sua produção entre os anos de 1954-1969”. Introdução de Luciano Figueiredo (p. 5). Os textos referidos foram selecionados por Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão e publicado no Rio de Janeiro em 1986.

⁵ Ivan do Espírito Santo Cardoso Filho (Rio de Janeiro, RJ, 1952), cineasta e fotógrafo, foi o criador do *terrir*, gênero que mistura elementos cômicos da chanchada com os filmes B norte-americanos, em especial, os de terror. Cresceu na Copacabana dos anos 1950, época do surgimento da bossa nova, dos primeiros aparelhos de TV e da construção de Brasília. Teve contato com o concretismo (poesia) e neoconcretismo (artes plásticas) quando editou um jornal no colégio em que estudava. IVAN, Cardoso. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17565/ivan-cardoso>. Acesso em: 26 jul. 2018.

(1930-2016), Hélio Oiticica, Lygia Clark (1920-1988), Nildo da Mangureira, Nininha e Waly Salomão (1943-2003). A fotografia é de Edson Santos.

- Em 2004, Ivan Cardoso também realizou *Heliorama*, montagem que reúne cinejornais, trailers, clipes e outros fragmentos inéditos e visionários (de som e imagem) de Hélio Oiticica. A memória sobre o artista tem sido registrada em diversos outros filmes⁶ feitos com trechos dos que já estão listados, acrescentados de depoimentos recentes de artistas que conviveram com Hélio Oiticica.

Minhas análises revolvem por entre os registros que o artista inscreveu sobre seus Parangolés. Este será meu recorte, minha invenção, mas não se deve falar de arte abandonando a vida, seus sujeitos e objetos. Eles estão mesclados, imbricados, sobrepostos, justapostos, amontoados, amalgamados, assim como o movimento está mesclado à ação, a ideia à imagem, o pensamento à linguagem e a arte à vida.

Há também uma predominância temporal, examino os escritos dos anos 1960, mas não necessariamente com a exclusividade em analisar o que Oiticica escreveu neste período, pois como na chuva, os raios vêm de todas as partes. Minha finalidade é pensar as ações performáticas incorporadas nos/dos parangolés, Parangolés-performance como foram pensadas e realizadas por Oiticica e como elas podem ser pensadas e realizadas na cultura dos nossos dias. Tomar a cultura como contexto de inserção dos P(p)arangolés demanda identificar na escrita de Oiticica suas preocupações éticas e estéticas; como sua vida e arte o ocuparam, o preocuparam, o direcionaram e se transformaram reciprocamente. Há de se levar em conta que a teoria sobre a arte não esgota seus objetos e seus processos, nem mesmo a partir da análise de seu principal proponente.

Abordar a invenção escrita de Oiticica, sua metanarrativa, meio século depois que ele a materializou em seus P(p)arangolés, é desafiador e demanda muita reflexão. Pode-se facilmente subestimá-la ou superestimá-la a partir dos mesmos termos. O meu intuito com esta pesquisa é adentrar o mundo-labirinto dos escritos de Oiticica nos anos 1960, principalmente, para construir uma compreensão de seus parangolés/Parangolés, como P(p)arangolés – uma narrativa verbal e não verbal, ações comportamentais em vida. Desse modo verificar como, por esta linguagem performance, pode-se atuar na cultura. O registro de sua trajetória artística e de vida é repleto de nuances, de sombras e de holofotes que

⁶ Na bibliografia estão listados também trechos do filme mostrado na exposição Hélio Oiticica, TATE Modern, London, 2007; trailer do documentário *Hélio Oiticica*, de César Oiticica Filho; vídeo em que Zé Celso fala sobre a obra de Hélio Oiticica, publicado em 19 abr. 2010.

interferem na visão de quem os tenta entender. Afinal são acontecimentos, performances e teorias que têm a arte e a vida como terreno, instável, mutável, impenetrável e simbólico. A arte de Oiticica nos conduz a um estado labiríntico, no qual os pensamentos, as sensações e as emoções direcionam as trajetórias de vida, mesmo quando alguns procuram as saídas.

Para uma análise crítica da performance de Oiticica, em ato parangolado, eu a abordo como linguagem da arte e da vida. Arte e vida em linguagem, pois arte é vida. Eu a problematizo a partir dos termos que a compõem e em seu próprio contexto, e a partir do contexto cultural no qual eu me encontro. Analiso assim, na profusa escrita de Hélio Oiticica e na fala de algumas de suas entrevistas, como ele articulou seus termos/noções: sentimentos, ressentimentos, interesses, desinteresses, pensamentos, intuições, *insights*, críticas, autocríticas etc. Enxergo seus termos e intenções à luz de noções, conceitos e definições de alguns teóricos que, vivendo em outros contextos, haviam pensado sobre o que ele abordou, assim como à luz do que dizem comentadores de sua vida e arte. Articulo os termos de Oiticica, os de seus comentadores e os meus termos, minhas janelas, para pensar a elaboração e reelaboração dos parangolés, da performance Parangolé e da linguagem ato P(p)arangolé. Termos que tiveram para Oiticica – e têm para seus leitores/participadores – a arte como pano de fundo e produto primeiro e último, não um conceito filosófico unificador. Arte/ação que reelabora e atualiza constantemente o inventor e seus Parangolés. Dessa maneira, as diversas informações e análises da vida e da obra de Oiticica, oriundas de fontes e posições distintas, colaboram para minha postulação multivalente das contribuições deste artista para a cena política artística e social da cultura brasileira.

A sugestão para analisar o Parangolé surgiu de uma conversa com meu orientador a partir de estudos anteriores por mim realizados sobre a obra do filósofo e crítico literário estadunidense Kenneth Burke (1897-1993)⁷. A instigante obra de Oiticica permitiria aprofundar, explorar e colocar em ação os conceitos esquecidos de ação/linguagem de Burke. Assim se colocaria à prova os importantes conceitos do filósofo norte-americano, e se perceberia seus conceitos em ação frente à dinâmica de obras e proposições artísticas de Hélio Oiticica. Conceitos instigados pela atualização performática de parte da obra escrita e falada do artista carioca⁸, referente aos Parangolés. Kenneth Burke, um dos principais

⁷ GONZAGA, D. *O drama como método de investigação de linguagem: uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke*. 2015. 121 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5090>.

⁸ Muitos de seus escritos do período de 1954 a 1969 estão disponíveis numa versão on-line pelo Programa Hélio Oiticica (PHO) do Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Escritos disponibilizados também em quatro CDs identificados como Acervos reduzidos 1, 2, 3 e 4, oferecidos gratuitamente a pesquisadores pelo Projeto Hélio Oiticica (AHO).

iniciadores dos estudos das performances culturais, foi intencionalmente abstraído por muitos dos pensadores acadêmicos dos estudos das performances e por outros é pouco lembrado.

A versão de Oiticica de artista inventor, como ele se definia, demanda à contraposição feita pelas versões de alguns de seus comentadores. Há, na minha investida de examinar a anárquica linguagem/performance/arte de Oiticica, uma proposta de compreensão de como ele analisava o mundo, pela perspectiva de como eu os compreendo e os analiso (Oiticica e o mundo). Trata-se de uma proposta para compreender como sua obra se situava em seu tempo e como este performer da manifestação ambiental procurou investigar o cotidiano, de modo que confrontasse os participantes em situações que procurassem constituir a vida como manifestação criadora (FAVARETTO, 2011). Ambiental, para Oiticica, era a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista, as que existem e as que possam surgir.

O Hélio Oiticica que abordo aqui é o artista que precisa ser interpretado, devorado, expelido. Não somente o Oiticica inventor, como ele próprio se dizia, nem apenas o artista ousado que seus comentadores dizem que ele foi, mas também o personagem-mito que pode ser inventado e reinventado, com os ruídos, ecos, imagens e sombras do que já foi dito e pode ser reelaborado. Oiticica construiu, ao mesmo tempo, sua arte e seu metadiscorso/narrativa. *Metanarrativa* é o termo utilizado para definir o discurso que é autorreferente, ou seja, que se refere ao próprio discurso, ao mesmo tempo em que afirma ou questiona aquilo que produz. Ele teorizou e conceituou as diferentes etapas de sua trajetória artística durante toda a sua vida, desde as primeiras aulas de desenho, em 1954, com Ivan Serpa (1932-1973), no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM-Rio), até sua morte em 1980.

A cada investigação, Hélio Oiticica e sua arte precisam ser reinventados/atualizados para que continuem a florescer. Oiticica – tropical, polêmico, anarquista, tropicalista e não tropicalista – delineou, imerso em nossa cultura, sua trajetória de invenções até os Parangolés. Ele desenvolveu ideias e elaborou teorias críticas sobre arte, tanto da sua quanto a de outros artistas de seu tempo. Oiticica, artista liminar, amalgamou arte e vida – sistemas de naturezas dissimilares – e as atravessou. Como já disse Caetano Veloso, enquanto tocavam aqui os clarins da banda militar:

*Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas*

Debaixo das botas (...)
Debaixo das rosas, dos jardins (...)
Debaixo da lama (...)
Debaixo da cama (...)
 (“Enquanto seu lobo não vem”,⁹ 1967).

É por meio de metadiscursos, metanarrativas, conceituações e teorias que Hélio Oiticica tentou, com obstinação, controlar ou provocar a recepção de sua arte e, ao mesmo tempo, apresentar novos paradigmas para a produção artística de sua época. Oiticica escreveu sobre si mesmo, sobre seus processos de criação, sobre a arte e sobre alguns artistas contemporâneos seus. Assim, criou Hélio Oiticica uma metanarrativa que entretete seu trabalho – diálogo que confirma e contradiz a unificação de sua vida e obra.

Procuo, com este trabalho, oferecer um entendimento dos Parangolés em ação, de Hélio Oiticica, como performance, ato e como linguagem de atuação no campo das performances culturais, uma tentativa múltipla de conexão arte e vida. Leio seus escritos, ouço suas entrevistas e vejo seus parangolés como um roteiro das performances que ele realizou e para performances a serem realizadas. Uma construção que se dá a contrapelo (Benjamin¹⁰) e certamente também se inscreve na recente “epistemologia do sul”. Afinal o próprio Hélio Oiticica já contradisse, radicalmente e antropofagicamente – lá na matriz (EUA), nos anos 1970, quando lá viveu, já animado pelas suas ações performáticas P(p)arangolés –, os postulados da própria arte da performance em seus primeiros trabalhos de parto. Animo ainda a teoria legada por Oiticica com a minha prática, de artista de teatro e de cidadão, em meu tempo, incomodado com questões que também o incomodaram nos anos 1960-1970.

Hélio Oiticica indicou seu descontentamento com a posição de sujeito do “tempo circunstancial” das *performances arte* que ele assistira em Nova York nos anos 1970. Em

⁹ “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, de Caetano Veloso (Phillips Records, 1968), narra um passeio através de uma floresta escondida que desemboca no concreto da cidade. O passeio narrado pelo compositor é interrompido pelas vozes femininas do coro, que estão sempre a repetir “Os clarins da banda militar”, afinal estamos no início da ditadura militar no Brasil. Se este verso havia assumido, na canção “Dora” (Dorival Caymmi, 1945), uma entrada épica da beleza feminina numa forma romântica, aqui ele funciona como um estado perene de alerta e de repressão. A canção inicia-se com a percussão de agogô, sugerindo a tranquilidade do início do passeio. Há um momento da citação musical da Internacional, o hino da revolução comunista, numa alusão clara de que a Tropicália era muito mais do que um movimento de alienados. Uma das poéticas do Tropicalismo era reconstruir os sentidos daquilo que era chamado música tradicional em novas bases, não por acaso a avenida citada era a Presidente Vargas, um antigo ditador brasileiro e, ao mesmo tempo, uma importante Avenida do Rio de Janeiro. “Enquanto Seu Lobo Não Vem” faz parte do álbum-manifesto *Tropicália* ou *Panis et Circencis*. Esse grupo de músicos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam, Torquato Neto, Rogério Duprat, Gal Costa, Mutantes) se insere num movimento artístico mais amplo, envolvendo o cinema (Glauber Rocha), o teatro (José Celso Martinez Corrêa) e as artes visuais (Hélio Oiticica). Os músicos tropicalistas desejaram romper com as limitações sonoras da MPB e buscavam um diálogo com a atitude agressiva e rebelde do rock.

¹⁰ Filósofo e sociólogo judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940). Tese de número 7 de suas *Teses e conceito da história*, 1940.

detrimento do que ele desejava ver: narrativas críticas que se antepusessem ao indivíduo sufocado pelo consumismo, roda viva que engolia e engole a cultura, e que, para ele, já engolia a própria *performance art* e seus artistas. O tema do consumismo foi muito caro a Oiticica. Em fevereiro de 1970, portanto, seis anos após o golpe civil-militar, Oiticica escreveu *Brasil Diarréia* (AHO #0328.70)¹¹, um texto-desabafo que se tornou um dos marcos de suas considerações sobre linguagem, ideias, comportamento, “experimentalidade”, ambiguidades e ambivalências, na arte e na cultura brasileira. Em *Brasil Diarréia* ele defende a estratégia cultural antropofágica de consumir o consumo. Muito provavelmente em referência à sua percepção do entretenimento norte-americano de então, principalmente a música, o teatro e o cinema que, desde aquela época, têm dominado o mercado da cultura de consumo no Brasil.

Para Oiticica, a *performance art* era uma forma artística que dava seus primeiros passos revolucionários, mas titubeantes, sendo ele um crítico ácido justamente dessas chamadas artes “revolucionárias”; mas nem tanto em seu pensar, por seguir e não romper, em última instância, os modelos tradicionais dos espetáculos da Broadway, principalmente na relação palco e plateia. Ele se afirmava, sobre as performances artísticas da vanguarda dos Estados Unidos que se apresentavam naquela época, contrário ao que propagavam e propagam até hoje – como ato revolucionário: “estas performances apresentavam apenas um lugar comum, sendo tradicionais, pois não tocavam as questões que constituíam o cerne do fenômeno artístico de seu tempo, a relação de produção com o público atuante” (OITICICA, 2013 [1971], p. 99). Hélio Oiticica via naquelas ações da performance arte, a confirmação do distanciamento público obra. Portanto, Oiticica “chutava o pau da barraca”, da arte da matriz, considerando-a mera arte de consumo, “lata de sopa” da arte que tentava questionar.

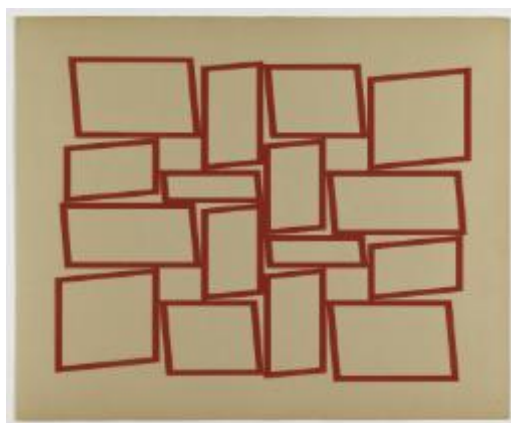
Cor, Espaço, Tempo e Forma, a gestação dos Parangolés

No final da década de 1950 e início de seu percurso artístico vivencial, Hélio Oiticica inventou os *metaesquemas*, entre 1957-1958. Composições em série, em sua maioria em guache sobre cartão, alguns em óleo sobre tela. Uma estrutura de formas geométricas liminares e transcendentais – a cor se deslocando do quadro –, mas sem ter um rumo para além dele. O artista não se referia aos *metaesquemas* nem como desenhos nem como pinturas. Durante sua estada em Nova Iorque, Oiticica escreveu “Metaesquemas 57/58”, (PHO

¹¹ Também em *Hélio Oiticica – museu é o mundo* (2011, p. 159). Daqui em diante identificado por *Museu é o Mundo*.

0086/72)¹², um texto com data de 12 de fevereiro de 1972, no qual ele falaria em anular a cor no encontro do plano vertical com o horizontal. O artista menciona o fim da representação a partir de quadros de uma só cor. Diz ainda que não teve preocupações plásticas pictóricas, só queria “dissecar filamentos de espaço”. Além de negar a relação entre tempo e espaço, ele nega a própria invenção: “não há porque levar a sério minha produção pré-1959”, como veremos, não é bem assim. A seguir, um dos três Metaesquemas da “Tate Collection”, de 1958 (Figura 1). Guache sobre cartão com orientação horizontal. Ele apresenta formas geométricas aplicadas diretamente sobre cartão sem preparação, referência da galeria: T12416. Uma das obras na qual Oiticica faz homenagem, referência e deferência a uma de suas inspirações, o pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944).

Figura 1 – FORMAS BUSCANDO ESPAÇO



Legenda: obsessiva dissecação do espaço sem tempo: frestas no plano mudo, mondrianestrutura infinitesimalada.
 Fonte: (OITICICA, AHO #0086.72). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-metaesquema-t12418> Acesso em 29 out. 2019.

Apesar de não levar a sério sua arte em seus escritos anteriores aos Parangolés, Oiticica apresentava uma recorrência dos termos cor, espaço, tempo e forma, com os quais elaborou as teorias artísticas de suas criações naquele período. No entanto, o movimento neoconcreto de 1959, ao qual Oiticica se juntaria, marcou uma virada de rumos em sua arte. O marco inicial do movimento se deu com a publicação do “Manifesto Neoconcreto”, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)¹³, em 21 de março de 1959.

¹² Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica: “Texto redigido em 1972 para acompanhar o catálogo da exposição ‘Metaesquemas 57/58’ na Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1972”. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/programaho/> Acesso em 7 nov. 2019.

¹³ FRENTE, Grupo. Manifesto Neoconcreto. 23/03/1959. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (org.). *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) – 1958-1961*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2006.

Os artistas neoconcretos, principalmente cariocas, estavam descontentes com os rumos da arte concreta que era feita no Brasil, no final da década de 1950, principalmente em São Paulo. Os artistas cariocas, que até então seguiam caminhos similares da arte concreta, rebelaram-se contra a arte produzida pelos paulistas, pois julgavam ser mecânica e exageradamente racional. Os cariocas manifestaram seu descontentamento externando interesse justamente pela cor expressiva e pela forma significativa, rebeldia inaceitável para os parâmetros concretos internacionais.

A partir da manifestação neoconcreta de 1959, Hélio Oiticica acrescentou à sua escrita os termos: estrutura, corpo, música, dança, incorporação, comportamento e participação. Fios (termos) com os quais ele teceu suas novas teorizações artísticas, o que ampliou sua rede de relações e sentidos – até a arte/invenção das performances Parangolés. E mesmo depois dos Parangolés, Oiticica nunca os abandonou, pois estes termos pairam absolutos sobre seu trabalho e vale a pena repetir: *estrutura, corpo, música, dança, incorporação, comportamento e participação*. Talvez, o artista Oiticica não tivesse como abandoná-los, já que a árvore Oiticica¹⁴, de espécie ciliar, do habitat de cursos d'água temporários do nordeste brasileiro, necessita produzir raízes resistentes e profundas para conseguir sustentação. Dessa maneira, a árvore endêmica na caatinga e na vegetação de transição entre o sertão semiárido do Nordeste e da região amazônica, uma árvore liminar, de soleira, de passagem. Oiticica oiticica, sempre verde, desenvolve raízes resistentes e profundas para conseguir sua sustentação. O artista Oiticica incorporou e foi incorporado pelos sentidos e significados de transição da árvore que deu nome à sua família.

A semente de sua arte: as cores dos guaches sobre cartão, que Oiticica denominou *Metaesquemas* nos anos 1950, se tornaram as raízes que o sustentariam em seu percurso. Entretanto, as distinções entre a imobilidade da árvore enraizada e o enraizamento que assegurou o movimento do artista foram fundamentais. A árvore oiticica se fortalece em tronco fixo que conecta raízes às formas e cores das folhas, das flores e dos frutos, quase sempre verdes. O artista se fortaleceu incorporando a música e a dança ao então comportamento apolíneo de assistente do cientista José Oiticica Filho, seu pai. Fortalecido e

¹⁴ A Oiticica (*Licania rigida* Benth), da família Chrysobalanaceae, é uma planta típica do sertão nordestino, é uma árvore de espécie ciliar dos cursos de água temporários do semiárido nordestino, sendo encontrada nos estados da Paraíba, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte. Ela tem grande importância, quer pelo aspecto ambiental de ser uma espécie arbórea perene sempre verde que preserva as margens dos rios e riachos temporários na região da caatinga, quer como espécie produtora de óleo. Durante todo o ano, inclusive nos períodos de seca, comuns às regiões de ocorrência natural dessa planta, mantém-se verde e fornece sombra ao homem e diversos outros animais. Disponível em: <https://www.frutiferas.com.br/oiti>

dionisíaco, ele reestruturou sua ação artística, com o propósito de transformar o espectador da obra de arte em participante da ação artística, amalgamando arte e público.

A recorrência dos mesmos termos citados nos apontamentos de Oiticica – *estrutura, corpo, música, dança, incorporação, comportamento e participação* não é uma mera repetição. Ocorreram ao longo da trajetória do artista em um encadeamento espiral, isto é, a cada ocorrência os termos foram apresentados em um patamar em que estavam acrescidos ou destituídos de algum vínculo estético, conceitual, político etc. A rede tramada por Oiticica, com os termos/raízes de sua arte, lhe balançou, o apoiou e finalmente o enlaçou. Um destino determinado e determinante da ação artística de Oiticica.

Podemos pensar em destino para pensar o Parangolé, utilizando uma análise do pesquisador norte-americano Richard Schechner¹⁵, em seu livro *Performance Theory* (2005 [1977]), em que aborda o que o filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) chamou de “plano de vida” de todo organismo vivo. Uma forma fluida que determina sua taxa de crescimento, aspecto, ritmo e tempo de vida. Schechner se apoia na concepção de Aristóteles de que a arte imita “esta forma” fluida para propor uma definição de destino: “O destino é a interação entre o que é inato e o que é adquirido. Todo fruto é uma árvore em processo. Mas, entre o fruto e a árvore está o sol, a chuva, o vento, raios e o ser humano com machados”¹⁶ (SCHECHNER, 2005 [1977], p. 29, tradução do autor¹⁷). Os machados que Oiticica usou para abrir caminhos para sua arte talharam os contornos, irregulares para muitos, de sua obra.

Hélio Oiticica movimentou, iluminou e fortaleceu de maneira contínua e determinada a cor, a forma, o espaço e o tempo – sóis, chuvas, ventos e raios em seus termos. A música, a dança e o corpo o encaminharam para seu destino P(p)arangolé. A performance Parangolé é uma proposta de integralização de elementos que, em interação, configuram estruturas móveis, esvoaçantes e temporárias, como sugere a Figura 2.

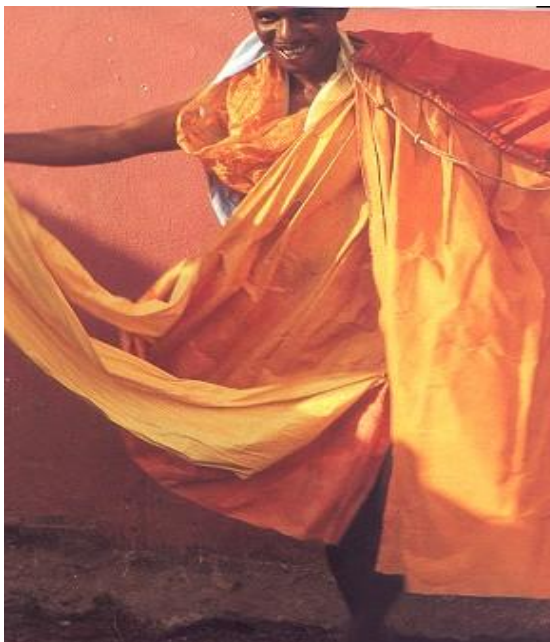
Estruturas que se realizam pela incorporação da cor, da forma, do espaço, do tempo, da música, da dança. O corpo incorporado e em atuação deve ser impulsionado por forças motivadoras subjetivas – registros de sua memória (sua história corporal), forças que na atuação/performance devem concretizar a internalização do mundo exterior e a exteriorização do mundo interior. Proposta de movimentação que intenciona romper com condicionamentos corporais, mentais e emocionais, que porventura tenham marginalizado alguns de nossos “eus”, em favor de um “eu” socialmente aceito, reconhecido e dominante.

¹⁵ Professor de estudos da Performance na Universidade de Nova York.

¹⁶ “*Destiny is the interplay between what is inborn and what is met. Every acorn is an oak-in-process. But between acorn and oak is sun, rain, wind, lightning, and men with axes*”.

¹⁷ Onde constar “tradução do autor” significa que as traduções foram realizadas pelo autor da tese.

Figura 2 – NILDO DA MANGUEIRA EM 1964



Fonte: <https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole: anti-obra de Helio Oiticica>. Acesso em 21 out. 2019.

Usuários do metrô de Nova York em 1972. Hélio Oiticica saía pelas estações do “*subway*” de Nova York acompanhado de seu amigo fotógrafo Andreas Valentim. Eles convidavam os passageiros a vestirem parangolés e a se movimentarem com eles, conforme registro fotográfico na Figura 3.

Andreas Valentin foi um dos convidados para contribuir com recente debate sobre a produção de Hélio Oiticica, organizado em 2017, por André Pitol no “Dossiê Hélio Oiticica” (ARS 30). O dossiê está disponibilizado on-line por SciELO em Perspectiva, Humanas, 2017. Valentin escreveu o ensaio “Fazendo arte e cinema (ou ‘quasi-cinema’) com Hélio Oiticica”, no qual, entre outras coisas, menciona a produção de proposições escritas por Oiticica em Nova York. Trata-se de manuscritos em cadernos, folhas datilografadas e cartas que ele enviou para amigos, em que esboçou, sugeriu e criou projetos “alguns foram realizados, enquanto outros ainda estão para ser colocados em prática”. Oiticica se referia aos seus escritos como besteiras que ele não desejava que fossem postas de lado. Valentin comenta:

Nas minhas frequentes visitas ao Loft 4, muitas dessas “besteiras” foram realizadas, como quando Hélio, Romero e eu levamos Parangolés para o metrô de Nova Iorque. Essa ação foi fotografada, filmada e narrada no texto “Clouds in my coffee”, escrito entre 18 de fevereiro e 6 de março de 1973 e enviado para Daniel Más, que o publicaria” (VALENTIN, 2017, p. 225).

Figura 3 – PARANGOLÉ EM NOVA YORK



Legenda: fotografia de Andreas Valentim.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>. Acesso em: 21 out. 2019.

Em Nova York, no período de 18 de fevereiro a 6 de março de 1973, Hélio Oiticica escreveu um longo ensaio batizado de “Clouds in my coffee”, uma possível referência (não registrada) a uma estrofe¹⁸ da música “You’re so vain”, do álbum *No Secrets* (1972), da cantora estadunidense Carly Simon. Oiticica inicia o texto relatando a recente visita de Rose (filha do “mangueirense” Oto, que, segundo o depoimento do artista, o havia introduzido há dez anos na MANGA [Mangueira]), e Teresa. Depois de muitos elogios à Rose, Oiticica

¹⁸ Oh, you had me several years ago
When I was still naive
Well, you said that we made such a pretty pair
And that you would never leave
But you gave away the things you loved
And one of them was me
I had some dreams, they were clouds in my coffee
Clouds in my coffee. (SIMON, 1972).

Oh, você me teve há vários anos
Quando eu ainda era ingênua
Bem, você disse que nós fazíamos um belo par
E que você nunca partiria
Mas você desistiu das coisas que você amava
E uma delas era eu
Eu tinha alguns sonhos, eles eram nuvens em meu café.
(Tradução do autor).

afirma que mais do que ninguém a amiga carioca sabia que ele não estava em Nova York com a intenção de se destacar, de entrar no mercado brasileiro das artes ou de competir com produções americanas:

[...] ouçam minha gargalhada: hahaha – claro que tais pensamentos e conjecturas partem de indivíduos de nível de raciocínio bem estreito e nem sei por que ventilar coisas tão cretinas: pra me atormentar? Nunca – vender bem no BRASIL: eis a ambição e o fim de um grupeto sem brains: GODAMMIT: deixem-me em paz – ou calcem uma bota de 7 léguas pra me alcançar a mil anos luz de onde estão [...]. (OITICICA, AHO #0481.73)¹⁹.

O artista carioca se ressentia de ter sido ignorado por grande parte dos artistas e intelectuais brasileiros quando ele estava no Brasil até 1970; além de ser perseguido também por brasileiros quando morava em Nova York até 1978. Para Hélio Oiticica, ele se encontrava sempre diante do outro. Talvez por isso ele tenha estado sempre ao lado de outros: os companheiros do grupo Frente, alguns neoconcretistas e os muitos amigos que o visitaram em seu loft nova-iorquino. Apesar de se sentir livre para pensar e fazer o que quisesse nos Estados Unidos, o artista brasileiro se sentia vinculado ao que pensavam dele no Brasil.

O “eu” com que cada pessoa vivenciava o cotidiano da vida, sob o regime militar instalado no Brasil, em 1964, estava condicionado a comportamentos que se encontravam com o interdito da livre expressão da diversidade de pensamentos, emoções e sensações. No já citado *Brasil Diarréia* (AHO #0328.70)²⁰, Oiticica afirma que o “eu” dos cidadãos de então estava condicionado a hábitos “inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância”. É preciso lembrar que estamos considerando o posicionamento de um artista que se opunha ao regime militar de então. Assim como agora (2020), com um governo de excessos à direita, o governo de exceção de 1964 suscitava apoios e oposições radicais.

Muito antes de inventar os Parangolés, Hélio Oiticica já apresentava a vontade de libertar sua arte não apenas das molduras, mas também das galerias e dos museus. Vontade que ele desenvolveria e sobre a qual teorizaria até a sua mais famosa invenção, e para além dela em outros projetos, até sua morte em 1980. Já em 1959, em seu texto *Cor Tempo*, escrito no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica apresenta a noção de “cor metafísica” e a problematiza a partir das noções de forma, de tempo, de síntese e de abstração. Cor que rompe o quadro e se

¹⁹ Também em *Hélio Oiticica – conglomerado newyorkaises* (2013, p. 129): “Trata-se de um texto sobre ‘atualidades’ da sua vida em Manhattan. A visita de Rose, sua amiga do Estácio e dos tempos da Mangueira; suas crises com o mercado de arte e com a crítica no Brasil; suas andanças com Neville d’Almeida e suas novas incursões com seus Parangolés pelo metrô de Nova York”. Informado pelos organizadores César Oiticica Filho e Frederico Coelho (2013, p. 28).

²⁰ Também em *Hélio Oiticica – museu é o mundo* (2011, p. 159). Daqui em diante identificado por *Museu é o Mundo*.

estrutura no espaço. Para Oiticica, eram “cores-luzes”: branco, amarelo e vermelho luminoso. Desse modo, ele afirmava que:

O quadro, se é que se possa ainda o designar desta maneira, já não é composição dentro de uma superfície em que a côr (sic) aparece como apoio para sua integração. As duas, côr (sic) e estrutura, nascem em simultaneidade, e a forma é o resultado final depois de ter minado o processo de feitura da obra. Não há, pois, função para a moldura já que foi a estrutura mesma do quadro consumida pela côr (sic) (OITICICA, AHO #0017.59).

A cor foi a semente germinada na obra do artista. Semente que, em sua metamorfose de coisa viva, rompeu com as estruturas que a emolduravam. Luz e sombras desenformaram a cor e incorporaram outras cores. Caminhava Hélio Oiticica já para o amálgama vivenciado da arte vida sem molduras.

Uma comentadora importante de sua obra, Paola Berenstein Jacques, professora de arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em seu artigo “Parangolés de Oiticica/Favelas de Kawamata”²¹, identifica na invenção Parangolé um momento importante da trajetória artística do artista carioca. Afirma Jacques: “a invenção de Oiticica decorre de sua vontade de permitir que as cores/quadros/pinturas, saíssem das paredes para os panos para sambar sobre os corpos [...]” (JACQUES, 2011, p. 154). Ou seria melhor dizer sambar com os corpos? Jacques está obviamente se referindo à aproximação da obra de Oiticica com a música, os cantos e a arte coletiva que animavam o morro da Mangueira. Aproximação que marcou definitivamente a guinada de rumo na vida e arte de Oiticica, pois lá foi ele morar, para se permitir atravessar por outros ritmos de existência.

O corpo como sujeito da obra passa a nortear parte significativa de sua produção, na dupla existência do carioca da zona sul do Rio. Mangueira, lugar limítrofe, invade com seu antidiscurso, espraia e questiona o bom mocismo da classe média urbana. O corpo do P(p)arangolé é um corpo incorporado, não apenas sobreposto, corpo negro e marginal, não antiarte, mas outra arte, nova vida, arte-vida. Incorporação que Oiticica invocava, a partir dos Parangolés, sempre que teorizava sua obra e que filosofava sobre sua existência. Sua vida e sua arte incorporaram o samba, o gingado, a malandragem, o sexo e as drogas. Os sentidos inter-relacionados, penetrados, sustentavam, conduziam e transformavam a arte de Hélio Oiticica. Em suas considerações sobre arte – a sua e a dos outros –, a visão ganhou a companhia do olfato, do tato, da audição, do paladar e depois do movimento. Os sentidos deslocando o lugar dos significados.

²¹ In: *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica* (2011, p. 154), organizado pela professora de estética, Paula P. Braga, na área de Filosofia, UFABC.

Em 1969, Londres, Oiticica escreveu um importante ensaio “*The Senses Pointing Towards a New Transformation*”²² [Os sentidos apontando para uma nova transformação], em inglês, no qual ele aponta o valor dos sentidos como impulsionadores de transformações na arte. No texto o artista carioca ressalta a importância de se ter consciência do comportamento para o desenvolvimento da chamada arte processual. Hélio Oiticica se refere à consciência de uma totalidade – a relação do mundo com o individual, como uma ação integral. No texto, ele aponta a relação de todos os sentidos com os quais percebemos, pensamos e nos comportamos:

[...] olfato-visão-paladar-audição e tato se misturam e são o que Merleau-Ponty chamou de “simbolismos gerais do corpo”, onde são estabelecidas todas as relações dos sentidos em um contexto humano, como um “corpo” de significações e não como uma soma de significações apreendidas por canais específicos: a apreensão e a ação não podem ser isoladas; e a ideia analítica dos sentidos se torna também uma metáfora para expressar a complexidade do comportamento humano (OITICICA, AHO #0486.69, tradução do autor)²³.

Paula Braga, professora e pesquisadora da obra de Oiticica, no já mencionado (rodapé p.26) *Fios Soltos...* (2011), contribui neste entendimento com o artigo “Conceitualismo e vivência” (2011, p. 259), no qual ela discute: “Os sentidos apontando para uma nova transformação”. Os apontamentos de Braga sustentam uma compreensão abrangente das reflexões de Hélio Oiticica. Braga argumenta que a produção artística de nosso criador, acompanhada de sua reflexão teórica, fortaleceu o conceitual artístico no final da década de 1960. A relevância do conceito na produção de arte havia ganhado força à medida que artistas reconhecidos internacionalmente – como os norte-americanos Joseph Kosuth (1945-), Robert Smithson (1938-1973) e Sol LeWitt (1928-2007) – articulavam suas teorias sobre as próprias obras. A crítica ao esteticismo e a mercantilização era o terreno comum no qual alguns artistas buscavam criar seus próprios territórios. Esses artistas tinham motivações pessoais distintas, que iam da pesquisa estética ao engajamento político. Hélio Oiticica foi, no Brasil, um dos artistas que conceituaram a própria arte, até contraditoriamente, quando, por exemplo, se posicionava avesso à arte conceitual.

²² Texto escrito entre 18 e 25 de junho de 1969 “para ser apresentado no Simpósio de Arte Táctil, na Califórnia”. Também foi submetido à revista de arte britânica *Studio International*, mas não foi publicado. Informação do Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural e por Paula Braga em “Conceitualismo e Vivência”, capítulo do livro *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica* (2011, p. 259).

²³ “*smell-sight-taste-hearing and touch mingle and are what Merleau-Ponty once called the ‘body’s general symbolics’, where all senses relations are established in a human context, as a ‘body’ of significations and not a sum of significations apprehended by specific channels: The apprehension and the action cannot be isolated, and the analytical idea of the senses becomes a metaphor to express the complexity of human behavior*”.

Parangolé: uma obra-ação de relações

A primeira e mais estreita das relações do Parangolé é com o próprio Hélio Oiticica. A partir de sua invenção, o artista nunca parou de reinventá-la e de ampliar o escopo de sua abrangência de ação artística – ação que contesta a existência da obra de arte separada da participação do espectador/participador e da obra única. Nas diversas menções que fez ao Parangolé, em épocas, contextos e com conteúdos distintos, Hélio Oiticica não se descuidou em apresentar determinações. Sua obra-ação deveria buscar sua expressão na totalidade das relações entre os elementos que compõem cada parangolé:

- No plano material, as relações devem se estabelecer entre cores, plásticos, telas, anagem e tecidos (textura, peso e maleabilidade); entre as formas e os cumprimentos – que poderão evocar imagens de asas e de caudas, por exemplo.
- No plano das movimentações, as relações acontecem no carregar, no vestir, no correr, no pular, rodopiar e no dançar. As motivações, os interesses e as intenções de cada performer são revelados, disfarçados e até suprimidas no modo como as ações são executadas. Correr carregando um longo e pesado pedaço de plástico amarelo em forma de retângulo é diferente de dançar envolto em um longo e leve véu de tule vermelho: signos diversos para motivações, interesses e intenções diversas.
- A totalidade da performance acontece em um plano simbólico em construção, na relação das relações. Também constituem esse plano simbólico as palavras de ordem, ou melhor, frases com as quais, em 1964, Oiticica propôs uma reordenação da ordem vigente, ordem para vigiar os comportamentos daquela época: *Seja Marginal Seja Herói*, *Estou Possuído*, *Incorporo a Revolta* e muitas outras.

Dois ensaios, que Oiticica denominou de monografias, fazem parte da invenção Parangolé: “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”²⁴, com data de novembro de 1964 (sem precisar o dia) e “Anotações sobre o ‘Parangolé’”²⁵, com data de 25 de novembro de 1964. A primeira parte de “Anotações...” foi escrita na sequência de “Bases fundamentais...”, as outras de 6 de maio de 1965 a julho de 1966. Em ambos os textos, Hélio Oiticica aponta direcionamentos para a atuação e compreensão da ação Parangolé. Na primeira parte de “Anotações...”, ele explicou que:

²⁴ A partir de agora, será identificado como “Bases fundamentais...” (AHO #035.64). Este texto também faz parte de *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986, p. 65), daqui em diante identificado por AGL, e *Museu é o Mundo* (2011, p. 67);

²⁵ A partir de agora, será identificado por “Anotações...” (AHO #0070.64). Este texto também faz parte de AGL (1986, p. 70) e *Museu é o Mundo* (2011 p. 73).

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. 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”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra (OITICICA, AHO #0070.64).

Os Parangolés rodopiam, saltam, repetem, colorem, formatam, justapõem, sobrepõem, separam, ocultam e mostram os termos de Hélio Oiticica. Para refletir sobre sua experiência, registrada em seus escritos, e para expressar minha própria experiência, eu observo o que o artista escreveu pela visão das janelas de Langer, de Burke, de Bakhtin, de Schechner, de Camargo e das minhas. Janelas cujas molduras estão iluminadas/perpassadas por outras visões.

A ação como pura manifestação expressiva da obra, nas palavras de Oiticica, ou a ação simbólica da performance Parangolé acontece nas relações mínimas entre cada composição; nas relações mais abrangentes entre grupos de elementos que constituem as composições; nas relações das movimentações com o que está na articulação de cada performance; nas relações do performer com tudo isso e mais seu próprio corpo, seus sentimentos/emoções e pensamentos/intenções; e nas relações de sua atuação com a presença dos observadores/participadores, obra-ação coletiva. A atuação do participante proponente do Parangolé, como arte cênica, afeta e é afetada pela recepção. Como isto acontece? Vai depender de como o performer percebe a recepção e de como o espectador percebe e atua a performance, uma obra de arte em movimento, em fluxo, sem ponto de partida.

O artista Oiticica propôs com sua obra-ação a atuação/performance do espectador, uma nova relação obra e participante, transportando este à condição de participante proponente. Estão em jogo nesta proposição várias nuances da ação simbólica da linguagem P(p)arangolé. As de quem confecciona o parangolé e, portanto, de quem determina os materiais, as cores e as formas; as de quem incorpora o parangolé e atua a performance Parangolé (disponibilizando o corpo, a mente, as sensações e as emoções); as de quem assiste e se deixa ou não se afetar pela linguagem; na construção do ato improvisado em fluxo, sem elaborações prévias.

A atuação incorporada dessa performance/linguagem pode ser alimentada também pela recepção/percepção dos espectadores. A proximidade ou distância que propiciará, ou não, o envolvimento dos que assistem a performance. Estes podem se apresentar, previsivelmente mediante aplausos, palavras de encorajamento, risos, silêncios ou vaias.

Ademais, imprevisivelmente, sabe-se lá como. Por sua vez, a performance em sua totalidade, o que inclui sua inserção na cultura, procura se atualizar nas demandas sócio-político-culturais de interesse do artista propositor. A performance Parangolé arte é vida e, ao mesmo tempo, uma linguagem que problematiza a existência humana no seu empenho de construção de narrativas.

Em seu texto *Inter-relação das artes*²⁶, de 1960, Hélio Oiticica propaga que o artista deveria incorporar a obra de arte, de modo que deveria tornar ou transformar o invisível do cotidiano em visível artístico – em que interior e exterior se fundem, cotidiano estranhado. Em seus termos: “A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria que se torna a obra” (OITICICA, AHO #0121.60). Desse modo, a arte ocupa espaços na vida cotidiana e a vida cotidiana ganha contornos de arte, espaços que podemos transformar em lugares de ação artística, que pode transformar tanto o indivíduo quanto o coletivo. Ação que pode tanto acontecer na arte convencional como o teatro, o cinema, o circo e a dança; quanto em performances artísticas, como intervenções em espaços urbanos e outros; como também pela participação em performances culturais – seja seguindo um cortejo religioso, dançando e cantando em uma festa tradicional, ou qualquer outra manifestação da cultura. Arte e cultura revolvendo camadas férteis – jogo artístico cultural de revelação e ocultação – palimpsesto. O que o carnaval desnuda a semana santa encobre. Um eu que destoa em passos no carnaval, outro “eu” que entoia terços e ladainhas nas procissões da Semana Santa. A arte e a cultura nos oferecem a possibilidade de sermos outros sem deixar de sermos nós mesmos. Todos os outros estão fora de mim, mas é no meu interior e exterior que me desdobro em outros “eus”, e ocupo simbolicamente o lugar do coletivo, sem abandonar meu lugar de indivíduo.

Arte e linguagem são estruturadas em um campo comum – as formas simbólicas: palavras (faladas e escritas), imagens (desenhos, pinturas, fotos, filmes, vídeos etc.), gestos, sons, objetos, movimentos, memórias, respirações etc. Pela ação humana formas e conceitos intersectam-se, completam-se e transformam-se, amalgamam-se provocando e transformando também os sentidos. A noção de símbolo (e seus desdobramentos: simbologia, simbolismo e ação simbólica) é um fio condutor que orienta esse curso, sem, no entanto, ignorar outras perspectivas que ao longo do percurso apontam desvios, atalhos, bifurcações, encruzilhadas e até becos sem saída.

²⁶ *Inter relação das artes*, grafado sem hífen, AHO #0121.60 (manuscrito em folha de caderno); AHO #0182.59 (datilografado); também em *AGL* (1986, p. 21) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 19).

Em seu livro *Sentimento e Forma* (1980 [1953]), a especialista em filosofia da arte e musicista norte-americana Susanne Langer (1895-1985) propõe uma teoria da arte apoiada e desenvolvida a partir de uma teoria do simbolismo e do papel da estrutura simbólica nos vários domínios da ação humana. Ela distingue os símbolos não discursivos da arte dos símbolos discursivos da linguagem, estabelecendo assim que a arte é uma forma altamente articulada de relação entre o conhecimento intuitivo e os padrões da vida. Desse modo, os símbolos em sua forma, movimento, emoção e sentimento desenvolvem com a arte uma relação que a linguagem discursiva, sintética, é incapaz de transportar, teorias anteriormente desenvolvidas por ela em *Filosofia em Nova Chave: um estudo no simbolismo da Razão, do Rito e da Arte* (1942).

Na introdução de seu *Sentimento e Forma*, Langer (1980 [1953], p. xv) apresenta uma definição sintética de símbolo: “[...] é qualquer artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração”. Em *Filosofia em Nova chave...*, Susanne Langer (1942, p. xiii) descreve que sua proposta é procurar especificar os significados de termos como expressão, criação, símbolo, significação, intuição, vitalidade e forma orgânica para articular a natureza da arte com o sentimento humano. Ademais, construir uma infraestrutura intelectual para estudos filosóficos, gerais ou detalhados, relacionados com a arte.

No capítulo vinte, quase ao final de *Sentimento e Forma*, Langer (1980 [1953], p. 383) apresenta a definição, agora mais desenvolvida de símbolo. Para ela, arte e linguagem se estruturam pelas articulações dos símbolos, entretanto, se há muito em comum, ela aponta uma distinção radical entre as duas, trata-se de construções desconformes, opostas, dissonantes, discordantes. Na linguagem, os símbolos, apesar de articulados, mantêm-se particulares; na arte a articulação os estrutura em um símbolo único, pois são de natureza diversa, indivisível, como descreve S. Langer:

Uma obra de arte é um símbolo indivisível, único, embora seja um símbolo altamente articulado; não é, como um discurso (que também pode ser considerado como uma forma simbólica única), composto, analisável em símbolos mais elementares – sentenças, orações, frases, palavras, e mesmo partes significativas de palavras: raízes, prefixos, sufixos, etc.; selecionados, arranjados e permutáveis de acordo com “leis da linguagem” publicamente conhecidas. Pois a linguagem, falada ou escrita, é um *simbolismo*, um sistema de símbolos; uma obra de arte é sempre um símbolo primário. (LANGER, 1980 [1953], p. 383).

Uma obra de arte é, antes de tudo, um símbolo primário, primeiro, primevo, não é um símbolo de algo, expressão de algo, ela tem uma presença em si, apresenta-se ou apresenta-se em sua forma primeira, enquanto a linguagem remete a algo, é símbolo de algo, a arte antes de tudo se apresenta, enquanto a linguagem representa. A linguagem pode ser decomposta em

sentenças, orações, frases, palavras, sufixos (LANGER, 1980 [1953], p. 383). A arte possui semelhanças com as formas de sentimento, mas não são suas formas de “representação”²⁷; são, portanto, formas elaboradas de sentimento, como define Langer.

Para o professor Robson Corrêa de Camargo²⁸, a arte apresenta uma existência ambígua, paradoxal, dual e contraditória como símbolo, mas *também* como linguagem²⁹. Arte é e não é linguagem. Hélio Oiticica, assim como a *Guernica* de Picasso, e *Imagine* de Lennon, ajudam-nos a entender esse duplo estado, em três instâncias – apresentação, apresentação e representação.

Desse modo as linguagens, inclusive as artísticas – feitas as necessárias distinções – são construídas e percebidas a partir de sistemas de relações entre os símbolos, que, por sua vez, são usados nas relações sociais que estabelecemos entre nós. Como vemos, Langer (1971 [1962], p. 82) aborda o símbolo da arte como resultante da “criação de formas perceptivas expressivas do sentimento humano”, um símbolo de sentimentos, pois a arte “simboliza os sentimentos”. A arte, assim concebida, não transmite conceitos, nem mimetiza a natureza, portanto, não tem como função obrigatória a comunicação, pois esta, na obra de arte, pode ocorrer inclusive como antidiscurso (Magritte) ou mensagem subliminar (Oiticica). Se a arte concretiza sentidos e sentimentos, a forma da arte é “o próprio conteúdo”, o intuito do artista é a concretização e elaboração de sentimentos e sentidos, jogando inclusive com seu sentido comunicativo. Esses sentimentos não são os do autor, mas da coletividade em seu momento histórico.

Os atos de vida de Hélio Oiticica, que são também ambigualmente e paradoxalmente atos artísticos, atos de presença, atos de vida e de linguagem. Ele se apresentava em suas invenções construídas – objetos e proposições de ações artísticas; e as explicava em suas comunicações – folders, notas, entrevistas, ensaios, cartas e outros. Oiticica pressentia que não podia contar apenas com a intuição primeira para que pudessem compreender o todo de suas invenções. Ele precisava decompor sua obra em termos, frases, parágrafos, ensaios, artigos (discurso) para que os espectadores/participantes pudessem recompô-la a partir da articulação de “pequenas” intuições.

Não é tarefa fácil analisar a obra-vida de Hélio Oiticica, para isto vamos precisar de vários instrumentos cirúrgicos, janelas de termos, para tentar entender Oiticica vivo. Chamo

²⁷ Conversa com o orientador em dezembro de 2019.

²⁸ Professor de teatro da UFG. Professor fundador e primeiro coordenador do programa de pós-graduação interdisciplinar em performances culturais em 2012, na Escola de Música e Artes Cênicas (UFG). Atualmente o PPGIPC está vinculado à Faculdade de Ciências Sociais (UFG).

²⁹ Conversa com o orientador em dezembro de 2019.

em meu auxílio aspectos do pensamento de Kenneth Burke, Mikhail Bakhtin (1895-1975) e finalmente Richard Schechner (1934-). Necessário é que se entendam um pouco os pontos de partida e de chegada. A proposta de Oiticica desestabiliza a arte e sua crítica, que se viu em busca de novas reflexões. Somos seres gregários e vivemos em grupos cada vez maiores e em espaços cada vez menores. As interações sociais criam demandas materiais e mentais cada vez mais complexas. Queremos a proximidade de uns e a distância de outros. Inventamos e desenvolvemos habilidades e técnicas que nos permitem conviver com quem queremos e com quem não temos escolha. A cooperação e a competição se confundem em nossas aproximações e distanciamentos. Sob o jugo das demandas de socialização, vivenciamos experiências cotidianas e não cotidianas, entre elas as experiências artísticas.

Em nossas interações sociais, nós construímos linguagem verbal e não verbal – sistemas simbólicos complexos – que determinam entendimentos e desentendimentos entre nós. Nossa compreensão sobre o que é linguagem vem mudando: linguagem vista inicialmente como representação; depois como atos da fala; expandiu-se para mais que apenas a língua, como performances de subjetividades e de práticas não representacionais; e tem sido diversificada para considerar o cotidiano como experimento. Há algo além da língua e que nem sempre fala. Os conteúdos e as formas da linguagem nos revelam e nos ocultam e têm participação fundamental nas nossas aproximações e nos nossos afastamentos. Muitos tentam, em suas interações, garantir seus interesses individuais e coletivos, confiados em condutas supostamente éticas e amparados por ações que se querem estéticas.

Janelas Narrativas um: Kenneth Burke

As questões que Hélio Oiticica abordou nos anos 1960 reverberavam o pensamento de importantes artistas/pensadores. A título de exemplo, indico alguns dos mais mencionados por ele, tais como: o autor do drama trágico *Fausto*, um dos mais importantes escritores românticos alemães – Johann W. von Goethe (1749-1832); o filósofo prussiano Friedrich Nietzsche (1844-1900); o artista plástico russo Wassily Kandinsky (1866-1944); o pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944); o filósofo alemão Ernest Cassirer (1874-1945); o pintor soviético, nascido na Ucrânia, Kazimir Maliévitch (1879-1935); o pintor e poeta suíço Paul Klee (1879-1940); o dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948); o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Em um texto/fragmento com data de 2 de dezembro de 1960, ao final da era Juscelino Kubitschek, Hélio Oiticica citava uma das reflexões de Goethe que podem ser consideradas como um dos paradigmas de sua intervenção, conforme aponta Camargo (CAMARGO, 2019)³⁰: “Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte” (AHO #0182.59)³¹. Hélio Oiticica não se preocupava em desenvolver os fragmentos de seus inspiradores, nem tampouco em esclarecer o quanto ele conhecia dos autores que citava. Ele certamente já estava cimentando com a filosofia, revolvendo os caminhos parangolados.

Em 1970, Hélio Oiticica ganha uma bolsa para estudar artes na Fundação Guggenheim³² e instala-se no East Village, em Nova York, local central para a vanguarda artística dos Estados Unidos nos anos 1960. Seu pai, o entomologista, matemático e fotógrafo inovador José Oiticica Filho, considerado um dos grandes fotógrafos internacionais no período 1947-1950, trabalhara no Museu Nacional de Washington D.C., Smithsonian, com bolsa também da Fundação Guggenheim.

Oiticica, antes de partir para seu exílio voluntário em Nova Iorque, vivendo ainda no Rio de Janeiro, ele escreve sobre a bolsa que havia recebido em carta para Lygia Clark, que estava em Paris e com quem mantinha intensa correspondência. Oiticica explicita sua satisfação em ir para Nova York e sua decepção com o Brasil: “Adoro aquela cidade e é o único lugar do mundo que me interessa. [...] depois de trabalhar aqui completamente desrespeitado e sempre ‘à margem’, aturar indiferenças etc.” (OITICICA, 1998 [1970], p. 161). Ao longo dos oito anos que viveu em Nova York, a opinião do artista sobre a cidade e sobre os norte-americanos vai sofrer muitas mudanças.

Hélio Oiticica, em seu trabalho, utilizou-se de termos correntes da língua portuguesa e da língua inglesa, também inventou novas combinações, modificações, acréscimos e subtrações de letras e sílabas para propor novos símbolos para sua arte de modo que remetesse a ideias, a pensamentos, a noções, a sentimentos, a emoções e a outros símbolos. Símbolos com os quais ele apresentou, representou e fez presentes a cor, a forma, o tempo, o espaço e a estrutura dos objetos e das ações de suas proposições artísticas. Termos que enquadram novas leituras para sua rica produção. Por exemplo, para a manifestação realizada

³⁰ Conversa com o orientador em 26 de outubro de 2019.

³¹ Também em *AGL* (1986, p. 24) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 27).

³² “Comprometida com inovação, a Fundação Solomon R. Guggenheim coleciona, preserva e interpreta arte moderna e contemporânea, também investiga ideias sobre culturas mediante iniciativas de curadorias dinâmicas e educacionais e colaborativas. Com sua constelação de museus: distintos tanto na arquitetura quanto culturalmente: exposições, publicações e plataformas digitais, a fundação combina audiências locais e globais”. Texto divulgado na página digital da Fundação (Tradução nossa). Disponível em <https://www.guggenheim.org/about-us> Acesso em 2 mar. 2018.

em 1968 no aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, ele deu o nome de APOCALIPOPÓTESE³³. Sobre o evento, Oiticica escreveu um texto com o mesmo nome, com o subtítulo: “No Rio, Aterro, 18 agosto de 68”, ele finaliza o texto com local e data: “Universidade de Sussex, Brighton – 22/29 out. 1969”. A respeito do evento diz: “Contato grupal coletivo: não imposição de uma ‘ideia estética grupal’, mas a experiência do grupo aberto num contato coletivo direto” (OITICICA, AHO #0146.68). Além do título, são composições inventadas também, os nomes de alguns parangolés que homenageavam alguns amigos: “Gileasa” em homenagem a Gilberto Gil, “Caetelesvelásia” para Caetano Veloso, “Guevarcália” para Che Guevara, “Xoxoba” para Nininha da Mangueira.

O livro *Hélio Oiticica: conglomerado newyorkaises* (2013), organizado por seu sobrinho César Oiticica Filho e Frederico Coelho, reúne escritos do artista de 1971 a 1977, período que morou em Manhattan, EUA. Um registro no qual Oiticica prosseguiu inventando termos como estratégia de enquadramento de suas proposições artístico-culturais. Na primeira página, encontra-se uma experimentação com a palavra New York, aproveitada pelos organizadores para dar título ao livro:

NEWYORKAISES - French

NEWYORCASES - Wall St. Record Storage Co.

NEWKOSMAISES - mixed Eng-French

NEYKOSMOSIS - Eng.

NEYKOSMAISES - mixed Eng. – French

NEWYORKIANA - mixed Eng. Port.

NOVORQUIANA - plain Port.

NEWYORQUIANA - mixed Eng. – Port.

Fundamentos teóricos das ideias: termos de análise

Para analisar a complexa linguagem performance P(p)arangolé, eu escolho a confluência de vertentes distintas do pensamento de três autores. Primeiro de Kenneth Burke (1897-1993), teórico literário que apresentava a literatura como ação simbólica, uso uma categoria de linguagem que está proposta em seu “*Terministic Screens*” [“Dramatismo: Janelas de Termos”]. O conceito de *dramatismo* começou a ser desenvolvido por K. Burke a partir de 1931 e foi publicado no livro *A Grammar of Motives* (1969b), em 1945.

³³ A manifestação encerrou o evento “Um mês de criação”, promovido pelo Diário de Notícias e coordenado por Frederico Morais. Informado por Celso Favaretto (2015 [1992], p. 179).

As “Janelas de Termos” emolduram a linguagem que é tomada como ação simbólica; isto é, os símbolos que compõem a linguagem: apresentam, representam ou omitem ideias, pensamentos e sentidos, nos parâmetros de um determinado contexto. A partir do que é apresentado, representado ou substituído, pode-se inferir, interpretar e atribuir motivos, interesses, valores e significados para a narrativa. O *dramatismo* é um método de análise que propõe a investigação da ação do ser humano em interação social (linguagem).

Os estudos de Kenneth Burke sobre linguagem como ação simbólica estão em consonância com as formulações sobre as realizações culturais da humanidade, desenvolvidas pelo filósofo alemão (nascido na Polônia) Ernest Cassirer (1874-1945). Cassirer examinou a relação do ser humano com o símbolo, como pode ser acompanhado em seu *Linguagem e Mito* (2017 [1925]) e em *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* (1994 [1944]). Kenneth Burke, por sua vez, no ensaio “*Definition of Man*” [Definição do Homem], desenvolve seu pensamento a partir da ideia de que “o homem é um animal que usa símbolos” (1973 [1966], p. 3).

O pensamento dos dois filósofos se encontra, principalmente, no entendimento de que o ser humano é um operador de símbolos e, ao mesmo tempo, utilizador e falsificador de símbolos. Para Cassirer o ser humano inventa símbolos para explicar, justificar e entender seu mundo interior e exterior. Burke entende, de forma particular, que a linguagem se desenvolve em resposta à necessidade primeira do agir. O símbolo como resposta ao agir, ação simbólica como construção da linguagem/realidade. Linguagem é assim uma forma da ação simbólica, em que a arte abstrai e espelha os princípios da ação.

Em 1944, a Yale University Press publicou o ensaio de Cassirer: *An Essay on Man – an introduction to a philosophy on human culture*, traduzido em 1994, no Brasil, com o título: *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Do referido ensaio, destaco três fragmentos do capítulo II, “Uma chave para a natureza do homem: o símbolo”, para apontar possíveis desdobramentos do pensamento de Cassirer nos estudos de Burke, o que amplia o nosso entendimento da complexidade do pensamento/arte de Oiticica.

Não estando mais num universo meramente físico, **o homem vive em um universo simbólico**. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. [...] Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, as imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que **não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial**. [...] o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. **Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em fantasias e sonhos**. “O que perturba e assusta o

homem”, disse Epíteto, “não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias sobre as coisas” (CASSIRER, 1994 [1944], p. 48-49, grifos do autor).

A ênfase de Cassirer na natureza simbólica do ser humano, para os quais apontam os fragmentos supracitados, está indicada também na percepção da ação simbólica de Kenneth Burke, com a qual eu fundamento o capítulo 4 desta tese. Os dois autores nos encetam a dimensão da complexidade, que é nós nos compreendermos e lidarmos com os problemas do mundo. O indivíduo e seus mundos, como são percebidos, apresentados e representados em nossas ações simbólicas.

O trabalho de Burke é pouco conhecido entre nós brasileiros, apesar de ser ele um dos reconhecidos antecessores dos estudos das performances culturais e dos postulados sobre interação social, elaborados posteriormente pelo sociólogo canadense Erving Goffman (1922-1982), com nítida influência, não reconhecida por este, de K. Burke. Pela perspectiva de análise desse método, linguagem é ação e, portanto, uma análise crítica da linguagem deve não apenas considerar o enunciado da linguagem, mas também o seu agente, a cena na qual ela se realiza, os meios (a agência) pelos quais ela é realizada, as forças que movem o agente (motivos) e o ato da ação. Um ótimo ponto de partida para se entender o universo simbólico de Oiticica.

Os estudos de linguagem de Kenneth Burke contribuíram fundamentalmente para os estudos da vida social, com a utilização da performance teatral como metáfora para os estudos da ação humana, o dramatismo. Essa noção de performance seria desenvolvida posteriormente por Goffman em seu estudo *The Presentation of Self in Everyday Life*³⁴, em 1956. Nesse registro, que no seu prefácio é anunciado como um manual, o pesquisador canadense desenvolve (GOFFMAN, 1956, p. 83) a ideia apresentada por Kenneth Burke no seu livro *Permanence and Change*, publicado três anos antes (BURKE, 1953, p. 309) sobre as respostas compartimentalizadas que confundem e atormentam o performer. Erving Goffman definiria performance como sendo toda a atividade de um indivíduo “[...] que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua diante de um grupo específico de observadores e a qual (atividade) tem alguma influência sobre os observadores” (GOFFMAN, 1956, p. 13, tradução do autor)³⁵.

³⁴ Estudo realizado no Centro de pesquisa em Ciências Sociais da Universidade de Edimburgo – Escócia. Publicado no Brasil pela Editora Saraiva com título levemente modificado: *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*.

³⁵ “[...] which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers”.

A atuação P(p)arangolé é uma performance que se apresenta na vida cotidiana e se completa na ação do espectador, arte e atividade cotidiana. Aprendemos, com o *dramatismo* de Burke, que construímos linguagem e somos construídos por ela em ações e interações sociais. Nesse sentido, a ação artística, a performance P(p)arangolé é uma linguagem elaborada que revela, oculta e contradiz intenções. Uma linguagem na qual a ação simbólica instiga a perceber, a sentir, a pensar e quiçá a modificar comportamentos. Penso que a força motriz de transformação que afetou Hélio Oiticica seria gerada por sua percepção dos conflitos entre intenções, interesses, conveniências, conviências do indivíduo e entre indivíduos e do coletivo heterogêneo concebido como homogêneo. Seus P(p)arangolés tencionaram a relação cotidiano/arte na atuação dos performers cotidianos.

Figura 4 – 1896. FIVE MEN IN A MEETING



Legenda: um encontro de “eus”. Trata-se de uma “ilusão de ótica” em que a pessoa aparece reunida com ela mesma.

Fonte: Multi-photography, The Encyclopaedic Dictionary of Photography 1896, page 285, Google Books in <http://www.deceptology.com/2011-11/8-photos-of-five-who-sit-optical.html> Acesso 27 dez. 2019.

Janelas Narrativas dois: Mikhail Bakhtin e a exotopia

Adensando as proposições de K. Burke, eu proponho ainda como recorte de análise, a *exotopia* – excedente de visão, conceito proposto pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) – para que se aprofunde na questão da relação da obra com o espectador como

performer nos (P)parangolés de Oiticica. O conceito de exotopia é apresentado no texto *O Excedente da Visão Estética*, produção dos anos 1920, como descreve Todorov, e que foi publicado no livro póstumo *Estética da Criação Verbal*, publicado pela primeira vez em Moscou, em 1979, e no Brasil, em 1997³⁶.

Bakhtin (2003 [1979], p. 21) descreve, com a exotopia: “quando contemplo no todo um homem fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem”. O que está acessível a mim está inacessível ao outro, reciprocamente. O que vemos um no outro “é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo [...]” (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 21). Nossas interações sociais/construções de linguagem se fundamentam em grande parte no que eu não sei do que o outro sabe de mim e vice-versa.

O que vivenciamos não se exterioriza totalmente na imagem que percebemos de nós mesmos, nem corresponde totalmente à imagem que os outros têm de nós. No P(p)arangolé o que o outro vê, pensa e sente completa a atuação/performance. No entanto, o que se consegue apresentar na ação/performance é apenas parte do que se vivencia. Para Bakhtin, “o visível apenas completa o vivenciável de dentro e, sem dúvida, tem importância meramente secundária para a realização de uma ação” (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 40). A imagem não abarca a vivência interior em sua totalidade, ou talvez a vivência não possibilite uma percepção e uma apresentação totalizantes. Atuar/performar por um lado, observar a performance por outro e o incorporar do espectador enquanto vivenciador são lugares diferentes de construção de experiência e de conhecimento. A primeira situação é o lugar dos sentidos incorporados de quem atua; a segunda, o lugar dos sentidos afetados, de quem observa; e o terceiro desenvolve uma experiência limite de fronteira que estabelece um território de passagem e vivência dupla e constante dos lugares incorporados e afetados (CAMARGO, 2019)³⁷.

Janelas Narrativas três: Richard Schechner

³⁶ Há duas edições em português, uma tradução do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira (Editora Martins Fontes, 1997) e uma tradução direta da publicação russa de 1979, de Paulo Bezerra, apresentada pela mesma editora em 2003. A linguagem das duas edições difere. Optei por usar a tradução de Paulo Bezerra de 2003 por ser esta direta do original. A edição francesa traz prefácio de Tzvetan Todorov com importantes informações sobre os textos selecionados, o qual considera que estes textos incorporam, agora, mais um aos diferentes Bakhtin já conhecidos, o “fenomenológico e talvez existencialista” (Tradução de Maria Ermantina de A. P. Galvão).

³⁷ Conversa com o orientador em novembro de 2019.

Para finalizar a análise do pensamento-obra de Hélio Oiticica, eu investigo, na linguagem P(p)arangolé, o que está para além da imitação ou representação da realidade, ou ainda, para além da expressão de estados mentais e emocionais, o que o P(p)arangolé apresenta. A arte/linguagem é aqui abordada como ação e como evento; isto é, forma, conteúdo e estrutura – ética e estética que as ações artísticas produzem quando da performance – das interações sociais. Para este modo de consideração da arte, a terceira vertente de pensamento – na qual busco apoio e sustentação – está no que Richard Schechner propôs como parte de sua teoria da performance. No Capítulo II do seu livro *Performance Theory (Teoria da Performance)*, de 1977, ele denominou, desenvolveu e exemplificou esta maneira especial de constituir e lidar com a experiência artística de “*Actual*”. Um evento de mimeses – apresentação, imitação, representação e expressão –, não da vida, mas das ações do viver. No capítulo “*Actuals*”, Schechner (2005 [1977], p. 28) estrutura sua argumentação no que ele diz ser um esboço de interpretação do pensamento do filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) sobre arte. Richard Schechner amparado na noção aristotélica apresenta a arte como imitação, não de coisas ou experiências, mas da ação humana. A arte, nesse sentido, é uma forma de imitar padrões, ritmos e desenvolvimentos. Assim como na natureza, na arte as coisas nascem, crescem, florescem, declinam e morrem. Mais um bom ponto de partida para a análise das produções de Oiticica.

No capítulo “*Ritual*” do livro *Performance Studies: an introduction [Estudos da Performance: uma introdução]*, Richard Schechner (2013 [2002], p. 52, tradução do autor) nos lembra que “mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, muito do que fazemos e falamos já foi feito e dito antes – até mesmo por nós”³⁸. Um exemplo do que fazemos de novo, sem necessariamente fazer igual, pode ser notado em dois eventos simultâneos que acontecem no Brasil: o carnaval e a Semana Santa. Para quem participa dos dois eventos, primeiro o folião rodopia, balança, corre, dança, mexe e remexe com a força dos registros pessoais produzidos ao longo da história de cada um. Os registros emocionais, mentais e corporais “de outros carnavais” são acessados, confirmados e transformados segundo as condições, interesses e possibilidades de cada um. Nas procissões católicas da Semana Santa, o folião, agora devoto, segue o cortejo em linha reta, sem precisar fazer muitos movimentos. Cada um vai assentando a história do coletivo em sua própria história. O corpo de compostura mundana nos ritmos do carnaval assume a compostura sagrada ao ritmo dos terços e das ladainhas na procissão – um corpo alterado por ambas as experiências.

³⁸ “*Even when we think we’re being spontaneous and original, most of what we do and utter has been done and said before – by us even*”.

Bem, essas são as bases que utilizarei para analisar o complexo trabalho do artista/performer Hélio Oiticica, e não poderia ser diferente, visto que ele buscava uma radical interação entre arte e vida, uma questão que solicita o pensar deste cruzamento, de arte e de vida. Oiticica acabou assim unindo fronteiras e estabelecendo novas liminaridades. Com sua obra – não apenas a sua como veremos –, Hélio Oiticica é aqui o nosso foco de análise, pois amalgama arte e vida, unindo em sua produção as naturezas diversas: arte como símbolo único e primário e como linguagem, vivência cotidiana e sistema de símbolos, revolucionando o que antes tentara separar Langer em anos anteriores, pois agora arte é vida sendo vivida.

1 OS PARANGOLÉS DE OITICICA – UMA LINGUAGEM INCORPORADA NAS PERFORMANCES CULTURAIS: P(p)ARANGOLÉS

Neste capítulo eu atualizo e reinvento alguns escritos de Hélio Oiticica que prenunciam, anunciam e revisitam seus objetos parangolés e suas proposições para performances Parangolés. Desde suas anotações iniciais em 1954, até sua ida para os Estados Unidos em 1970, as noções de cor, de tempo e de espaço ocuparam lugar de relevância nas elaborações poético-teóricas de Hélio Oiticica. Muitos registros escritos feitos por ele foram identificados apenas com as respectivas datas. Alguns desses registros foram selecionados por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e por Waly Salomão para comporem o livro *Aspiro ao Grande Labirinto*³⁹, publicado postumamente em 1986. Os mesmos textos também foram escolhidos por César Oiticica Filho (sobrinho de Hélio Oiticica) para comporem, juntamente com outros escritos, o livro *Hélio Oiticica: museu é o mundo*⁴⁰, publicado em 2011.

São estes e outros textos do mesmo período que eu revisito⁴¹ para atualizar as problematizações feitas por Oiticica, mediante seus termos e noções mais recorrentes. Inspirado na ordem labiríntica de Oiticica, eu faço minha própria reorganização para analisar sua narrativa fragmentária. Busquei segmentos de seu discurso que articulam as noções de cor, de tempo e de espaço e, entre elas, faço minhas próprias articulações. Atualizações quase sempre provocam novas problematizações. Questões de um novo tempo se juntam às questões que já haviam sido apresentadas.

Em seus textos e fragmentos de textos iniciais, até o ano de 1963, seu pensamento revolveu em torno de como a cor, a forma, o espaço e o tempo se estruturavam mutuamente nas obras de arte. No fragmento “Dezembro de 1959”⁴², Hélio Oiticica registra sua percepção das manifestações e dos rumos da arte do século XX. Para ele, toda arte daquele século seguiu a tendência em expressar o tempo e o espaço pelo silêncio, uma expressão metafísica. Para Oiticica, de 1959, o silêncio marcava a duração do tempo. A obra de arte, por sua vez,

³⁹ Na introdução do livro há o seguinte esclarecimento de Luciano Figueiredo: “O Projeto Hélio Oiticica, dando seguimento a seus objetivos enquanto preservação e divulgação da obra de Hélio Oiticica, elaborou este volume, que é formado de uma seleção de textos básicos do artista, correspondentes a sua produção entre os anos de 1954-1969. [...] Consciente de que suas obras cada vez mais desencadeavam questões novas dentro da arte, Oiticica passa a teorizar sobre o que produz como estratégia calculada contra possíveis tentativas de ‘classificá-las’ ou reduzi-las a critérios convencionais”.

⁴⁰ Na apresentação do livro, a então ministra da Cultura Ana de Hollanda escreveu: “Oiticica soube de forma única traduzir a arte brasileira em linguagem universal, fez do seu trabalho uma relação permanente com o cotidiano, a vida, a cidade e o ser humano, em sua diversidade de expressões, formas e movimentos”.

⁴¹ Optei por usar como referência principal a mesma forma de identificação do Projeto Hélio Oiticica (AHO #), ainda assim, faço referência (em nota de rodapé) às suas páginas nos dois livros mencionados.

⁴² Em *AGL* (1986, p. 16) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 12).

ainda na perspectiva daquela época, rompe o silêncio e marca sua própria duração; isto é, tem seu próprio tempo. Segundo o artista:

[...] a duração, tempo interior aparece em silêncio, de dentro para fora. Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração ela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não silêncio. [...] O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaciotemporal. O problema, pois, é o tempo e o não-espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço chegaríamos novamente ao material, racionalizado (OITICICA, AHO #0182.59).

Os silêncios, no entendimento do artista Oiticica da época, começavam e terminavam a obra de arte. No mesmo fragmento, ele indica que sua reflexão advinha da noção de espaço racional e de tempo intuitivo do filósofo francês Henri Bérghson (1859-1941). O tempo em que Oiticica inventou suas obras e ações artísticas e o espaço que ele queria para acioná-las junto aos espectadores estavam carregados de sentidos, sentimentos e ressentimentos pessoais. O artista queria despertar, com sua obra, o espectador que até então vinha sendo impactado pela figuração representativa da distante e inalcançável paisagem europeia ou da representação da indesejada miséria da seca do nordeste brasileiro. O artista queria, com sua arte, convocar as pessoas a ocuparem, com suas experiências pessoais, o espaço público. Pelos termos de Oiticica a ação artística convoca, ou pelo menos deveria convocar, à transformação do espaço em um lugar vivenciado. Nos termos do geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983 [1977], p. 6), a transformação de espaço em lugar se dá “à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Espaço e lugar aqui se referem tanto à cena quanto ao agente físico, mental e emocional da ação; ou seja, é quem faz e onde faz.

Com o intuito de determinar o fim do caráter de representação em seu trabalho artístico, Hélio Oiticica escreveu “Cor, Tempo e Estrutura”⁴³, artigo publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), em 26 de novembro de 1960. Nesse artigo Oiticica postula que o tempo adquire na arte um sentido especial, diferente daquele existente em outros campos do conhecimento. Segundo o artista, o que caracteriza o tempo na obra de arte é a relação existencial do ser humano com o mundo, o que dá ao tempo um sentido simbólico. Para o artista, esta relação está próxima da filosofia e das leis de percepção, o que faz com que o ser humano não mais estabeleça uma contemplação estática com a obra. O tempo, na pintura não representativa, está à frente da cor e se torna o principal elemento da obra de arte:

⁴³ Também em *AGL* (1986, p. 44) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 47).

Na pintura de representação o sentido de espaço era contemplativo e o tempo, mecânico. O espaço era o representado na tela, espaço fictício, e a tela funcionava como janela, campo de representação do espaço real. [...] o seu sentido simbólico, da relação interior do homem com o mundo, relação existencial, é que caracteriza o tempo na obra de arte. Diante dela o homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha o seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca, com o tempo da obra (OITICICA, SDJB, 26/11/1960, p. 5).

Nesta época a cor, o tempo, o espaço e a estrutura se fundiam nos sentidos de Hélio Oiticica, o que lhe proporcionava uma vivência intuitiva da obra em sua totalidade. Ainda no artigo, ele assevera que, na obra de arte, a cor se apresenta como representante de si mesma.

No entanto, sugeriu direções nas quais ela constrói relações de significação. O sentido buscado na cor, Oiticica proclama, é a abertura que a luminosidade proporciona ao olhar. O branco se abre “à duração silenciosa, densa, metafísica”. O amarelo, pela visão do artista carioca, possui forte pulsação óptica e por isso tende a levar o olhar para o espaço real, se desprende do que quer que esteja colorindo e se expande, sua tendência é o signo⁴⁴. A cor laranja, no espectro das cores e em particular na relação com o amarelo e com o vermelho, é a cor mediana por excelência. Para Oiticica, as possibilidades do laranja ainda precisam ser exploradas, ele definiu seu espectro como sendo de cinza.

Talvez influenciado pela língua inglesa na qual a expressão “grey area” designa algo indefinido, que estabelece relações obscuras ou ainda algo que está na fronteira entre duas coisas, dois lugares ou duas cores. O vermelho-luz é um vermelho “mais purificado, luminoso, sem chegar ao laranja, por possuir qualidades de vermelho”; ele está no campo das cores escuras, mas é aberta à luz e é quente. No olhar de Oiticica, o vermelho “Possui um sentido cavernoso, grave, de luz densa”.

Oiticica admitiu que não tratou de outras cores porque estas estabelecem relações complexas, que ele naquela época ainda não as havia explorado em suas experiências. Ele conclui o artigo se referindo ao título: “[...] a cor e a estrutura são inseparáveis assim como o espaço e o tempo, dando-se na obra, a fusão destes quatro elementos, que para mim são dimensões de um único fenômeno” (OITICICA, SDJB, 26/11/1960).

⁴⁴ Para Charles S. Peirce, “Um signo [...] é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. (PEIRCE, 1977 [1958], p. 46).

1.1 PARANGOLÉS PARA JUNTAR FRAGMENTOS, DAR VOZ AOS SILÊNCIOS E EXPRESSAR VIVÊNCIAS

Em 1964, portanto, cinco anos depois do manifesto neoconcreto, ano que entrou para a nossa história como o ano do golpe que instalou a ditadura civil militar no Brasil, Oiticica, reconhecidamente um dos talentos individuais do neoconcretismo, inventava⁴⁵ o parangolé, com o qual propôs o programa Parangolé. O parangolé não se resume a um novo objeto de arte para ser manipulado e observado, mas, para compor o todo da performance/manifestação Parangolé. A linguagem P(p)arangolé, minha proposição e problema aqui, é constituída de diversos materiais: os tecidos, plásticos, aniagem, telas, lonas, cores, dizeres (se houver), formas (retângulos, triângulos e outros), sons, música, corpos e movimentos; de categorias imateriais: intenções, contextos, pretextos, incorporação; e, por fim, tudo isso articulado na performance – tudo em ação – linguagem P(p)arangolé.

Linguagem que leva para o espaço coletivo, o território do indivíduo que ocupa o terreno baldio e incorpora o terreiro do samba. Na incorporação Parangolé, o imaterial se manifesta no material e vice-versa. A linguagem aqui é o carregar, o agitar, o dançar, o rodopiar, o enroscar, o lançar, o ocultar, o revelar, corpos, panos, plásticos, termos, cores e as forças motivadoras que animam tudo. Uma atuação incorporada de memórias lembradas e de memórias esquecidas, de vontades conscientes e reprimidas, e de intenções ensaiadas e improvisadas. A performance Parangolé visa transitar por espaços interditados para alguns e, assim, aumentar o número de lugares liminares para todos. A performance Parangolé deve fazer o trânsito do espaço coletivo ao território do indivíduo, do lugar oficial ao recanto marginal, do terreno baldio ao terreiro sagrado.

O parangolé foi inventado sob o impacto de uma aparição. Oiticica viu, impressionou-se e foi inspirado pelo abrigo provisório de um mendigo no Rio de Janeiro, que tinha este nome grafado. Em entrevista ao desenhista e pintor Jorge Guinle Filho (1947-1987), em abril de 1980, Oiticica explica como surgiu o termo Parangolé:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Em um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fios

⁴⁵ Para Oiticica, o artista não cria, mas, sim, inventa, já que criação se dá no contexto da ausência total.

de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra “Parangolé”. Ai eu disse: “Essa é a palavra”. Hélio Oiticica, entrevista cedida a Jorge G. Filho. (OITICICA, AHO #1022.80).

A partir de então, Oiticica se ocupou permanentemente em atualizar e a reinventar seus Parangolés. O artista teorizou, acrescentou, retirou e reformulou suas (e do participante) motivações, interesses e intenções que ele queria apresentadas e representadas nos objetos parangolés e nas performances Parangolés. Suas questões artísticas apontavam para a participação coletiva, o que, para ele, era uma arte ambiental. Uma arte que sem deixar de ser deleite, problematizasse o aqui e o agora.

A performance Parangolé propõe uma estrutura para o objeto que só se constitui com a atuação do participante. Uma estrutura móvel, efêmera e esvoaçante. Estrutura que deve dar forma, colorir e sustentar as subjetividades do participante/atualizador/performer. Em 20 de agosto de 1965, Oiticica registrou no artigo “Depoimento ‘Opinião 65’” uma síntese de proposição para o objeto de sua invenção. O parangolé deveria se fundir com o corpo e encaminhar o indivíduo incorporado para uma revolução social a partir da marginalidade individual:

(Para o Diário carioca: Claudir Chaves)

HÉLIO OITICICA 20 de agosto de 1965.

Depoimento ‘Opinião 65’

O “Parangolé” é não só a superação definitiva do quadro como a proposição de uma estrutura nova do objeto-arte, uma nova reestruturação da visão espacial da obra de arte, superando também a contradição das categorias ‘pintura’ e ‘escultura’. Na verdade, ao propor uma arte ambiental não quero sair do “quadro” para a “escultura”, mas fundar uma nova condição estrutural do objeto que já não admite essas categorias tradicionais (OITICICA, AHO #0119.65).

O golpe de 1964 uniu e fortaleceu os cidadãos que defendiam valores ético-estético-morais conservadores de direita. Por outro lado, despertou naqueles que estavam à esquerda e nas margens (inclusive da esquerda) a necessidade de problematizar o que estava “naturalizado” no pensamento e no comportamento tradicional e estabelecido. O regime imposto censurou, aprisionou, torturou e forçou muitos a se calarem ou a se exilarem; dentre os perseguidos pelo regime estavam intelectuais, sindicalistas, políticos, estudantes e artistas. Qualquer um que expressasse alguma insatisfação social, artística, moral, política etc. foi forçado a se calar ou a se exilar. “Brasil Ame ou Deixe-o” foi um dos slogans usados pelo governo militar para colocar a população conformada com e pelo regime contra os que estavam inconformados com o endurecimento da repressão dos anos 1970.

Oiticica não foi preso pelas forças militares, no entanto, a partir do mesmo ano (1964) passou a perseguir e a ser perseguido por sua invenção, reinventando-a em performances públicas e mediante registros escritos. Seu programa Parangolé era movido pela vontade de romper com comportamentos – na opinião de Oiticica, impostos por uma “ordem” que tentava esfriar a exuberância das cores, das formas e dos gestos de um povo tropical. Sua vontade foi explicitada em muitos de seus escritos, dentre tantos, no texto/fragmento “Programa ambiental”⁴⁶ (OITICICA, AHO #0253.66), escrito no Rio de Janeiro em 1966.

O fragmento explicita o empenho de Hélio Oiticica em exortar os participantes da performance Parangolé a incorporarem, justamente o que a moral e os bons costumes vigentes à época repudiavam. Ele exortou a atuação de um corpo que se comportasse em oposição a “tudo o que há de opressivo social e individualmente [...] todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes”. Para Oiticica, seu programa atendia também há uma necessidade ética anárquica que deveria se manifestar no todo do comportamento individual. Ética que, como indicado no mesmo texto, era incompatível com “qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros” (OITICICA, AHO #0253.66).

Em 1966, Oiticica concedeu uma entrevista para *A Cigarra*⁴⁷, revista paulista que acompanhava as transformações sociais da época. Mais uma vez o artista respondeu à pergunta que ele seguia e que o perseguia: “– o que é Parangolé?”

Parangolé representa toda a proposição ambiental a que cheguei – inicialmente usava o termo para designar uma série de obras: capas, standartes e tendas, nas quais formulei pela primeira vez a teoria que viria desembocar no que considero antiarte. Parangolé é a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva e especificamente brasileiro: só aqui poderia ter sido inventado (OITICICA, AHO #0246.66).

O que acontecia no Brasil nos anos 1960, não era um fenômeno isolado do resto do mundo, afinal estávamos engatinhando rumo à era da aldeia global. Muitos jovens, em diferentes lugares do mundo, estavam contrariados com os valores morais, sociais, políticos,

⁴⁶Também em *AGL* (1986, p. 77) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 79).

⁴⁷ Assim como outras publicações que surgiram nas primeiras décadas do século XX, a revista *A Cigarra*, que circulou de 1914 a 1975, refletiu nesse período as transformações sociais e culturais da cidade de São Paulo. No início do século XX, a capital paulista vivia um momento de reconstrução do cenário urbano. Nesse contexto, a revista transmitia, em suas páginas, novos modelos de comportamento e costumes. Embora tivesse o perfil de uma revista feminina, *A Cigarra* tinha também matérias de cunho noticioso ou literário. In: Arquivo público do Estado de São Paulo: Memória da Imprensa. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/cigarra.ph

éticos e estéticos vigentes em seus países. Nos Estados Unidos – país que sempre exerceu uma grande influência (nem sempre apreciada por todos) em todos os aspectos da vida no Brasil –, por exemplo, a guerra do Vietnã (1955-1975) mobilizava artistas, intelectuais, políticos e estudantes. A guerra unia e mobilizava os que eram contrários ao apoio dos EUA ao Vietnã do Sul (capitalista), que lutava contra o Vietnã do Norte (comunista). A mobilização de parte dos estadunidenses adquiriu grande força e repercussão no mundo com o fenômeno da era hippie, que questionava não apenas a presença militar das tropas americanas na Indochina, mas também os valores conservadores da sociedade do sonho americano.

Oiticica também não estava e não queria estar isolado na onda de contracultura (à margem da direita conivente e da esquerda militante) que crescia no Brasil. Nesta voga, em 14 de agosto de 1966, ele escreveu um artigo para ser publicado no diário de notícias carioca *O Globo*.

Para “O Globo”

14 de agosto de 1966

PARANGOLÉ POÉTICO E PARANGOLÉ SOCIAL

Com o Parangolé poético senti pela primeira vez a necessidade de colaboração direta com outro artista na ideia da obra: aliás não só colaboração mas realização da própria ideia. Dessa concepção veio-me a do Parangolé social ou de protesto, no qual faço uso da palavra, não só no sentido poético como no polêmico discursivo, etc. Realizei os primeiros com Rubens Gerchman, artista com quem sinto afinidades dos novos da nossa vanguarda, e os resultados são mais fecundos do que imaginava. A ideia se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras, e o próprio ato de vestir cada capa. Isto está intimamente ligado à minha ideia de “apropriação”, que domina hoje a minha obra; é a procura de criação de obras coletivas, na qual colaboram várias individualidades – [...] O Parangolé social é isso: homenagem aos nossos mitos populares, nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta. O poético fica reservado para as vivências de ordem subjetiva, mais individuais (OITICICA, AHO #0254.66).

No ano seguinte, em 1967, Oiticica anota o fragmento “2 de abril de 1967”, no qual ele continua sua exortação à participação coletiva. A convocação que ele fazia valia para todos, sem se intimidar pelo contexto em que ele e os que ele queria que incorporassem seus Parangolés vivenciavam. Em suas convocações para a performance Parangolé, o que ele percebia do mundo e como ele queria que o mundo fosse não se distinguia entre realidade e ficção – tudo era realidade. Oiticica não fazia distinção entre o que estava acontecendo do que ele queria que acontecesse. Sua narrativa fluía nas margens e, portanto, não se submetia aos contratemplos e impedimentos dos termos oficiais:

[...] o programa que considero decisivo: o do PARANGOLÉ COLETIVO nas ruas do Rio, em breve a ser posto em execução. Nesta manifestação coletiva o público será chamado a participar “criando” roupas, estandartes, coretos, etc., como se fora

um sagrado carnaval - 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 (OITICICA, AHO #0018.67).

O programa parangolé de Oiticica foi inventado em uma condição pessoal e social, a ponto de, senão de explodir, no mínimo implodir. A vontade tropical de Hélio Oiticica já se precipitava em cores vivas diante da era de chumbo que se vislumbra por aqui. Para o carnaval de 1968, Hélio Oiticica confeccionou parangolés-bandeiras para serem vendidos em um encontro de sambistas na Praça General Osório, que teve a participação de seu conjunto musical – *Samba 90*. Duas bandeiras foram confeccionadas em cetim vermelho e oito em cetim branco, ambas com a foto de um sujeito morto num rio, de braços abertos, conforme consta a seguir na Figura 5.

Na parte inferior, os dizeres: *Seja marginal, Seja herói*. Em uma carta de 19 de fevereiro de 1968, endereçada à “Querida Judite”, Hélio Oiticica explica as bandeiras:

A foto deste marginal morto lembra não só a repressão policial usual, mas também a repressão político militar ou Guevara morto, ou Viet Nam, etc. [...] Mas a intenção minha primeira foi a de relacionar a condição de marginal com a de herói: no Brasil (ou em todo mundo?) só o marginal será herói: é a condição primeira para isto (ou talvez também para a criação...) [...]. [Carta enviada à Judite] (OITICICA, AHO #1023.68).

Figura 5 – SEJA MARGINAL SEJA HERÓI



Fonte: BANDEIRA-POEMA [Seja Marginal, Seja Herói]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2638/bandeira-poema>. Acesso em: 18 jan. 2020.

O regime militar se fortalecia e era fortalecido por grupos civis conservadores que vigiavam artistas e sua arte, estudantes e suas agremiações, sindicalistas e seus sindicatos, intelectuais e suas produções acadêmicas. Vigilância que afetou de maneiras diversas a cada

um desses segmentos sociais. Também diversa foi a reação de muitos indivíduos dentro dos grupos que estavam na mira dos militares. O que facilitou a repressão, por colocar pessoas que estavam sob a desconfiança dos governantes, em desconfiança umas das outras. Na contramão desse trânsito, mas que contraditoriamente também aumentou a repressão, estava o apoio que alguns artistas prestavam aos colegas.

Hélio Oiticica apoiava com sua arte aqueles com quem ele se identificava e contava com o apoio artístico de poetas, cantores e outros artistas plásticos. Em 1968, o parangolé-bandeira: *Seja marginal, seja herói*, que compunha o cenário do show de Caetano Veloso na boate Sucata, no Rio de Janeiro, foi apreendido pela Polícia Federal e o show foi interdito.

1.2 AS “ASPAS” QUE EMOLDURAM AS JANELAS DAS BASES FUNDAMENTAIS...

Para que suas orientações sobre a performance Parangolé fossem seguidas “à risca”, no principal ensaio que a define: “Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé” (AHO #035.64)⁴⁸, Hélio Oiticica indicou com “aspas” os termos para os quais a atenção do leitor deve ser direcionada. No meu entendimento, as aspás emolduram as janelas pelas quais os termos que são usados “despretensiosamente”, no dia a dia, devem ser atualizados com a qualidade Parangolé, o que conta com a visão crítica e contextualizada no tempo e no espaço do leitor. As aspás indicam que o termo dito em 1964 deve transitar pelas vias de agora. Com a janela P(p)arangolé, Oiticica pretendeu uma nova definição de obra de arte – que em termos gerais, recusa a associação do objeto que materializa a obra com a obra em sua totalidade. A invenção Parangolé deve ser associada à totalidade do sujeito que a completa com sua atuação.

Os tecidos de um parangolé, segundo suas “Bases Fundamentais...” não devem ser observados apenas em sua aparência, mas no todo da estrutura que é desenvolvida no ato de cada participante/proponente da performance. Soma-se a isso, a orientação de que as referências culturais que vinculam o objeto plástico à sua utilidade funcional devam ser desconsideradas para que novos vínculos sejam vivenciados na atuação e na observação da obra como um todo. O artista Oiticica demandava uma apreciação complexa de sua invenção. Percebo que não é assim tão simples desconsiderar associações que fazemos das aparências que são construídas ao longo de uma cultura. O mais provável é que sobreponhamos novas

⁴⁸ Ver texto no Anexo VII.

observações sobre as já existentes, numa construção de um palimpsesto cultural. As antigas impressões, mesmo não estando à vista, continuam exercendo pressão nas impressões a devir.

Com relação aos exemplos deixados em trânsito por Oiticica, penso neles inicialmente a partir do que Kenneth Burke, em seu livro *Linguagem como Ação Simbólica* (1973 [1966], p. 49), propôs sobre a qualidade de observação que fazemos sobre os termos. Para Burke, há basicamente dois tipos de termos: os que juntam as coisas, e os que as separam. Em outras palavras, uma pessoa pode se sentir identificada com algo ou com alguém ou pode se pensar desassociada de algo ou de alguém. Alguns sistemas simbólicos enfatizam o princípio da continuidade; outros, o princípio da descontinuidade. O que pode se desdobrar em composição ou divisão. Escolhemos os termos que julgamos nos identificar e aqueles com os quais nos identificamos. Socialmente, o uso de alguns termos por um grupo de pessoas as faz se sentirem de alguma forma pertencentes aquele grupo e distintas de outros.

Continuemos com algumas das janelas que Oiticica (AHO #035.64) nos exortou a abrir em suas “Bases fundamentais...” guarneço cada janela com um número variado de termos que Oiticica usou entre “aspas” no referido ensaio. Termos emoldurados de modo a indicar perspectivas pelas quais eles devam ser enxergados. Vejo-os associados entre si pelo princípio de continuidade.

- A primeira janela: “objeto plástico”, “Merzbau”⁴⁹, “aparências” – A invenção deve estar na própria obra (imanência) e não deve ser reduzida ao objeto em si, nem aos materiais com que venha a ser confeccionada. A aparência que o objeto parangolé tem: estandarte, tenda, capa etc., é apenas a primeira apresentação que deve ser transmutada pela atuação da performance. Ação que propõe estruturas instantâneas/efêmeras, que se desdobram em representações que afetam os sentidos e constroem significados.

⁴⁹ O artista plástico, poeta, pintor e escultor alemão Kurt Schwitters (1887-1948) criou a palavra Merz para designar seu estilo e seus processos criativos. Em 1923, o artista ocupou toda a sua residência com suas instalações e a nominou Merzbau (Obra Merz). No site da Tate Gallery de Londres a obra é assim apresentada: “Uma das mais importantes obras de arte e mito na arte moderna, a inspiração para muitos artistas da instalação. Um dos mais conhecidos e publicados trabalhos de Kurt Schwitters (1887-1948). De fato, a Merzbau não existe mais. A obra foi destruída por um bombardeio Britânico em outubro de 1943 em Hannover”. Tradução do autor: “One of the most important art works and myths in modern art, the inspiration for many installation artists, and still one of the most well known and published works by [Kurt Schwitters](https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau) (1887–1948), the Merzbau, in fact, no longer exists. It was destroyed in a British air raid in October 1943 in Hannover”. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>. Acesso em 4 maio 2019.

- A segunda janela: “*por que*”, “*como*”, “*intenção*” – O rumo aqui se dirige aos interesses, às motivações, às conveniências e às conivências do espectador/participador/performer que possam estar explícitas e implícitas em sua atuação. Cada participante/proponente é responsável pelo que exorta em sua ação.
- A terceira janela: “*fundação do objeto*”, “*partes*”, “*objeto*”, “*obra*”, “*cuba de vidro*”, “*pigmento cor*”, “*fundação objetiva da obra*”, “*transobjetividade*”, “*transobjeto*” – Estes termos me levam a pensar nos sentidos que estruturam a atuação e nos significados imaginados na sua recepção. Apesar da escrita, por vezes fragmentada, com a qual Oiticica apresentou sua invenção, a percepção da obra-ação deve buscar a totalidade. A performance Parangolé deve provocar o deslocamento das identidades ordinárias dos objetos. Estes, que são distinguidos pelo uso, pela serventia ou pela aparência, quando acionados, devem provocar uma desnaturalização pela nova maneira de serem sentidos.
- A quarta janela: “*arte “ambiental”*”, “*mundo ambiental*”, “*participação ambiental*”, “*totalidades ambientais*” – A performance está completamente submetida aos sujeitos que a propuserem, ao lugar e ao tempo de cada proposição. A atuação não deve se sujeitar ao que está posto, a nenhum contexto prévio, a nenhum tipo de naturalização. O participante deve assumir a ficção de sua construção.
- A quinta janela: “*tenda*”, “*percurso do espectador*”, “*achar*”, “*estabelecer relação perceptivo-estruturais*”, “*achado*”, “*favela*”, “*quarto*”, “*sala*”, “*cozinha*”, “*tabiques*”, “*imaginativo-estruturais*”, “*percepção*”, “*imaginação produtiva*” – Termos que se referem às observações, aos desdobramentos e às problematizações a respeito da inteligência, da sagacidade, da esperteza, da adaptabilidade, do improviso, da imaginação, do raciocínio, da emoção e da intuição. Todas essas faculdades/habilidades/capacidades são articuladas, alimentam-se e transformam-se mutuamente. O protagonismo da encenação é constantemente deslocado para um ou para um grupo das faculdades/habilidades/capacidades em ação.
- A sexta e última janela: “*vontade de um novo mito*”, “*ontologia da obra*” – Eu abro para a visão do cientista das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno naturalizado norte-americano, Mircea Eliade (1907-1986).

Eliade, em seu livro *Mito e Realidade* (2016 [1963]), desenvolve, sob o título “O Fim do Mundo”, o tema da destruição e reconstrução da linguagem artística no modernismo mundial. Ele diz:

Em muitos artistas modernos, sente-se que a “destruição da linguagem plástica” nada mais é senão a primeira fase de um processo mais complexo, e que a ela deverá seguir-se necessariamente a criação de um novo Universo. [...] Eles compreenderam que um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim. E, primeiros entre os modernos, os artistas puseram-se a destruir realmente o Mundo deles, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar. (ELIADE, 2016 [1963] p. 68-69).

Hélio Oiticica deixa claro em seus escritos, em diversos períodos, seu repúdio à realidade que ele percebia à sua volta. Ele buscou, com seus projetos, construir uma realidade que combatesse o que via como conformismo nas artes brasileiras. Embora, numa percepção menos aprofundada de sua vida e obra, tenha-se a impressão de que ele trabalhou apenas em causa própria, suas proposições sempre transbordavam em questões sociais.

1.3 OBJETOS E SUBJETIVIDADES – IMANÊNCIAS E TRANSCENDÊNCIAS

Na vida cotidiana, a adequação da nossa aparência é uma das demandas nas nossas interações sociais. Como nos apresentamos visualmente nos grupos sociais nos quais nos inserimos, pode provocar a ilusão de identificação ou da distinção dentro do próprio grupo e deste em relação a outros. Cinco anos depois de inventar o P(p)arangolé, Hélio Oiticica continuava ocupado em pensar a adequação da imagem pessoal aos diversos jogos sociais, como forma de apagamento de nossos incômodos e inconformismos. Ele se mostrava incomodado com as implicações da informação e comunicação visual nos contatos coletivos. Em carta para Lygia Clark, que estava em Paris, com data de 27 de junho de 1969, enviada de Londres, onde Oiticica realizava residência artística na *Whitechapel Gallery*, escreveu:

Quanto às experiências de contatos coletivos, de um a um, só fazendo-as mesmo, pois então começam as complicações, [...] eu, pessoalmente, sinto que devo informar mais pela minha presença; vou me vestir de outro modo completamente, e se não o fiz ainda foi por falta de dinheiro para comprar mesmo panos, etc.,(sic) pois creio que a vestimenta informa muito no *approach* com as pessoas; descobri isso ontem quando fui a um espetáculo do “Living Theatre⁵⁰”(Teatro Vivo) [...] (OITICICA, 1998 [1969], p. 122-123).

⁵⁰ **The Living Theatre** é uma companhia de teatro Off Broadway (fora da Broadway) norte-americana fundada em 1947, em Nova York. Seus principais mentores Julian Beck e Judith Malina, depois de serem expulsos dos Estados Unidos, estiveram no Brasil no início dos anos de 1970, convidados pelo grupo Teatro Oficina para dar palestras sobre seu teatro inovador e anárquico, país de onde foram também expulsos. O espetáculo ao qual Oiticica se refere aconteceu na Round House, em Londres, em 1969. The Living Theatre é um dos mais antigos

Estarmos visualmente identificados com certos grupos visibiliza-nos ou nos torna invisíveis na multidão. Vemos melhor o que salta aos olhos. Bandeiras, estandartes e capas nos distinguem quando o uniforme é a forma de invisibilidade. Tendões nos abrigam onde não temos lugar para nos esconder, quando já fomos expulsos ou quando tentamos ocupar.

Capas podem ser usadas para proteger objetos e utensílios, se forem de chuva podem também nos proteger das inconstâncias do tempo. Somos submetidos a estados de desamparo e vulnerabilidade nas várias situações da vida cotidiana e extracotidiana, também em nosso tempo subjetivo. Tempo que independe da sequência organizada em passado, presente e futuro; e que não é mensurado por unidades arbitrárias (minutos, horas, dias, meses, anos, décadas, séculos etc.). O tempo da tristeza e da dor tem dimensões diferentes do tempo da alegria e do prazer. Precisamos de capas para nos proteger também em situações de vulnerabilidade subjetiva; isto é, quando o que nos fragiliza o faz por sermos o sujeito que somos.

Bandeiras são símbolos representativos de uma entidade constituída. No jargão popular, nossas bandeiras são nossos posicionamentos políticos, sociais e morais. Levantamos as bandeiras das ideias, das opiniões, das inquietações e dos posicionamentos com os quais nos identificamos. No entanto, nem sempre podemos empunhar nossas bandeiras impunemente.

Estandartes são tipos de bandeiras que distinguem e guiam irmandades e confrarias religiosas, regimentos e exércitos militares, famílias nobres e reais e navios de chefes de Estado. Com os estandartes anunciamos unidade, distinção, domínio e devoção. A unidade entre os que estão destituídos do poder de livre expressão de suas diversidades pode garantir um mínimo de espaço de existência, num mundo que privilegia padrões de comportamento e de apresentação sociais.

Tendões podem nos abrigar permanentemente ou temporariamente. Em nossos abrigos, recobramos nossas energias e forças para continuar nossa existência de interações sociais; de construção e manutenção de nossos territórios de atuação profissional, social, política, artística e cultural; enfim, para vivermos nossas vidas em plenitude. Na sabedoria popular, encontramos alguns redirecionamentos de onde nos abrigar, mas de vez em quando precisamos “chutar o pau da barraca”.

Hélio Oiticica cuidou para que suas proposições fossem entendidas precisamente como ele as entendia. Para tanto, ele produziu textos com explicações, definições e especificações para orientar a compreensão do conceito e da performance P(p)arangolé. Em “Bases fundamentais...” (AHO #0035.64)⁵¹, o artista explicou não querer que plásticos, panos, esteiras, telas, cordas e outros materiais que estruturam as tendas, os estandartes e as capas Parangolé, fossem apreendidos objetivamente.

Oiticica admitia a relação aparente dos materiais com as estruturas, mas que ela não era primordial na gênese da ideia. Ele esclareceu ainda que não buscava transpor a poética de cada material que usou nos parangolés para o todo da obra, mas que se interessava pela percepção de sua totalidade. Não era a capa, a bandeira, o estandarte ou a tenda que ele queria mostrar, mas, em seus termos, “uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e o que resta a ser apreendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sobre essa obra se recria” (OITICICA, AHO #0035.64).

O que cada participante e cada espectador já tem de experiência e registros emocionais, mentais e corporais que revolvem em torno de capas, bandeiras, estandartes e tendas vai estar presente nos novos rumos que esses registros tomarão com a experiência da performance Parangolé. Os movimentos produzidos na relação do corpo com os materiais e as imagens/estruturas apresentadas terão sentidos distintos para cada pessoa. Oiticica apostava que os sentidos e os significados, afetados e construídos na performance Parangolé, seriam capazes de reconfigurar o pensamento, o sentimento e propiciar conhecimento ao participante/performer.

A professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Cássia M. F. Monteiro⁵² pesquisou a obra de Hélio Oiticica em seu doutoramento. Em contato comigo, via e-mail, quando eu ainda iniciava minha pesquisa e, portanto, tinha uma noção ainda incipiente das questões basilares sobre o Parangolé, ela me apontou um entendimento que alicerça a articulação do objetivo com o subjetivo na invenção do artista carioca: “Para Oiticica o parangolé-estrutura é indissociável do Parangolé-‘performance’. [...] Porque para ele a estrutura só existe quando ‘animada’ por meio da ação física”. A observação da professora Cássia foi provocativa, num momento da pesquisa no qual eu ainda tinha como paradigma, a percepção da obra de arte como um objeto que está exposto numa galeria ou num museu. O

⁵¹ Também em *AGL* (1986, p. 65) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 67).

⁵² “Via e-mail”, em 3 de fevereiro de 2018, com comentários sobre o artigo *Parangolé: arte ritual em narrativas acadêmicas*. Apresentado por mim e aprovado para publicação nos Anais do IX encontro científico da ABRACE – Natal, 2017.

próprio Oiticica refutava a separação entre a estrutura e a obra a que ele chamava de “objeto plástico”. Para ele, a estrutura da obra não estava no objeto, mas, sim, na ação que com ele fosse realizada. Ele insistia na apreensão da totalidade da ação artística e não apenas no objeto que dava materialidade à obra.

De qualquer maneira, a “distinção” entre o objeto e a performance é feita aqui para fins didáticos de apresentação e análise. O que poderá ajudar a compreender o processo de construção da obra e o que a sustenta em sua dinâmica. A performance P(p)arangolé, que é para ser percebida em sua totalidade, pode ser analisada em suas partes constituintes. Os panos são pretos para uns, vermelhos ou rosas para outros e de qualquer cor para quem quiser. Os plásticos, as telas, as lonas podem ser lisos, macios, finos, espessos, leves, pesados, compridos, curtos, retangulares, redondos, quadrados, etc. As várias texturas, comprimentos, pesos etc. possibilitam composições e movimentos de acordo com o que se queira expressar. A performance pode contar ainda com músicas de ritmos variados, com o encorajamento mais caloroso ou menos caloroso da audiência e com a disposição e a disponibilidade; ou com a indisposição ou a indisponibilidade física e emocional do participante.

O P(p)arangolé se estrutura na ação do corpo e da mente, movidos por sensações, sentimentos, emoções e intuições. Tanto os participantes incorporados quanto os espectadores que estejam em estado de disponibilidade serão afetados pelo que se ouve pelo que se canta e pelo que se dança. A sinalização do mapa P(a)arangolé indica subir descer, contornar, passar por baixo, por cima, contorcer-se e espremer-se – inspiração e transpiração nas quebradas das favelas do Rio de Janeiro. Movimentar o corpo para gingar os amores, intensificar os prazeres e as dores que são cantados no samba. O parangolé bandeira/estandarte pode ser rodado ao mesmo tempo em que se gira o corpo, o corpo avança e o lança no espaço, em torno do corpo tudo rodopia, ele pode ser amarrado, enrolado e torcido. A movimentação é motivada pelas disponibilidades, vontades, inquietações e identificações – forças que sustentam o espírito “da coisa”. O estandarte/bandeira parangolé anuncia a não separação entre pensamentos, emoções e sentimentos, todos incorporados à performance.

A apreensão da obra, pela vontade de Oiticica, ocorreria pelo contato incondicionado do espectador, com uma obra de caráter também incondicionado. A noção de “condicionamento”, assim como foi colocada pelo artista carioca, está associada aos encorajamentos e impedimentos culturais que padronizam e determinam comportamentos éticos e estéticos em uma sociedade que alguns querem de “bons costumes”.

Em “Anotações...” (AHO #0070.64)⁵³, escrito após “Bases fundamentais...”, também traz explicações/orientações sobre os P(p)arangolés. O texto foi escrito em dois momentos distintos: o primeiro, em 25 de novembro de 1964; o segundo, em 6 de maio de 1965. Hélio Oiticica propôs que a capa parangolé fosse um desdobramento do estandarte. Não apenas o desdobramento de um objeto em outro, mas principalmente num “novo” objeto (até então não existente) em que o corpo pudesse penetrar e ser por ele penetrado para que a ação física (vestir) e simbólica (incorporar) do participante atingisse sua expressão máxima.

Oiticica orientou com precisão a experimentação/vivência espaço temporal da sua invenção. Será que, como o navegar⁵⁴ de Caetano, o vivenciar de Oiticica pode ser preciso? O participante veste a capa, “que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando”. Não há obra de arte, mas ação artística: a performance/incorporação de cada participante. A atuação/performance busca a síntese e a exteriorização da percepção dos sentidos do participante. Hélio Oiticica considerava que qualquer que fosse a percepção que o atuante já tivesse, tanto do ambiente quanto de seu próprio corpo, a proposição da performance Parangolé era para que sua atuação fosse uma oportunidade de expansão de percepções.

O P(p)arangolé abriga dançantes em um mundo particular de liberação, sem romper permanentemente com o mundo das convenções e interdições morais e sociais. Vestir um esconderijo pode conferir a sensação de proteção. Assim a pessoa protege uma imagem que, supostamente, precisa manter diante de alguns e libera a personagem incorporada para as ousadias diante de todos. Esconderijo que é também revelação; ou seja, a pessoa se mostra pela segurança de estar em estado não cotidiano/incorporado – o não-não eu que atua.

Ainda sobre a orientação que Oiticica deixou registrada em *Anotações...* – para que a totalidade da ação fosse alcançada, seria preciso carregar o estandarte, dançar a estrutura para a “manifestação da cor no espaço ambiental”. O P(p)arangolé se realiza em ação/experiência/performance, o que pode transmutar a capa em asas, caudas, barbatanas, hélices, turbinas etc. e assim se pode vivenciar um corpo expandido e potencializado. A ação pode também ser a incorporação de uma idealização – uma montanha, um rio, o mar, um precipício, ondas, uma nuvem, um buraco – potências incorporadas. O participante atua batendo asas, ondulando barbatanas, subindo montanhas, nadando em mares, ou enroscando-se, escondendo-se e mostrando-se entre panos, plásticos ou telas; desse modo, sendo a montanha, o mar, o

⁵³ Também em *AGL* (1986, p. 70), no qual as datas não são apresentadas, e em *Museu é o Mundo* (2015, p. 73).

⁵⁴ Termo presente na letra de “Os Argonautas”, música de Caetano Veloso, gravada no álbum de Caetano Veloso, de 1969: “[...] navegar é preciso, viver não é preciso [...]”.

abismo, a nuvem etc. Imagens de partes e do todo, separadamente ou tudo ao mesmo tempo, no eixo sintagmático e paradigmático da criação.

Com sua invenção, Oiticica convida o espectador/observador da obra de arte a se tornar atuante para inventar sua própria ação artística. A sugestão é que o dançante faça uma imersão no ritmo e na roupa e alcance uma completa identificação do ato de dançar com o ritmo da música e desses com suas intenções e intuições. Que as identificações conduzam o corpo e a mente a se conduzirem mutuamente. Que o sujeito em pleno contato com suas subjetividades experimente uma atuação que construa imagens móveis, improvisadas, dinâmicas diversas e inapreensíveis, proporcionando a si mesmo e aos que o assistem, uma experiência P(p)arangolé.

A ação experimental física, emocional e mental proposta pela performance P(p)arangolé atualiza/performatiza uma linguagem artístico cultural de pertença do participador/atualizador, uma ação linguagem de sua invenção. Os materiais, as cores, as formas, as dimensões, a música, o tempo, o espaço, os pensamentos, a intuição, as intenções, as sensações e as emoções articulam-se em relações dinâmicas e configuram a totalidade da atuação. Relações que são observadas, sentidas e significadas no âmbito individual e coletivo; isto é, elas têm um valor individual e um valor cultural. Valores que podem se aproximar, se imbricar, se completarem ou serem distintos e manterem-se distantes. A incorporação aproxima a vida da arte e as insere articuladas, na cultura; apesar de articuladas pela performance, ambas se mantêm distintas. A atuação P(p)arangolé não isenta o indivíduo completamente das coerções coletivas, tampouco o destitui totalmente de seus impedimentos individuais. A repetição (que nunca é igual) da performance pode favorecer uma ampliação tanto na esfera das permissões coletivas quanto das ousadias individuais.

Hélio Oiticica, desde seus primeiros escritos, ocupou-se em apresentar teorias para explicar as relações entre o artista, o mundo e a arte. Ele manteve esta ocupação por toda sua trajetória artística existencial, para todas as suas invenções, inclusive para a ação linguagem que ele queria inventada pelos participantes/atuantes/performers de seus P(p)arangolés. Em seus textos, ele se mostrava consciente das relações de valores distintos, mas articulados, que deveriam constituir a totalidade do ato da incorporação P(p)arangolé. O ato expressivo deveria manter relações íntimas com as vivências dos atuantes. Ele percebia a arte como resultante das relações mantidas com outros indivíduos e com o mundo. No texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*⁵⁵, de 1962, ele escreveu:

⁵⁵ Este texto não está disponível nos arquivos do Projeto Hélio Oiticica (AHO #). Está disponibilizado no Programa Hélio Oiticica, no Itaú Cultural e nos livros *AGL* (1986, p. 50) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 53).

Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelece relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução deste problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microcósmino da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macrocósmino. Tanto numa quanto noutra há a tendência em superar a “alternância” entre aparência e ideia, que se colocam aqui como níveis de um mesmo processo dentro da realidade (OITICICA, PHO 0013/62).

O artista – que Oiticica vai denominar a partir dos P(p)arangolés de inventor – deve estar em constante “negociação” para articular uma realidade que lhe convenha. Negociação certamente envolve em conflitos, já que nem sempre os interesses do indivíduo são os mesmos do coletivo. Nem mesmo os interesses do próprio artista estão todos em sintonia. Embate que nos faz pensar novamente em ação simbólica, que Kenneth Burke propõe como força motora da linguagem. A realidade inventada pelo artista não está imune a outras realidades – sendo elas artísticas ou não correntes na cultura. Cultura que estabelece um mundo em que pensamentos e intuições, aparências e conteúdo, dentre muitos outros pares supostamente opostos, estão em jogo permanente de construção do próprio mundo.

Retomando o já citado “Anotações...”, Hélio Oiticica encaminha sua proposta de como lidar com a responsabilidade moral do ato expressivo. Oiticica insiste na ação (dançar, carregar, rodopiar, pular) como estruturante do individual no contexto do coletivo. Estrutura na qual a vida, a cultura, o indivíduo e o coletivo se sustentam e se transformam. Oiticica proclama:

O vestir já em si constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu estar como “indivíduo” no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo “coletivo”, para o de “participar” como centro motor, núcleo, mas, não só “motor” como principalmente “simbólico”, dentro da “estrutura-obra” (OITICICA, AHO #0070.64).

Cada obra de arte e cada ação artística só são realizadas uma única vez. A reprodução da obra ou a repetição da ação, por mais que se pretendam iguais, conseguem apenas se assemelhar e seguir o que já foi feito. Tanto a reprodução quanto a repetição são tentativas de produzir um modelo quando se deseja estabelecer um padrão (de qualidade?). São muitos os fatores que corroboram para a unicidade, singularidade e insubstituíbilidade da ação, entre eles, o tempo que não se repete. O existir, por outro lado, encadeia inúmeros atos que se fundem na constituição de padrões de comportamento que repetem certos aspectos ou

características pessoais. A insubstituíbilidade da **ação artística**, para a qual Hélio Oiticica orientou suas invenções, foi problematizada por outro viés, pelo filósofo alemão Walter Benjamin a respeito da **obra de arte**.

Com o advento da fotografia e do cinema, Benjamin escreve “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936). Trata-se de um ensaio que se tornou referência quando o assunto é história da arte: o ensaio de Benjamin introduziu novos conceitos na teoria da arte:

Mesmo na reprodução mais perfeita falta algo: o aqui-e-agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre a história. [...] O que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e seu significado estende-se para além do âmbito da arte. A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza (BENJAMIN, 2012 [1936], p. 12-13).

A atualização a que Benjamin se refere era desejada pelos que buscavam romper com a tradição do caráter único da obra de arte. O que pode ser mais amplamente compreendido quando continuamos a ler seu ensaio: “Esses dois processos provocam um forte abalo na tradição, constituindo o reverso da crise atual e da renovação da humanidade. Eles estão em estreita relação com os movimentos de massas de nossa época” (BENJAMIN, 2012 [1936], p. 12-13). Mais um momento em que romper com a tradição acrescenta tradição na história da arte.

Hélio Oiticica, por sua vez, em seu tempo e lugar, dá continuidade à vontade de outro rompimento. Em seu ensaio de 1964, “Anotações...” (AHO #0070.64), ele reivindica a retomada da ação única, não mais para a produção da obra, mas para a ação artística. Hélio Oiticica percebia a arte como resultante das relações muitas vezes conflituosas entre indivíduos, objetos e o mundo. Relações que envolvem o tempo e o lugar dos interesses do indivíduo, que não são necessariamente os mesmos interesses do coletivo daqui e de agora. Deslocamentos de tempo e lugar dos interesses que irão determinar cooperação e competição com os que estão próximos ou distantes.

1.4 PARA A INCORPORAÇÃO: O CORPO – ROMPIMENTO E RESTAURAÇÃO

A partir de 1964, com a morte de seu pai e a descoberta dos cantos e encantos do morro da Mangueira, a relação de Hélio Oiticica com o seu mundo interior e o mundo que ele percebia à sua volta – que até então tinha uma aparência harmoniosa – vai se desequilibrar.

Entusiasmado pela incorporação do samba à sua vida, o artista experimentou uma nova organização do equilíbrio do próprio corpo. No teatro se diz que um corpo está em equilíbrio precário quando este (o equilíbrio) é alcançado entre movimentos, na prontidão para o movimento seguinte. Isso quer dizer que o equilíbrio é uma reorganização corporal para o início ou continuação do movimento. Hélio Oiticica sempre que falou das articulações de suas proposições, teorizou o corpo em movimento e indicou sua precariedade dramática, tanto em sua harmonia quanto em seu equilíbrio. O corpo da incorporação do Parangolé tanto deve propor a atuação quanto deve ser conduzido pela estrutura da vestimenta. Para a performance que Hélio Oiticica vislumbrava, o participante deveria vestir o parangolé para revelar as forças que o sustentavam. Se incorporar ao parangolé para descobrir o corpo e em estado alterado de si mesmo, redefinir o mundo. Em seu livro *A Sociologia do Corpo* (2007 [1992]), dedicado à compreensão da corporeidade humana, o antropólogo e sociólogo francês David Le Breton fala da relação corpo-mundo:

[...] o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída; [...] Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. [...] Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade (LE BRETON, 2007 [1992], p. 7).

Hélio Oiticica sentiu que precisava apresentar suas invenções/vivências/propósitos artísticas de modo que pudesse envolver, ao mesmo tempo, o âmbito individual e o coletivo, ser ao mesmo tempo apresentação e representação – enfim, suas experiências em totalidade. Pela corporeidade, a interação com o outro poderia ser construída nos campos simbólicos da cor, da forma, da estrutura, da música, do movimento, do tempo e do espaço; ou seja, pela incorporação desses elementos, o participante/performer os apresenta a si mesmo e aos outros, em estado extracotidiano. Incorporar para propor novos sentidos.

O professor Zeca Ligiéro⁵⁶, em sua participação no XVI Seminário Drama, Performances e suas Antropologias, realizado na Universidade Federal de Goiás, em 2017, salientou a potência da força africana na arte de Oiticica. Potência decorrente da corporeidade assumida pelo artista, a partir de seu convívio com os residentes do morro da Mangueira, mais precisamente com os passistas da escola de samba. Ao subir o morro, Oiticica incorpora o

⁵⁶ Zeca Ligiéro foi um dos palestrantes convidados para o XVI Seminário Drama, Performances e suas Antropologias. Organizado pelo Programa Interdisciplinar em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Ocorrido nos dias 7, 8 e 9 de dezembro de 2017, no Centro Cultural Oscar Niemeyer, na cidade de Goiânia – GO.

próprio corpo, que é incorporado na sua obra e sua obra no corpo. É justamente a ideia de incorporação nas proposições artísticas de Oiticica que o professor Ligiéro aponta em seu livro *Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras* (2011) como um legado afro-brasileiro:

[...] dentro do sentido ritualístico do candomblé; as roupas que vestem os orixás (incluindo aí não somente a parte de tecido, mas os colares de miçangas, braceletes e demais adereços) são feitas para o corpo do orixá que dança. O desenho da roupa explora as cores e os sentidos da mitologia de cada um, para, na fruição dos seus movimentos e ritmos, transformá-los em algo que vai além do cotidiano; embora não exista o conceito de obra de arte, existe a ideia de transcendência e união de corpo e ritmo, corpo e vestimenta. É na performance da dança que corpo e veste se fundem em uma única obra, considerada sagrada pelos fiéis. Talvez a figura dos *egunguns*⁵⁷ seja a que mais formalmente se pareça com os parangolés de Hélio (LIGIÉRO, 2011, p. 210).

Antes da Mangueira, o rigor, a disciplina, a precisão, a beleza e a estrutura configuravam o refinamento estético do jovem artista, iniciado nas aulas de pintura e desenho ainda em 1954, com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM-Rio). O próprio artista, no entanto, passado aquele período e tendo feito outras passagens, avaliou que sua vida e obra naquele tempo, estavam configuradas de maneira a não lhe permitirem a livre expressão de quem ele era. Faltava a Oiticica a expressão de seu corpo em sua obra. A suposta disputa entre mente e corpo, impregnada no imaginário do senso comum, reivindicava a ação do artista. Nas várias anotações sobre o parangolé, Oiticica anuncia sua adesão ao corpo, no entanto, o artista insistia em querer mantê-lo separado da mente, ou pelo menos do que ele nominava de intelecto. Em 12 de novembro de 1965, ele escreveu:

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. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte. [...] A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato; [...] a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). (OITICICA, AHO #0120.65)⁵⁸.

⁵⁷ “Originário da cultura iorubana da Nigéria, o *Egungun* é conhecido como um ancestre divinizado que dança escondido sob panos, nunca aparecendo nenhuma parte do corpo aos que presenciam o seu ritual. No Brasil, ritos dessa natureza acontecem na Bahia, em Itaparica e Lauro de Freitas. Os *egunguns*, cobertos de pano, desenham no espaço uma coreografia aleatória, próxima das qualidades apontadas por Haroldo de Campos nos parangolés de Hélio” (LIGIÉRO, 2011, p. 210).

⁵⁸ Também em *AGL* (1986, p. 72) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 75).

Desinibição intelectual me parece mais compatível com livre expressão do que uma negação do intelecto. De toda maneira, a incorporação de seus afetos, desafetos e emoções não destituíram Oiticica de sua intelectualidade. Ele continuou a explicar sua arte, teorizando com zelo e determinação os fundamentos de suas proposições. O artista denominou sua expressão corporal naquela época de obscurecida, o que pode também ser entendida como fria ou adormecida. O que estava explícito na mente, mas latente no corpo, precisava se movimentar. A mudança de ambiente acionou a manifestação de conflitos, um caldeirão de ingredientes inflamáveis foi posto no fogo. Deu-se então a fervura de conteúdos emocionais, pensamentos, desejos, tentações, fragilidades e forças de sua personalidade. O comportamento de Oiticica foi afetado por um mundo até então não vivenciado por ele. O artista passou a transitar em outro ambiente, que nas metáforas de Mário Pedrosa o fez ter consciência de estados da alma e de outros valores:

[...] o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso das paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira. (PEDROSA, 1986, p. 12).

O corpo da incorporação Parangolé tanto propõe a atuação quanto é conduzido pela estrutura da vestimenta. A proposta era vestir o parangolé para descobrir o corpo.

Hélio Oiticica tomava suas próprias necessidades e desejos, como sendo também as de seus contemporâneos, no Rio de Janeiro dos anos 1960. Ele alegava que sua invenção Parangolé libertaria as pessoas da repressão externa e da autorrepressão em que viviam. No julgamento do artista, a cultura social, política, moral, religiosa e familiar da época impunham impedimentos à livre expressão dos indivíduos.

Os inconformismos e as transformações na vida do artista foram lembrados pela amiga de Oiticica, a também artista Lygia Pape. Em entrevista à Paola B. Jacques, em 1997, Pape volta ao assunto dos pecados que o libertaram:

[...] ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco [L.P. discorre sobre a descoberta do sexo e da homossexualidade por Oiticica] Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do “morro, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra” (JACQUES, 2003 [2001], p. 27).

A partir de seu convívio na Mangueira, as relações entre as vontades individuais e a moral do mundo coletivo passaram a ser apresentadas na arte de Hélio Oiticica como

conflituosas. Em constante equilíbrio precário, o artista eleva o tom exortativo de suas invenções. Ele ressalta a instigação aos comportamentos tidos como “marginais” se comparados aos comportamentos esperados da classe média carioca, na qual ele foi criado. Com a performance Parangolé, ele propôs uma movimentação espontânea – que o performer dançasse a estrutura para reestruturá-la com seus sentidos. Sentimentos e ressentimentos deveriam estar envolvidos na manipulação do tempo e na ocupação do espaço para fundar e ampliar lugares de liberdade no próprio corpo e no ambiente. Le Breton aponta uma perspectiva sociológica para esta assunção:

A imaginação pode perder-se indefinidamente nesse discurso fantástico no qual o corpo se “liberta”, sem que saibamos bem o que acontece com o homem (seu mestre?) a quem o corpo dá, no entanto, a extensão e a aparência. Nesse discurso o corpo é colocado não como algo indistinto do homem, mas como uma posse, um atributo, um outro, um álter ego. O homem é a fantasia desse discurso, o sujeito suposto. A apologia ao corpo é, sem que tenha consciência, profundamente dualista, supõe uma existência para o corpo que poderia ser analisada fora do homem concreto (LE BRETON, 2007 [1992], p. 10).

Havia uma distância entre o que o artista carioca fazia, o que ele propunha que fizessem e o que ele escrevia a respeito do que sentia e do que pensava sobre tudo isso. Distância que demanda considerações sobre a natureza específica do dizer, do fazer, do sentir, do pensar e do escrever. Todas essas habilidades/capacidades podem estar irremediavelmente imbricadas, mas nenhuma responde sozinha pelas outras.

O corpo, o movimento, a música e a dança passam a ocupar nos escritos de Hélio Oiticica a posição que antes a cor havia protagonizado. Sua arte não mais propõe objetos, mas comportamentos. Os objetos, como os parangolés deveriam compor as manifestações do artista com o corpo. O corpo é elevado à condição de porta voz do artista, mas não só de sua expressão, pois também espelha as necessidades e demandas que ele pudesse suscitar naqueles que o assistissem. Conforme apresentado pela psicanalista Maria Rita Kehl, na conferência “A atualidade das depressões e a política brasileira”⁵⁹, nossas demandas surgem da ausência, da falta, que fundam o sujeito do desejo. O sujeito que deseja diante do vazio (do que não representa suas demandas) constrói sua capacidade de representá-las. A performance Parangolé traz implícita o raciocínio da apresentação e da representação do que já é demandado e das demandas que afloram pela atuação e diante dela.

⁵⁹ Conferência proferida em 26 de abril de 2019 no auditório 1C Área II da PUC-GO, em Goiânia.

1.5 QUAL ERA O PARANGOLÉ?

Indagação ainda usada hoje em dia muito menos que nos anos 1960. Pergunta qual é o problema, qual a dificuldade, o que está atrapalhando? Ou ainda, **E os parangolés?** Refere-se de maneira mais genérica aos negócios, às negociatas, às oportunidades, às situações complicadas etc. Entretanto, Hélio Oiticica redirecionou a visão “enformada” pelo senso comum, para a janela que especificava seu desejo de envolver tanto os parangolés quanto as performances Parangolés em questões éticas e estéticas que o incomodavam e o motivavam.

No ensaio de 1964, “Bases fundamentais...” (AHO #035.64) no qual ele explica alguns de seus interesses e intenções, ele cuidou em deixar claro o protagonismo da cor, da estrutura e do espaço para o objeto de sua invenção:

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome Parangolé derivado da gíria folclórica, de implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e inúteis (OITICICA, AHO #035.64)⁶⁰.

Não querer que seus parangolés fossem inseridos e confundidos como mais um artesanato do folclore brasileiro, está diretamente conectado ao rompimento anterior com o figurativismo, o qual havia protagonizado a cena artística do Brasil por tanto tempo. Hélio Oiticica temia ser visto como mais um que retrataria a miséria de grande parte do povo brasileiro no contexto da arte. Na visão do artista carioca, o que havia sido feito nesse sentido tinha apenas o efeito da compaixão. O que ele tentava deixar claro era que sua invenção era um modo de expandir os comportamentos dos que se encontravam conformados. Oiticica queria com seus Parangolés exortar o participante/performer a retomar suas potencialidades emocionais, espirituais e físicas, que os condicionamentos sociais o haviam usurpado.

1.6 A ÉTICA DA ESTÉTICA – A REFORMULAÇÃO DA COR, DO TEMPO, DO ESPAÇO E DA ESTRUTURA

A associação de ética e estética diz respeito ao que se percebe e ao que é sentido, do que se apresenta e do que está implícito na apresentação. Isto é, refere-se a como é visto o que é mostrado, como é ouvido o que é dito/cantado, como é atuado o que é proposto etc. Tem

⁶⁰ Também em *AGL* (1986, p. 65) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 67).

relação com as intenções de uns e os possíveis significados para outros. De um modo geral, pressentimos que, numa obra ou proposição artística, a visão de mundo do/a artista está explícita e implícita no que ele/a realiza ou nos propõe realizar. Uma atenção mais apurada pode também nos revelar um componente exortativo nas intenções do/a artista, em outras palavras, indicam-nos rumos, atitudes e posicionamentos.

Em seus P(p)arangolés, Hélio Oiticica se ocupou em instigar cada participante/performer a acessar, a apresentar e a representar suas próprias experiências de vida. Implícitos e explícitos no presente da ação performática: o passado – o vivenciado e o futuro – o que se deseja vivenciar. A performance Parangolé, por não ter um modelo a ser seguido, permite ao participante a liberdade e a responsabilidade de proposição, para si mesmo e para os que assistem. Oiticica esperava que a atuação fosse fiel às revoltas individuais diante dos valores sociais estabelecidos por uma sociedade que, naquele momento histórico do Brasil – o golpe militar de 1964 –, tinha como discurso regulatório a conservação da tradição, da família e da propriedade. Hélio Oiticica, assim como outros artistas – por exemplo, os neoconcretos, muitos dos quais se tornaram tropicalistas –, atualizou a principal noção modernista brasileira, a antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade, por meio das artes visuais, da música, do teatro e do cinema. Artistas que se autoproclamavam na contracultura brasileira. Eles estavam empenhados em propor alternativas de existência e atuação artística à margem do que pregava o discurso oficial de então.

Em um dos muitos registros, de 1964 a 1966, reunidos sob o título de “Anotações...”⁶¹, Oiticica dedicou atenção especial à visão de mundo que o Brasil sob o regime militar lhe impunha. Em *Posição ética*⁶², ele anotou:

[...] o meu Programa Ambiental a que chamo, de maneira geral, Parangolé, não pretende estabelecer uma “nova moral” ou coisa semelhante, mas “derrubar todas as morais”, pois estas tendem a um conformismo estagnante (sic), a estereotipar opiniões e criar conceitos não-criativos (sic). (OITICICA, AHO #0253.66).

Em entrevista cedida a Carlos Alberto M. Pereira e a Heloísa Buarque de Hollanda, no Rio de Janeiro, quando de sua volta de Nova York, em 1980, Hélio Oiticica reafirmou a intenção de derrubar todas as morais. Para ele, a proposta de mudar as coisas era característica imprescindível para uma arte experimental. Quando perguntado, na mesma entrevista, sobre as perspectivas de socialismo para o Brasil, ele respondeu: “Eu estou achando quase impossível, o Brasil é um país bem fascista...” (OITICICA, AHO #0059.80).

⁶¹ AHO #0070.64, também em *AGL* (1986, p. 70) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 73).

⁶² AHO #0253.66, também em *AGL* (1986, p. 81) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 84).

O artista nunca parou de atualizar suas posições, em maio de 1969, Oiticica estava na França e escreveu um texto em inglês, no qual situa a origem das ideias que a partir de 1964 se desdobraram com os Parangolés. Com o título *Captions and smalltexts Parangolé – Capes; – Banners; – tent-myth opened area*, (AHO #0363.69), ele indicou que o Parangolé, por ter sido a invenção que instalou o estágio em seu desenvolvimento rumo a uma nova compreensão da vida, o teria levado a propor uma teoria. Teoria na qual ele alega ter buscado a desmistificação das estruturas burguesas consideradas por ele de “elite”, para as quais todo o pensamento estético estava direcionado. No texto, Hélio Oiticica sintetizou sua teoria da seguinte forma:

Parangolé seria a descoberta do outro lado do comportamento estético, para onde um pensamento muito mais fundamental e vivo, pensamentos criativos, seriam conduzidos. Foi no meu pensamento e trabalho, a descoberta da fonte secreta: eu me senti liberto de todos os remanescentes estéticos intolerantes. Eu senti que alguma coisa nova, bastante perturbadora estava sob meu domínio. Meu contato diário com as pessoas da Mangueira e o meu súbito interesse pela vida, também tiveram sua influência. (OITICICA, AHO #0363.69, tradução do autor)⁶³.

Hélio Oiticica passou grande parte de sua vida tentando realizar as tarefas a que ele se propôs em suas teorias do Parangolé. Derrubar “todas as morais” não é uma tarefa fácil nem rápida, se é que seja possível. Contra sua vontade existiu e continuam existindo muitos estereótipos e fantasias quando o assunto são os Parangolés. Opiniões que exageram ou subestimam o poder que eles tinham e têm de afetar o comportamento de quem os atualizam e os assistem em performances.

Mesmo tendo dito que se sentia liberto dos “remanescentes estéticos intolerantes”, Oiticica continuou se sentido na obrigação de expandir suas teorias. Mesmo depois de outras invenções e projetos, o Parangolé continuava a ser (re)inventado por seu autor. Em um escrito de 28 de agosto de 1978, com título de “Anotações” (AHO #0091.78), Oiticica se mostrou preocupado com o valor pejorativo que o termo fantasia tinha no senso comum. Naquele período histórico do Brasil, sob o regime militar, era importante delimitar uma oposição entre fantasia e realidade. Estudantes, artistas e intelectuais de esquerda não se permitiam confundir alhos com bugalhos. No entanto, indo na contramão da esquerda instituída nas universidades, nos sindicatos e na cena artística, Oiticica insistia que vestir a fantasia parangolé, ao contrário

⁶³ “Parangolé in resume, would be discovery of the `other side` of aesthetic behavior, to where much more fundamental and alive thinking, creative ones, would be led; it was the discovery within my thinking and work of the `hidden fountain`: I felt freed from all intolerant aesthetic remains; I felt that something new, so disturbing had come to my grip”.

de ocultar ou disfarçar, propunha revelar o corpo, tanto para quem o incorporasse, quanto para quem o assistisse.

Hélio Oiticica fez anotações aleatórias sobre suas noções artísticas. Algumas das quais foram retomadas, ampliadas e aprofundadas em ensaios e outras apenas mencionadas em outras reflexões. O artista não se ordenou por nenhuma sequência ou qualquer outra sistematização que não fosse a brevidade e o improvisado do fragmento. Sua narrativa fragmentada mesclou uma compreensão generalizada do então estado da arte, que o interessava, com um traçado do caminho que ela queria percorrer. Hélio Oiticica determinou que o seu percurso de experiência artística devesse ser construído pela interiorização do mundo exterior e pela exteriorização do mundo interior. Autoimposição que lhe custou marginalização pelo *establishment* artístico de sua época.

Em 1968, Oiticica dá um depoimento escrito sobre sua criação artística para o jornalista e crítico de arte gaúcho Walmir Ayala (1933-1991), que à época era crítico de artes plásticas no *Jornal do Brasil*. Ayala enviou a Oiticica 25 perguntas que versavam sobre participação, arte nacional brasileira, função política, conceito de novo, de espaço e de tempo. As respostas estão no arquivo do Projeto Hélio Oiticica com o título “Criação plástica em questão” (AHO #0159.68). Na resposta de número 25, Hélio Oiticica revê sua posição sobre o tempo:

Tudo está relacionado com o passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas, e se lhe disser que não sinto esta relação entre passado-presente-futuro? Então tudo se borra e desaparece, porque quando se vive o *Crelazer* isso não existe; a grande descoberta do mundo atual seria viver em absoluto, sem a relação velha do tempo cronológico, que é repressiva e cruel (OITICICA, AHO #0159.68).

A ideia/termo/conceito *crelazer* começa a ser sentido por Oiticica, segundo Celso Favaretto (2011, p. 185), em 1967, a partir do Bólido-Cama e dos Bólidos-Áreas e é posteriormente desenvolvido na experiência que o artista conduziu na Whitechapel Gallery, em Londres, em 1969. Hélio Oiticica estava naquela época preocupado com a desconstrução de conceitos com os quais, até então, ele mesmo vinha norteando suas invenções artísticas. No escrito de título “Crelazer”, ele questiona, mais uma vez, as noções de tempo e de espaço:

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um “criador”. [...] O “crelazer” é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez dos dois, talvez nenhum”. (OITICICA, 1986, p. 113; 2011, p. 131).

Em sua tese de doutorado, Paula Braga (2007) abordou as estratégias construtivistas na obra de Hélio Oiticica. Ela aponta que a síntese que o artista alcançou não se prendeu aos espaços delimitados e ao tempo cronológico. A preocupação de Oiticica, segundo ela, era desorganizar a relação de tempo cronológico na arte, o que dificulta percorrer o imenso arquivo deixado pelo artista. Braga fornece uma dica para a reorganização dessa relação: “Lidar com os escritos de Oiticica exige a dessacralização da linearidade cronológica. Abandonando a linha de tempo repressora, escolhe-se livremente um ritmo e um fio condutor da leitura” (BRAGA, 2007, p. 10). A dica inventiva e facilitadora de Braga pode ser seguida mesmo que se insista em adotar uma leitura cronológica da escrita de Oiticica. Desde que a recepção (leitura) se mantiver aberta ao que nos escritos foi contornado pelas curvas, evitado pelos desvios ou que ficou perdido nas encruzilhadas. Sem aviso prévio, imagens, ideias e *insights* poderão aparecer a qualquer momento e demandar digressões/revisitações aos escritos do artista que tornem presente o passado-presente-futuro.

A forma da estrutura e a estrutura da forma ocupavam, alternadamente, sem se excluírem, o tempo e o espaço de protagonismo nas elaborações teóricas de Oiticica. Em 1959, ele propõe a forma como um dos alicerces de construção do seu universo criativo. Sua teorização tem cores poéticas e é emoldurada em tom de manifesto. O círculo é para o artista um forte exemplo de forma originária. Oiticica identifica a força circular em sua forma estática. A simetria do círculo, em sua elaboração, está para além de qualquer imaginação, isto é, tudo o que se possa imaginar estará circunscrito ao círculo. A abrangência deste, ainda segundo ele, é anunciadora do mais profundo silêncio. Para o então jovem artista, o extraordinário vigor do círculo advinha de sua forma orgânica, síntese do próprio cosmos (OITICICA, AHO #0182.59)⁶⁴.

Em nota de 21 de janeiro de 1961, há uma citação de Goethe⁶⁵ que inspira Oiticica a explicitar o sentimento de “inquietação e mobilidade” que ele quer expressar em sua arte. A atenção do leitor é dirigida para o termo “sublime”. Oiticica diz desejar para sua arte as formas “inapreensíveis”, porque só assim ele dizia

entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade (sic) vem desse caráter de “inapreensibilidade” (sic); a forma

⁶⁴ Também em AGL (1986, p. 15) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 11).

⁶⁵ “Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‘sublime’. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser ‘informe’ ou consistir de ‘formas inapreensíveis’, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere... Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento ao sublime”. GOETHE, citado por Hélio Oiticica.

artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante. (AHO #0182.59)⁶⁶.

Para fins didáticos de análise, as experimentações artísticas de Oiticica foram divididas por Celso Favaretto (2015 [1992], p. 49) em duas fases: a visual, com início na arte Concreta brasileira, em 1954; e a fase sensorial, a partir dos primeiros bólides, em 1963. Ambas, no entanto, são perceptíveis em articulações diversas nas experimentações do artista até sua morte em 1980. Nossos sentidos, todos ou a combinação de alguns deles, é com frequência o vínculo pelo qual muitos artistas buscam envolver os espectadores de sua arte. Nas invenções artísticas de Hélio Oiticica até seus primeiros bólides, a cor, o tempo, o espaço estruturaram sua arte. Ele lidou com esses elementos/noções em articulações de coexistência, pois eles deveriam, na percepção do espectador, movimentar-se e interagir em reciprocidade, continuamente, deslocando, uns dos outros, o protagonismo da estrutura. A estrutura que Hélio Oiticica queria percebida em suas invenções, em sua fase sensorial de criação, a partir dos Bólides⁶⁷, deveria ser proposta pelo espectador/participador ao manipular a obra.

Os bólides são caixas com gavetas recobertas de espelhos, tecidos, fotos, páginas de jornal etc.; cubas de vidro, bacias, sacos, plásticos preenchidos com tela, gaze, pedras, areia, carvão, outros pigmentos e líquidos coloridos; latas com querosene em chamas para serem deixadas em lugares ermos; luz de lâmpadas dentro de objetos com compartimentos a serem abertos e fechados; camas e ninhos onde os espectadores podem se deitar. O contra bólido – *devolver a terra a terra* –, uma moldura colocada em um terreno baldio e preenchida com terra de outro lugar, tira-se a moldura e a terra é deixada no terreno.

No texto “Os ‘Bólides’ e o sistema espacial que neles se revela” (OITICICA, AHO #0001.64), com data de 8 de junho de 1964, o artista esquematiza essa coexistência:

[...] há, através do movimento, uma abarcação (sic) completa dos elementos da obra pela criação (no movimento) de uma relatividade entre os mesmos. Essa oscilação do ponto de interesse, esse contínuo deslocamento estrutural (inter-estrutural aqui) é que criam a dispriveligição (sic) da visão total da obra. Ela não é vista “assim” ou “de outro modo”, mas, totalmente, segundo a intuição do espectador no deslocamento a que é levado na estrutura, nem “dentro” nem “fora” [...] mas no “todo” da obra (OITICICA, AHO #0001.64).

⁶⁶ Também em AGL (1986, p. 26) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 28).

⁶⁷ Existem aproximadamente setenta inscrições de Bólides. Os primeiros foram os Bólides-caixa e Bólides-vidro, seguidos por Bólido-bacia, Bólido-pedra, Bólido-lata, Bólido-luz, Bólido-plástico, Bólido-saco, Bólido-cama, Bólido-ninhos e o Contra-bólido *Devolver a terra a terra* e o Contra-bólido *A tua na minha* (VARELA, 2009, p. 18). Para um estudo aprofundado sobre os Bólides consultar: *Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica* – Dissertação de Mestrado de Ângela Varela (2009), disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-30102009-172944/pt-br>

Hélio Oiticica desencorajou assim qualquer tentativa de se imputar um significado prévio, único e coletivo para os seus bólides. Ele propôs a manipulação do espectador como ato significativo, que juntamente com o objeto podem proporcionar uma experiência única e individual. Além do material de que o bólido era feito, também a cor estava para ser manipulada, já que a presença/ausência de luz e os diferentes posicionamentos poderiam modificá-la. A partir de então, a cor que nunca perdeu sua relevância e protagonismo, tanto na teorização quanto nas práticas de Oiticica, amplia seu espaço de atuação nas invenções do artista.

Cinco anos antes do escrito supracitado sobre os bólides, Oiticica fez uma anotação sobre o uso da cor na pintura, no fragmento “Dezembro 1959”⁶⁸ (OITICICA, AHO #182.59). Ele disse ter chegado a uma concepção metafísica da pintura fazendo uma síntese da cor, despindo-a de seus sentidos conhecidos pela inteligência. O artista escreveu ainda que a “consciência da cor-luz ativa” constrói e é a estrutura da obra. Ele explicou ter chegado a essa consciência pelo tonal, que ele entendia ser a qualidade da luz na cor. Na pintura, segundo ele, ainda se podem conseguir dois aspectos de uma mesma cor, com “uma só cor de diversas qualidades”, ou pela mudança de direção das pinceladas, particularidade desenvolvida em sua pintura, revelou ele. O artista explicou ainda que o que ele chama de cor metafísica ou cor tempo, tem ação de dentro para fora. A “cor-luz ativa” despe a cor de sentidos prévios, ou melhor, ilumina um novo sentido na cor: “Quando reúno, [...] a cor na luz, não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, [...] Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração” (OITICICA, AHO #182.59).

Não foi por acaso que Hélio Oiticica chegou a essa concepção do uso e atuação da cor na arte. Em anotação de 1960, com título “Inter relação das artes”⁶⁹, Oiticica (AHO #0121.60) explicita a influência do artista plástico russo Wassily Kandinsky⁷⁰ sobre seu pensamento a esse respeito. A sonoridade da cor era, para Oiticica, musicalidade de caráter espiritual, que se estrutura no interior de quem faz arte. O início da corporificação dessa musicalidade, explicou ele, dá-se na obra do artista, que a materializa a partir de seu cosmos interior.

⁶⁸ Disponível também em *AGL* (1986, p. 16) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 12).

⁶⁹ Disponível também em *AGL* (1986, p. 19) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 18).

⁷⁰ Artista plástico russo Wassily Kandinsky (1866-1944), considerado o introdutor da abstração nas artes visuais, “[...] atuou na Alemanha até o início da Primeira Guerra, ocasião em que voltaria à Rússia. Ficou afastado da Alemanha até 1922, quando recebeu um convite de Walter Gropius para fazer parte da Bauhaus. Desde o final de sua permanência em Moscou, houve uma geometrização de suas figuras e uma aproximação com as obras de Paul Klee”. Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/abstracionismo> Acesso em 12 abr. 2019.

O artista brasileiro materializou a influência de Kandinsky corporificando a sonoridade da cor em tecidos, madeira, vidro, plásticos e outros materiais, nos quais ele indicou estar a sua luminosidade diluída. O sentido da cor, teorizou Oiticica, não é dado pela obra de arte, mas está na cor mesma. Para ele, as cores criadas pelo artista em misturas e pinceladas era a síntese de suas vontades. Vontades que constroem um mundo que conciliam o ser humano e a natureza. Equilíbrio entre o dionísíaco e o apolíneo – entre o racional e o emocional – e entre as objetividades e subjetividades que se desdobram a partir do que se sente e do que se pensa. Conciliação necessária para que o ser humano, mesmo vivenciando o abismo que o sentido da cor lhe abre, possa ser capaz de manter um diálogo com o mundo.

Hélio Oiticica buscou, mediante a escrita de anotações, ensaios e artigos, evitar que interpretações pudessem reconfigurar suas teorias, invenções e práticas. Uma dificuldade que se apresentava a ele e continua presente é a percepção da obra ou da ação artística como um todo, sem desconsiderar as partes. Ao mesmo tempo em que insistia na totalidade da obra, ele a separava em partes, para fins de elucidar o que ele queria que fosse entendido. Tentativa obviamente infrutífera, já que toda revisitação que atualiza ou interpreta um pensamento, traz consigo pensamentos afetados por outros tempos e por outros espaços. Uma vez que a roda já tenha sido inventada, resta-nos rodá-la no tempo e no espaço de que dispomos.

1.7 OBJETIVOS EM FRAGMENTOS – OS FIOS DO ESQUEMA

No texto *Esquema geral da nova objetividade brasileira* (AHO # 0110.66), Oiticica apresenta um “raio-X” da arte que ele considerava de vanguarda. Ele aponta as múltiplas tendências da vanguarda brasileira e estrangeira, que convergiam para o questionamento das categorias artísticas consideradas convencionais da arte nacional e internacional.

No ano anterior, em novembro de 1966, Oiticica já havia sinalizado no texto “Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66)”⁷¹ que sua busca pessoal por uma nova objetividade era coincidente com a tendência da vanguarda brasileira da época. Estavam, ele e alguns outros artistas, buscando a “transformação do quadro para uma estrutura ambiental”. No mesmo texto, ele explica que a coincidência se caracterizava pela criação de novas ordens estruturais ambientais ou “objetos”:

Objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulha de maneira inesperada num subjetivo renovado,

⁷¹ Em *AGL* (1986, p. 110) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 103).

como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. (OITICICA, 1986, p. 110; 2011, p. 103).

Oiticica se põe, a mais uma vez, ocupado com o desígnio de deslocar o lugar da arte brasileira, arte e artistas que, em sua avaliação, se revolviam na esfera intelectual racional. Sua proposta era que a arte deveria ser inventada a partir da experimentação criativa vivencial. Os sentidos propostos pela experiência individual de cada artista poderiam ser transformados em significado pelos participantes (e não mais espectadores) das ações artísticas. Ainda assim, em “Esquema geral da nova objetividade” (OITICICA, AHO #0110.66)⁷², o artista carioca ressaltava que a força que agregava todas as outras forças motivadoras da vanguarda brasileira era a vontade de independência em relação às vanguardas estrangeiras. Independência que seria garantida pela característica tipicamente brasileira da nossa arte de vanguarda – a vontade de construir a partir da exploração do experimental, do sensorial e do processual.

No retrato panorâmico que Hélio Oiticica pinta do típico estado da arte brasileira de vanguarda dos anos 1960, no seu artigo “Esquema Geral...”, o artista evidencia nossas cores tropicais: “somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas” (OITICICA, AHO #0110.66). Um estado de vanguarda da arte sem movimentos de padronização de pensamento ou de estética. Segundo a síntese que Oiticica escreveu sobre os seminários “Proposta 65” e “Proposta 66”, apresentada em seu “Esquema geral...”, apesar da falta de “unidade de pensamento”, a plêiade de artistas que se constelavam pela liberdade de expressão e contra o autoritarismo do governo militar encontrava, em suas artes de múltiplas tendências, uma unidade de organização. Oiticica enumera seis itens, que em seu esquema formulavam o típico estado da arte brasileira de vanguarda, naqueles tempos:

- 1) vontade construtiva geral;
- 2) tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.);
- 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- 5) tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna”, de Mário Pedrosa);

⁷² A partir de agora, o artigo será identificado por “Esquema Geral...” (AHO #0110.66).

6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Na análise de Oiticica, a vontade construtiva geral teria sido o motivo que conduziu Oswald de Andrade à conclusão, nos idos de 1922, que nossa cultura deveria ser antropofágica; ou seja, deveríamos nos defender do estrangeirismo engolindo e digerindo o que é estrangeiro. No entanto, como apesar dos esforços passados ainda sofríamos de um colonialismo cultural, a vontade construtiva geral, diante dos impedimentos impostos pelo regime militar, era por uma superantropofagia. A vontade de construção de um estado de criação geral deveria buscar por características tipicamente brasileiras, que ainda estavam latentes na cultura. A vontade dos criadores individuais passava pela busca de um “novo objeto” artístico que pudesse consolidar uma vontade cultural livre e coletiva.

Uma característica dos relatos (tanto orais quanto escritos) que constituem a narrativa do artista plástico Oiticica é a fragmentação com a qual ele apresenta concepções artísticas, existenciais, sociais e políticas, suas e de outros. Experimento aqui o fragmento da forma e do conteúdo, como recurso para finalizar a apresentação da síntese que Oiticica fez em seu relato/manifesto “Esquema Geral...” das contribuições de artistas e intelectuais para os seminários organizados em 1965 e 1966 pela secretaria de Educação e Cultura da cidade de São Paulo: “Proposta 65” e “Proposta 66”⁷³. Com relação à noção de “passagens”, com a qual os artistas de vanguarda problematizavam as relações entre o objeto, sua estrutura e as questões de ordem ética, estética, sociais, políticas e morais, em “Esquema Geral...”, Oiticica indica as seguintes articulações:

- [...] Conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto.
- [...] problemas de ordem social.
- [...] a desintegração do objeto físico é também a desintegração semântica, para a construção de um novo significado.
- [...] aparecimento do conceito de apropriação.
- [...] uma volta à “coisa”, ao objeto diário apropriado como obra.
- [...] o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência.
- [...] uma “arte dos sentidos”, com consciência, é claro, dos perigos metafísicos que a ameaçam. (OITICICA, AHO #110.66).

Para Hélio Oiticica, a vanguarda da *nova objetividade* incluiu, em seus percursos práticos e teóricos, questões nas quais o objeto, a ética, a estética e a sociedade foram

⁷³ Seminários realizados no Auditório da Biblioteca Municipal da cidade de São Paulo, nos quais importantes intelectuais e artistas foram convidados a contribuir com suas opiniões sobre a “cultura de vanguarda no Brasil”. Ver ofício/convite em anexo VIII.

abordadas de modo dialético⁷⁴. Para termos uma ideia da relevância do termo (dialética) para a vanguarda daquela época, apenas no item 2, de seu “Esquema Geral...” – *Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete* –, Oiticica usa doze expressões conjugando o termo dialética:

- processo dialético (4 vezes)
- necessidades estruturais e dialéticas
- proposições dialético-pictóricas
- transformação dialética
- conceitos dialéticos
- introdução dialética realista
- reviravolta dialética
- participação dialético-social e poética
- dialética da passagem (OITICICA, AHO #110.66).

Importante lembrar que a palavra dialética tem tido configurações dinâmicas (mutáveis), desde sua origem na doutrina platônica, na aristotélica, na estoica e na hegeliana. No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o entendimento geral de dialética estava potencializado pelas características sócio-político-culturais implícitas e explícitas, dos acontecimentos que se desenvolviam por aqui. Também pelo modo como aqueles acontecimentos eram problematizados. Os artistas não pareciam se preocupar com a diversidade de significados que a dialética teve para cientistas políticos, sociólogos, filósofos e historiadores ao longo da história do conhecimento. O que importava era apresentar uma síntese da totalidade dos incômodos que a situação do Brasil de então, sob um regime militar, provocava naqueles que se posicionavam na vanguarda artística do país.

Nesse sentido, é relevante considerar o que o filósofo marxista brasileiro, Leandro Konder (1936-2014), apresenta sobre dialética, síntese, totalidade e realidade, em seu livro *O que é dialética* (1981). Ele chama nossa atenção para o fato de que, toda visão de conjunto é provisória e que nenhuma síntese consegue alcançar a complexidade da realidade vivida. Para Konder (1981, p. 37), a síntese é “a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada”. Ele acrescenta que a noção de totalidade é proporcionada pela estrutura significativa que a visão de conjunto apresenta; ou seja, totalidade é o conjunto que cada um consegue compreender como significativo. No entanto Konder adverte que “a totalidade é apenas *um momento* de um

⁷⁴ DIALÉTICA: “É um processo resultante do conflito ou da oposição entre dois princípios, dois momentos ou duas atividades quaisquer” ABBAGNANO, Nicola, In: *Dicionário de Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, 2012, p. 315. Leandro Konder em seu *O que é dialética*: “Na acepção moderna: [...] é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação” (KONDER, 1981, p. 8).

processo de totalização”, e que a dialética é uma “maneira de pensar elaborada em função da necessidade de reconhecemos a constante emergência do novo na realidade humana” (KONDER, 1981, p. 39).

O momento narrado por Oiticica em “Esquema Geral...” (1967) certamente era de uma realidade de conflitos entre tempos vividos e tempos que eram almejados. O seu desejo por transformação pessoal e social está explícito e implícito nas ideias, nas noções e nos termos que ele seleciona para pensar a cena, os agentes, a agência, os atos e os propósitos da arte brasileira nos anos 1960. A seleção das condições feitas por Oiticica reflete não apenas seus incômodos, mas principalmente suas propostas para a arte, pois ele tanto descreveu uma realidade – que em sua visão era incômoda –, como também propôs uma realidade que desejava que florescesse por aqui.

O professor Frederico Oliveira Coelho⁷⁵, em sua tese de doutorado (2008), *Livro ou Livro-me – os escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, analisa os escritos de Hélio Oiticica de 1971 a 1978, quando ele viveu em Nova York, portanto, escritos de um período bastante distinto do que foi vivenciado pelo artista no Brasil nos anos 1960. Entretanto, os Parangolés de Oiticica podem ser sentidos em seus termos, pois sua linguagem P(p)arangolé continuou se desdobrando nas questões vivenciadas na cidade do sonho americano. Coelho diz não haver, nos registros do período estadunidense do artista carioca, sentidos a serem revelados, decifrados ou interpretados: “O que ocorre nos escritos de Oiticica é a narrativa de uma apropriação voraz da leitura do alheio, de uma necessidade de dar eco a suas muitas vozes” (COELHO, 2008, p. 17).

No entanto, o professor Frederico Coelho faz uma avaliação dos escritos de Oiticica, que contrariando o que ele mesmo diz na tese, soa tanto como uma interpretação, uma decifração ou mesmo como uma revelação. Se de fato não há sentidos a serem revelados, decifrados ou interpretados, como afirma Coelho, é fundamental considerar o fator experimentalidade, como condição *sine qua non* que dá sentido tanto para a linguagem P(p)arangolé quanto para a babilônica.

Da totalidade do mosaico de pensamentos propostos por Oiticica, alguns fragmentos nos instigarão a construir nosso próprio mosaico de significados. A voracidade e a reverberação de muitas vozes nos escritos de Oiticica produzem um conjunto caótico de

⁷⁵ Doutor em Literatura Brasileira pela PUC-Rio (2004-2008). Em 2009 tornou-se curador-assistente de artes visuais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), onde ficou até julho de 2011. Desde agosto de 2014, é Professor Assistente dos cursos de Literatura e Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) do Departamento de Letras da PUC-Rio. Atualmente é coordenador da pós-graduação lato-sensu Formação do Escritor (Departamento de Letras PUC-Rio/CCE) e Co-coordenador do PPGLCC. Informações coletadas do Lattes em 18 out. 2017.

informações, difícil para uma leitura que se pretenda de cronologia linear. A advertência de Frederico Coelho é importante para se evitar o risco de interpretações que se pretendam definitivas, ou que se proponham a exaurir os sentidos dos conteúdos nos escritos de Oiticica. As intenções e os sentidos pretendidos por Oiticica estarão sempre à disposição de atualizações.

Os textos de Oiticica – não só os escritos no Brasil, mas também os que ele elaborou nos Estados Unidos – apresentam, representam e constituem sua obra. Muitas de suas anotações compõem um conjunto de pensamentos interrompidos. Súbitos inícios, meios sem pé nem cabeça e fins inacabados. Em seu empenho de entender a própria ação artística, Hélio Oiticica recorreu a fragmentos do pensamento de inúmeros poetas, filósofos, romancistas, cineastas, músicos, artistas plásticos etc.

No texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”⁷⁶, com data de 29 de outubro de 1963, ele registrou dezenas de nomes de artistas plásticos e as influências destes em sua arte. A longa lista traz estrangeiros como Kandinsky, Mondrian, Klee, Tauber-Arp, Schwitters, Maliévitch, Calder e brasileiros como Jackson Ribeiro, Lygia Clark e Aluísio Carvão, dentre muitos outros. Em “A transição da cor...”, Oiticica elabora o percurso (um mapa?) de seu entendimento da cor, do espaço, do tempo, de forma, da estrutura, de sentido e de significado para a sua arte. Ele revela que estava nesse percurso havia muito tempo: “Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959” (AGL, 1986, p. 50). Hélio Oiticica sempre registrou, além da própria percepção de sua arte no mundo, principalmente como ele gostaria que o mundo a percebesse. Desde 1954, ele registrava seus pensamentos, *insights*, intuições, sentimentos e citações de modo fragmentário, mas só em 1962 ele dá uma explicação sobre os fragmentos já escritos e os que viriam a ser. O escrito de 22 de maio de 1962 é precedido de “As ‘Notas’”⁷⁷.

Sobre sua compulsão por elaborar tudo que envolvesse o que precedia e procedia em sua obra, Hélio Oiticica escreveu em *21 de julho de 1964*: “[...] uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. Quando me encontro aqui, nas vivências cotidianas, [...] aqui essas vivências constroem o pensamento ideal” (OITICICA, AHO #0190.62). Oitica, ainda nesse texto, propõe o tempo como fator de distinção entre sua obra plástica e seus escritos.

⁷⁶ Em AGL (1986, p. 50).

⁷⁷ Hélio Oiticica informa que “A série de “notas” que se inicia aqui, é cópia do pequeno caderno (notebook) que tenho sempre comigo, na rua, quando saio, e no geral escrevo as notas que para mim são imprescindíveis, pois, pelo fato de serem rápidas e inadiáveis contêm elementos, que talvez a escrever em casa e mais pensadamente não viriam à baila” (AHO #0190.62).

Nos escritos o imediato é eternizado, a expressão exclui o passageiro em sua obra plástica. Ele reitera que em seus escritos estão eternizadas suas vontades imediatas de uma vida idealizada: “A experiência do que se convencionou chamar ‘vida’ toca aqui seu dedo no ideal das aspirações, [...]” (OITICICA, AHO #0190.62).

Não há na linguagem P(p)arangolé uma hierarquia entre os objetos, as performances e os escritos, o importante para Hélio Oiticica era propor uma arte de participação. O que pode não ser claro para o público se este apenas a observa à distância, sem permitir que os sentidos sejam tocados e sem pensar sobre possíveis atualizações de significados. As teorizações do artista, persistentes, angustiadas e determinadas sugerem que ele previu a dificuldade de compreender sua proposta de ação artística para além dos parâmetros de obra de arte.

Paola Berenstein Jacques, em *Estética da ginga* (2003 [2001], p. 42), sugere que, para acompanhar as anotações do artista carioca, é necessário considerá-las em seu aspecto fragmentário. É justamente da noção de fragmento que Jacques se utiliza para tecer a estética da narrativa de Oiticica. O fragmento apontado por ela é, sem surpresa, caracterizado por separações e inacabamentos, que o tornam incompleto e insuficiente. A surpresa fica por conta da caracterização positiva que Jacques propõe para os termos incompleto e insuficiente em atuação no fragmento. Ela afirma que “um fragmento não existe para significar o que quer que seja, mas, para se designar a si mesmo e, através de seus limites, delimitar o mundo em torno de si” (JACQUES, 2003 [2001], p. 46). A proposta de Jacques é que se faça uma leitura que os considere em suas possibilidades de se abrirem e de se fecharem, em conjuntos imaginários.

O professor pesquisador Robson Corrêa de Camargo, no artigo “Fragmento como conceito estético e fato artístico, filosófico e literário”⁷⁸, publicado originalmente no *Léxico de Pedagogia do Teatro*, recupera uma reflexão sobre o fragmento na contemporaneidade. Seguindo a primeira fase do romantismo alemão, apresenta o fragmento como conceito filosófico e fato artístico, um modo para se compreender a expressão e a recepção da arte contemporânea. Afirma o pesquisador:

O fragmento como conceito estético e fato artístico, filosófico e literário não é um fato novo, é produto direto da primeira fase da revolução romântica na Alemanha. Estabelecido nos cinco últimos anos que finalizam o século XVIII (1796-1801), se insere no desmembramento sem piedade do regime monárquico francês, [...] na restauração napoleônica e no desmontar do edifício que se processava. [...] O fragmento, como proposto pelos românticos alemães, [...], pode levar a que se entenda equivocadamente o conceito como o de ser apenas uma parte incompleta do

⁷⁸ Em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/93> Acesso em 25 jun. 2018.

todo, e que, portanto, recebe, sintetiza, estende ou complementa a unidade do todo da qual faz parte (CAMARGO, 2014).

De natureza efêmera, o fragmento é destacado do mundo e sem limites externos, um trecho que foi destacado de uma unidade e que passa a ser a unidade. Nos pensamentos lineares, os inícios, os meios e os fins buscam a clareza e a ordem; no pensamento fragmentário, os inícios, os meios e os fins provocam confusão e desordem, ou melhor, promovem uma reorganização da compreensão por outra ordem.

A proposição do pensamento fragmentário na escrita de Hélio Oiticica foi comparada por Jacques (2003 [2001], p. 42) à arquitetura das favelas do Rio de Janeiro. Os inícios e os fins dos becos, das vielas, das escadas, dos barracos, dos puxadinhos estão em contínua delimitação. Materiais tão diversos como compensados de madeira, placas de metal, lonas de plástico etc. são tornados adequados ao acréscimo constante de abrigos ao mesmo tempo prontos e inacabados. A narrativa P(p)arangolé, assim como suas estruturas para a vida e para a arte, demandam constante atualizações de territórios.

A narrativa de Oiticica apresenta em diferentes momentos algumas e/ou todas as propriedades que Paola Jacques aponta como constituintes do fragmento. Como fazer sentido numa escrita fragmentada? Não nos serve uma lógica de coerência e de coesão estruturadas na relação de causas e efeitos que se apresentem em ordem cronológica. Jacques indica uma lógica alternativa:

Para captar o raciocínio fragmentário, é necessário renunciar à causalidade, à explicação por causas e efeitos, à cadeia de desenvolvimento conceptual e, sobretudo, a qualquer cronologia. Trata-se de se familiarizar com as misturas, com os esboços, com as superposições e as diversas formas resultantes de outra concepção temporal. O tempo fragmentário não é linear, poderia ser circular, ou melhor, em espiral, com diferentes níveis desenvolvendo-se mutuamente. Nele, o fim e o começo se misturam, se opõem e se juntam outra vez (JACQUES, 2003 [2001], p. 47).

Os apontamentos de Coelho, Jacques e Camargo são fundamentais para que o leitor/espectador/participador possa desenvolver uma compreensão das ideias, das noções, das reflexões e das proposições artístico sociopolíticas apresentadas nos escritos e arte de Hélio Oiticica. Por mais caótica que seja uma narrativa, sentimos a necessidade de alguma organização que nos oriente; ainda que seja tão somente para sentir o fluxo no caos, o que em si pode conduzir à elaboração dos sentidos.

1.8 DE QUE E DE QUEM... AINDA QUEREMOS PROXIMIDADE E DISTÂNCIA?

Cinquenta e um anos depois da invenção Parangolé, o professor Celso Favaretto, importante comentador da vida e obra de Oiticica, ajuda-nos a compreender um pouco mais as complexidades do artista. No livro *A Invenção de Hélio Oiticica* (2015 [1992]), Favaretto indica que, com o Parangolé, o artista carioca formula a sua *arte ambiental*, uma nova forma de expressão: “uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero” (FAVARETTO, 2015 [1992], p. 105).

A partir deste momento, Hélio Oiticica passa a se referir a toda a sua experimentação que se seguiu como parte do programa Parangolé – síntese de tudo que havia feito anteriormente. Todavia uma síntese elevaria sua arte a uma nova qualidade: o corpo atuando como o sujeito da expressão. Oiticica estava convencido de que suas necessidades e desejos eram também as de outros artistas e não artistas, seus contemporâneos, no Rio de Janeiro dos anos 1960. Ele alegava que sua invenção libertaria as pessoas dos impedimentos impostos por uma cultura que reprimia a livre expressão do corpo.

A proposta do artista era que a performance Parangolé fosse uma movimentação espontânea. Espontaneidade que produziria e reproduziria sentidos; que o performer dançasse a estrutura para reestruturá-la; que sua atuação manipulasse a duração do tempo, de modo que ocupasse lugares no espaço do seu próprio corpo e espaço no ambiente; e que a movimentação acionasse novos sentidos para a cor, para a forma, para a música, para o corpo, para as emoções e sentimentos. Enfim, uma oportunidade de expressão de necessidades e de desejos.

Em 2017, portanto, cinquenta e um anos depois da invenção do parangolé *Seja Marginal...*, bandeiras com posicionamentos políticos continuam sendo levantadas e tremuladas. Se posicionar à margem do poder institucionalizado continua fazendo sentido para o jogo de bandido e herói, com o qual algumas autoridades governamentais insistem em modelar o funcionamento da nossa sociedade. O parangolé-bandeira de 1968 – *Seja marginal, Seja herói* continua exortando à interpretação de seus termos. Mesmo depois de todo esse tempo, a convocação de Oiticica continua sendo provocativa⁷⁹.

⁷⁹ “A estudante Liliane Maria, do Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba Campus III, em Guarabira, no brejo paraibano, recebeu voz de prisão na tarde desta sexta-feira (27) por causa de uma frase que escreveu no mural da instituição de ensino. ‘Seja marginal, seja herói’, de Hélio Oiticica, sintetizou uma série de trabalhos que ficaram conhecidos como marginália na década de 60, mas irritou profundamente um policial do 4º Batalhão da Polícia Militar que quis prendê-la assim como ao diretor do Centro de Humanidades (CH), professor Waldeci Ferreira Chagas. A acusação contra ambos foi de apologia ao crime a dano ao patrimônio público”. PARLAMENTOPB – Paraíba 28.10.2017.

Em 2019, quais outros sentidos, interesses e outras forças estruturariam e moveriam a linguagem/atuação P(p)arangolé? Que outros incômodos precisam ser problematizados? Que ordens ainda queremos reorganizar com a improvisação, as imagens e o comportamento na performance Parangolé? Vozes de muitos lugares poderiam propor respostas. O que pode nos surpreender é que as buscas dos que viveram a contracultura no Brasil dos anos 1960-1970 continuam sendo o que muitos de nós ainda buscamos.

O jornalista Luiz Carlos Maciel (1938-2017)⁸⁰, um dos gurus da contracultura no Brasil dos anos 1960, escreveu *Geração em transe* (1996), livro no qual ele atualiza as suas memórias da época. Maciel traça um perfil de sua geração em que contornos, linhas retas, rabiscos, luzes, sombras, cores vivas e desbotadas nos convidam a imaginar o que foram aqueles anos para os artistas com os quais ele conviveu. No livro o jornalista associou sua experiência pessoal à experiência histórica dos de sua geração:

A história e a da minha geração são contadas por uma dupla procura. Num plano mais imediato, foi a busca da liberdade individual e da felicidade pessoal; num plano mais amplo, foi a busca revolucionária por uma sociedade mais justa e mais humana. Em todos os níveis, essa busca obrigou a uma luta apaixonada contra repressões internas e externas (MACIEL, 1996, p. 15).

No entanto, a ordenação do plano individual imediato e em seguida do plano coletivo mais amplo não seguiu a mesma sequência para todos. A ordem continua sendo um dilema para os que exortam à participação efetiva na vida sócio-político-cultural do país. Para muitos, a felicidade de cada um só será possível quando direitos e oportunidades forem acessíveis a todos. Quando pudermos diminuir a imensa desigualdade entre ricos e pobres. Continuamos talvez não mais em transe, como o que foi vivenciado por Maciel e os artistas com os quais ele conviveu, mas certamente ainda em trânsito rumo a uma sociedade mais justa, mais humanizada e menos desigual. No Brasil, em 2018, a eleição de um presidente de direita nos conduziu a uma encruzilhada. Discursos de apoio e de oposição ao atual governo dividem a população, que ainda não tem clareza que direção suas/nossas vidas irão tomar.

De volta aos anos 1960, da luta apaixonada a que Maciel se refere em seu livro, surgiram, em meio a grupos distintos, vários termos pejorativos que desqualificavam a

Disponível em <http://www.parlamentopb.com.br/Noticias/?pm-da-voz-de-prisao-a-estudante-e-diretor-de-centro-por-frase-de-oitica-28.10.2017>. Acesso em 31 out. 2017.

⁸⁰ O gaúcho Luiz Carlos Maciel foi escritor, jornalista, diretor de teatro, roteirista de cinema e televisão, professor e conferencista. Para mais informações, ver reportagem sobre seu falecimento no Jornal Folha de São Paulo, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942085-aos-79-anos-morre-luiz-carlos-maciel-jornalista-e-pensador-da-contracultura.shtml> Acesso em 24 set. 2019.

atuação dos que procuravam ações alternativas. O termo “desbunde”, deslumbrado/a, por exemplo, era usado para denominar negativamente os que recusaram o caminho radical da luta armada, e procuravam outras formas de resistência, influenciados pelo movimento pacifista dos Estados Unidos e dos direitos civis, ou da negação extrema do maio de 1968 francês que afirmaria: é proibido proibir. A ditadura civil-militar brasileira perseguiria a todos, como fez com Caetano Veloso ou o próprio Living Theater, expulso do Brasil por sua paixão pelas atitudes “desbundadas”.

Outros dois termos populares: “porra louca” e “maluco beleza”, ambos associados à suposta alienação de uma consciência política que se constituiria na margem de - movimentos estudantis, sindicais, políticos etc.

1.9 UM VIÉS DA ARTE BRASILEIRA DE VANGUARDA NOS ANOS 1960

No artigo “Da exposição nova objetividade brasileira ao evento do corpo à Terra” (2017), publicado na revista de história da arte *Modos*, a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro – também curadora, crítica e historiadora da arte – discute as manifestações das neovanguardas que ocorreram durante o início da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Ribeiro sinaliza a formação de grupos de jovens artistas em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo como antecedentes das manifestações artísticas de vanguarda no Brasil no período. As neovanguardas se manifestaram em espaços culturais institucionais: universidades, teatros e museus, que permitiram a ocupação de seus espaços pela arte de resistência. Manifestações coletivas sobre as quais Ribeiro informa:

O show Opinião, realizado no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, considerado o primeiro grito pela liberdade de expressão no Brasil, tornou-se o símbolo de reação dos artistas contra o autoritarismo do governo e contagiou os críticos, galeristas e artistas do Rio, que organizaram duas exposições coletivas no MAM/RJ: Opinião 65 e Opinião 66. [...] Os Parangolés de Hélio Oiticica, que visavam estender a arte à vida através da atuação dos participantes da Escola de Samba da Mangueira, foram mostrados pela primeira vez dentro de um espaço institucional, provocando a reação autoritária da direção do MAM. [...] Acompanhando a organização das mostras coletivas cariocas, foram organizadas, em São Paulo, na FAAP, dois seminários: Proposta 65 e Proposta 66. [...] Coube ao Hélio Oiticica sintetizar as discussões do Seminário, [...] (RIBEIRO, 2017, p. 138-140).

Hélio Oiticica teve assim a oportunidade de mais uma vez fazer um registro diagnóstico, dessa vez por encomenda, da situação e da atuação de um grupo de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, que se considerava a vanguarda brasileira nas artes plásticas de

então. A incumbência dada a Oiticica foi materializada em seu ensaio “Esquema geral...”⁸¹, de 1967 (AHO #0110.66).

O grito pela liberdade a que Marília Ribeiro (2017) se refere, no artigo supracitado, não surgiu do nada. Ele se irrompeu de uma situação incômoda que vinha se processando há muito tempo. Foram cochichos, murmúrios, choros, silêncios e ruídos incompreensíveis até que o grito inaugura outras vontades de expressão. Hélio Oiticica, ainda no seu “Esquema Geral...”, reconhece que sua trajetória de desintegração da estrutura do quadro de cavalete se inicia em 1959. Ele atesta que sua tendência, bem como a de outros artistas – de romper com a ordem transcendental da arte rumo à ação participativa do espectador para transformá-lo em proponente final da obra –, culminou na teoria do “*não-objeto*”, de Ferreira Gullar. O poeta maranhense, no período neoconcreto, estava em busca de “um lugar para a palavra” em seus poemas-objetos. Cada artista neoconcreto estava, a seu modo, formulando o problema da reestruturação de sua própria arte, por meio de objetos nos quais ela poderia ser materializada.

A teoria do “*não-objeto*” foi publicada no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, na edição de 19 e 20 de dezembro de 1959. Não é difícil inferir nos escritos de Oiticica, a influência intelectual que Gullar exercia sobre os artistas que se posicionavam na vanguarda das artes visuais da época. Ferreira Gullar assim teorizou:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se rende à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. Toda obra de arte verdadeira é, portanto, um não-objeto, [...] a obra de arte e os objetos parecem se confundir. Sinal desse mútuo extravasamento entre a obra de arte e o objeto é a célebre *blague* de Marcel Duchamp enviado para a exposição do Independentes, em Nova Iorque (1916), um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica do *ready-made* foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em revelar o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre ele e os demais objetos novas relações (GULLAR, SDJB, 19 e 20/12/1959).

A preocupação em produzir uma arte genuinamente brasileira buscava na nova objetividade um lugar que pudesse ser ocupado por um objeto atualizado na realidade que era vivenciada aqui. Não só um objeto que sugerisse conhecimento, mas também um objeto produzido pelo que já se conhecia, de modo que pudesse simbolizar o conhecimento e o domínio do mundo como ele era sentido e pensado por aqui. Os sentidos e os pensamentos

⁸¹ AHO #0110.66, também em AGL (1986, p. 84), *Museu é o Mundo* (2011, p. 87). Foi o texto do catálogo da mostra *Uma nova objetividade Brasileira* (Rio, MAM, abr. 1967), informado por Favaretto em *A Invenção de Hélio Oiticica* (2015 [1992], p. 151).

que ainda estivessem latentes deveriam ser incorporados à linguagem artística. Na síntese de Oiticica, os problemas que afloravam no Brasil, a partir do golpe de 1964, demandavam uma arte na qual as pessoas pudessem se manifestar movidas pelas questões, não apenas pelo que elas vivenciavam, mas principalmente por aquelas que as impediam de viver espontaneamente.

Demanda que gerava forças que, de maneira geral, potencializavam e movimentavam os sentidos e pensamentos de alguns artistas, críticos de arte, intelectuais, estudantes e espectadores que queriam “gritar” por liberdade de expressão artística. Essa demanda era influenciada e influenciava o pensamento e a atuação de alguns artistas alçados à posição de mentores intelectuais dos artistas autodenominados de vanguarda. Ferreira Gullar e Antônio Dias⁸² eram dois desses mentores que propunham a passagem de um objeto, como este era até então conhecido em seu uso cotidiano, para outro ao qual seriam dados outros sentidos. Esse processo foi denominado, pelo também mentor intelectual da vanguarda brasileira, Mário Schenberg⁸³, de “realista”, por tentar destituir a obra de arte de seu caráter transcendental para lidar com as questões do aqui e do agora.

Na avaliação que Oiticica fez em “Esquema Geral...”, o processo “realista” aconteceu em ritmos e dinâmicas diversas na obra dos artistas que participaram das exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*. O processo “realista”, como foi teorizado por Schenberg, além das artes

⁸² Antônio Manuel Lima Dias (Campina Grande, Paraíba, 1944 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018). Artista visual e multimídia. Passa a infância em cidades do Nordeste brasileiro e aprende técnicas de desenho com o avô paterno. Em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro e trabalha como desenhista e artista gráfico. Em 1972, recebe a bolsa Guggenheim, em Nova York. De volta ao Brasil, coordena o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), ao lado do crítico Paulo Sergio Duarte (1946). Em 1992, torna-se professor da International Summer Academy of Fine Arts, em Salzburgo, Áustria. No ano seguinte, leciona na State Academy of Fine Arts, em Karlsruhe, Alemanha, e, em 1997, no programa de pós-graduação dos Ateliers Arnhem, na Holanda. Em 2010, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde prossegue intensa produção. ANTONIO DIAS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa45/antonio-dias> Acesso em: 1º out. 2018.

⁸³ Mario Schenberg (Recife, Pernambuco, 1914 - São Paulo, São Paulo, 1990), crítico de arte e físico, transfere-se de Recife, sua cidade natal, para o Rio de Janeiro em 1929. Em 1933, em São Paulo, estuda na Escola Politécnica, formando-se engenheiro eletricitista dois anos depois. Em 1936, torna-se bacharel em matemática pela Universidade de São Paulo (USP). Em 1940, vai aos Estados Unidos como bolsista da Fundação Guggenheim para trabalhar com astrofísica. No mesmo ano, expõe sua produção fotográfica no observatório de Yerkes, na Universidade de Chicago. Em 1947, é eleito deputado estadual pelo Partido Comunista, sendo cassado poucos meses após a posse. Em 1948, volta à Europa onde ministra aulas na Universidade Livre de Bruxelas, Bélgica. Quando volta ao Brasil, em 1953, torna-se diretor do Departamento de Física da USP até 1961. Nesse mesmo ano, organiza retrospectiva de Volpi na Bienal Internacional de São Paulo a pedido de Mário Pedrosa. Nessa década, retoma atividades ligadas à crítica de arte sendo eleito o representante dos artistas no júri nacional de seleção da Bienal em 1965, 1967 e 1969. Em 1964, é preso por 50 dias e, em 1969, é aposentado compulsoriamente e afastado da universidade. Em 1973, escreve o capítulo “Arte e Tecnologia”, para o livro *Arte Brasileira Hoje* (1930), de Ferreira Gullar. Em 1979, retorna à universidade devido à lei de anistia. Em 1983, ganha o prêmio de Ciência e Tecnologia do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq) e, em 1987, recebe título de professor emérito pelo Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas.

MARIO SCHENBERG. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa801/mario-schenberg> . Acesso em: 1º out. 2018.

visuais, ocorreu também na literatura, no grupo que era liderado por Gullar e no movimento do cinema novo, do qual Glauber Rocha é provavelmente a figura mais reconhecida.

A virada decisiva do processo de passagem de um objeto conhecido em seu uso cotidiano para um objeto semântico, ou ainda, da dissolução da estrutura fixa para uma estrutura dinâmica no campo “pictórico-plástico-estrutural”, deu-se com a obra de Antônio Dias, realizada em 1965, *Nota sobre a morte imprevista* (Figura 6), obra com 195 cm x 176 cm, na qual o artista utilizou óleo, acrílico, vinil plexiglas sobre tecido e madeira. Nas palavras de Oiticica, uma obra “na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto [...]” (OITICICA, AHO #0110.66).

A influência de Dias sobre a obra dos artistas do movimento de vanguarda daquela época desencadeou, ainda, segundo o relato de Hélio Oiticica em seu “Esquema Geral...”, uma tendência aos processos de “passagens”. O termo “passagens” carrega a noção de se estar em trânsito – alguma coisa liminar – passando de um estado/condição/categoria/etc. a outro. Noção que alude à vontade de ampliar, de mudar, de abandonar, de inventar, enfim, de estar em outro lugar físico ou metafísico.

Figura 6 – 1965. NOTA SOBRE A MORTE IMPREVISTA de Antônio Dias.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12065/nota-sobre-a-morte-imprevista> Acesso em: 1º out. 2018.

O sentido de inquietação, também implícito em “passagens”, é representado por Oiticica na apresentação que ele faz dos termos: conflito, problemas, desintegração, aparecimento, volta e consciência. Durante sua estadia em Nova Iorque, em 1972, Hélio Oiticica voltou mais uma vez ao registro do que passa:

hélio oiticica
 nyk mar.22.72
 EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL
 PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo proposição
 coletiva tudo em meio à indiferença dos artistas do dia
 foi enjeitado rejeitado
 em 72 PARANGOLÉ me dá alegria parece tão claro novo como parecem claros
 novos CONCRETOS de são Paulo NÃO OBJETO rio coisas-gente daqui dali
 esquecidos nos vai-vens das “artes”
 esse texto foi especialmente escrito para JORGE DA CUNHA LIMA, destinado ao
 tabloide especial sobre a Semana de 22, Domingo Ilustrado (OITICICA, AHO
 #0380.72).

Oiticica experimenta nesse fragmento uma linguagem que, além de romper o silêncio que ele identificou na arte do século XX, rompe também com formalidades gramaticais da língua portuguesa. Se, para Oiticica, a arte havia transitado pelo metafísico, ele experimentava a palavra concreta. Apesar do trânsito do artista por movimentos e lugares, ele continuava sendo constituído também pelos passos passados. Ele ainda se mantinha vinculado às vontades construtivas, às negações do estabelecido, às buscas pelo coletivo e às questões ético-político-sociais que marcaram sua trajetória nos anos 1960.

2 ALGUNS RUMOS DA CENA SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL BRASILEIRA QUE REVOLVERAM A INVENÇÃO PARANGOLÉ

2.1 POLÍTICA CONVENCIONAL, ARTE SOCIAL – CONFLITOS MODERNIZANTES

Até os anos 1930, a arte brasileira não era acessível ao grande público. A fruição do objeto de arte (pintura, gravura, escultura, poesia etc.) era apreciada pela elite política, ainda cafeeira, e por intelectuais ainda europeizados. Foi a partir da revolução de 1930⁸⁴ que alguns artistas e intelectuais começaram a buscar por uma arte que envolvesse o ser humano para além dos valores da família e da pátria. Os então modernos defendiam considerar as questões sociopolíticas do país em sua arte. Consideração que ofendia os conservadores. Essa situação é desenvolvida por Marcelo Mari em sua tese de doutorado (2006), que aponta as circunstâncias políticas dos primeiros modernistas brasileiros. No capítulo I, “Mário Pedrosa e a arte como arma revolucionária”, no subtítulo “O despertar da consciência política no ambiente artístico brasileiro”, ele esclarece:

Embora as preferências e as posições, adotadas pelos artistas, estivessem longe do amplo consenso, todos eles tencionaram encontrar uma solução definitiva para o lapso existente e corrosivo entre arte e sociedade. Com necessidade de tomar posição frente aos problemas de seu tempo, os artistas modernos se afastaram das polêmicas eminentemente artísticas da década de vinte e substituíram-nas pela ascendência da temática social (MARI, 2006, p. 38).

Em reflexão sobre a arte brasileira dos anos 1940, Aracy Amaral (1987, p. 107) relata a conferência⁸⁵ de Mário de Andrade a respeito do “movimento modernista” nas artes do país. Amaral destaca, no pronunciamento de Andrade, o que ela percebe como problemático: a distinção feita pelo crítico entre arte social e arte política. Para Mário de Andrade seria social toda e qualquer arte, já que se realiza na relação entre seres humanos. Arte política seria aquela de combate político definida pelo assunto tratado e a sua técnica de execução. O embate, então presente no pensamento crítico de Andrade, soava como reverberação da

⁸⁴ A Revolução de 1930 foi um movimento armado, liderado pelos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, insatisfeitos com o resultado das eleições presidenciais e que resultou em um golpe de Estado, o Golpe de 1930. O Golpe derrubou o então presidente da república Washington Luís em 24 de outubro de 1930, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e colocou fim à República Velha. Disponível em: <https://www.sohistoria.com.br/ef2/eravargas/p3.php>. Acesso em 21 dez. 2019.

⁸⁵ Conferência pronunciada no Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1942, no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

conferência de Mário Pedrosa sobre a artista alemã Kaethe Kollwitz: *As tendências sociais de Kaethe Kollwitz*, proferida em 16 de junho de 1933, no Clube dos Artistas Modernos⁸⁶.

Se há de fato alguma confusão na distinção feita por Mário de Andrade, ela é vista por Amaral como indicativo da arte “subversiva”. Arte que adviria da ambivalência entre a consciência do artista de que sua arte está submetida ao contexto social, no qual ela é desenvolvida; e da incapacidade do próprio artista em se libertar de seu individualismo. Aracy Amaral, no entanto, não funde os temas: arte subversiva e arte marginal. Para ela a pintura, a gravura, escultura, performance etc. “desenvolveram-se e frutificaram às custas dos poderes constituídos, através de órgãos culturais do sistema, seja ele de direita ou de esquerda [...]” (AMARAL, 1987, p. 11).

Aracy Amaral indica que os questionamentos sobre a função, a necessidade e a utilidade da arte e dos artistas no Brasil, dos anos de 1930 a 1970, eram demandas de alguns artistas: “Depois que Pound mencionou o artista como antena de seu tempo, muitos se agarraram a esta imagem, para tentar magnificar a antecipação do artista como uma justificativa social para sua existência como contribuição cultural” (AMARAL, 1987, p. 11).

O dilema não parece ter se resolvido desde então. Ainda que temas sociais continuem sendo estetizados artisticamente, o diálogo com o poder governante mantém o fluxo da arte nas galerias, nos museus, nas mídias, nas ruas. Atualmente (2019) apenas nos âmbitos municipal e estadual, os artistas residentes na cidade de Goiânia e no estado de Goiás dispõem respectivamente, da Lei municipal de incentivo à cultura e da Lei Goyazes. Leis⁸⁷ que são utilizadas como ponte entre a arte dos artistas e o dinheiro dos empresários para a produção e para a circulação de exposições de artes visuais, publicações de livros, gravações de CDs e montagens de espetáculos de dança, música, teatro e circo. Os editais têm recursos bastante limitados, decorre então que os artistas e espetáculos dependem de seleção para serem contemplados com o benefício financeiro. Crítica à qualidade estética ou aos valores éticos?

⁸⁶ AMARAL, A. *Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*, São Paulo. Studio Nobel, 1987, p. 38. Para uma análise detalhada da conferência de Pedrosa, ver: MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*, tese de doutorado, São Paulo, 2006, p. 49.

⁸⁷ Prefeitura Municipal de Goiânia – Lei de Incentivo à Cultura, Lei nº 7.957, de 06 de janeiro de 2000, alterada pela Lei nº 8.146, de 27 de dezembro de 2002, que institui incentivo fiscal em favor de pessoas físicas e jurídicas de direito privado, para a realização de projetos culturais e dá outras providências. Mais informações disponíveis em <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/site.asp?s=2819&m=2822>. No âmbito estadual temos a Lei Goyazes. Publicada em 16 de maio de 2000, a Lei nº 13.613 instituiu o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Goyazes, tendo sido regulamentada em fevereiro de 2001, com a publicação do Decreto nº 5.362. Mais informações disponíveis em <https://site.educacao.go.gov.br/lei-goyazes/>

O que é arte e o que é cultura? Quem teria o apropriado conhecimento e o devido reconhecimento para responder a essas perguntas? Seriam os próprios artistas, as populações locais, os agentes da crítica e mídias especializadas, os estudiosos que desenvolvem suas pesquisas em instituições acadêmicas ou os agentes que ocupam posições executivas nos órgãos oficiais que financiam os projetos artísticos e culturais? Talvez essas sejam perguntas demasiadamente carregadas de intenções e interesses conflitantes para que possam ser respondidas por uma das categorias citadas, sem que as outras se sintam excluídas da resposta. Ainda assim, muitos que ocupam lugares de poder intelectual, midiático, político e financeiro têm tentado respondê-las. Nesse sentido, o mais relevante é a quem escutamos sobre o assunto; isto é, a quem reconhecemos a posição de nos dizer o que é arte e o que é cultura. De qualquer maneira, muitos ainda irão formular seus próprios conceitos e definições fundamentados em suas próprias experiências. Não há, portanto, hegemonia a respeito da questão. O que há são movimentos, manifestações, ações e artistas que são alçados à posição de evidência e de protagonismo na cena que constitui a vida artística e cultural de nossos e de outros tempos. Na academia, essa questão é problematizada e desenvolvida em campos do conhecimento especializados, como nas artes visuais, na sociologia, na história, na literatura, na psicologia social, na antropologia etc.

A exclusão de artistas e de suas realizações, dos financiamentos públicos, pode ser uma das maneiras de indicar o que é arte social e o que é arte política. Não aceitamos que nos digam quais trabalhos são arte, mas aceitamos que nos digam quais têm qualidade suficiente para que sejam avaliados positivamente pelo poder público. Obviamente que os referidos editais se munem da voz de especialistas em cada uma das categorias disponíveis. Se há a crítica especializada, há também os que se rebelam contra ela.

É de uma perspectiva acadêmica transdisciplinar que esta questão é aqui abordada. Os eventos (acontecimentos) ditos artísticos e culturais produzem e reproduzem sentidos para os que atualizam conceitos e definições em ações e manifestações práticas e teóricas, nos espaços artísticos, culturais, acadêmicos e à margem deles. No entanto, nem sempre as atualizações fazem sentido para os que apenas as vivenciam pela observação, sem delas participar. Atualizar a cultura aqui se refere a um vasto escopo de eventos e ações que mantêm vivos os traços identitários das culturas: estudos sistematizados, acadêmicos ou não; festas, festivais e rituais profanos e religiosos (batismos, aniversários, formaturas, casamentos, funerais etc.) que celebram as crenças, os desejos e os valores de um povo; o teatro, a poesia, a literatura, o cinema, a música, as artes visuais, as competições esportivas etc. O professor José Luiz dos Santos (2007 [1983], p. 22) aponta ainda que a cultura da nossa época está

“identificada com os meios de comunicação de massa, tais como o rádio, o cinema, a televisão”, e a cultura de um povo está também associada ao “seu modo de vestir, à sua comida, a seu idioma”.

Os sentidos que são atualizados nos movimentos da cultura estruturam as forças dos que buscam reproduzir, transformar e produzir valores que ainda são convenientes, os que estão desgastados e os que são desejados, respectivamente. Portanto, observar, perceber e construir um entendimento dos sentidos da cultura de outra época demanda deslocamentos de visão. Isto quer dizer que os sentidos e os entendimentos do que é arte e do que é cultura são dinâmicos e diversos, variam e se movem no tempo e no espaço. A dinâmica e a diversidade das culturas são alimentadas nas interações sociais que tentam a manutenção ou a transformação, o que em geral acreditamos ser a nossa realidade.

2.2 DA REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA À APRESENTAÇÃO ABSTRATA

Entre os anos de 1940 a 1950, o pintor Cândido Portinari (1903-1962) se encontrava nas graças da crítica de arte brasileira. A obra de Portinari era uma grande expressão das características figurativas, embora com sutis aproximações com o cubismo, o surrealismo e com a grandiosidade dos muralistas mexicanos. Sua temática ocupava-se principalmente com a representação figurativa das questões sociais e religiosas do Brasil. A chamada arte social constituía a mais forte tendência mundial naquele período. No entanto, essa tendência começou a mudar com o fim da Segunda Grande Guerra.

O Museu de Arte de São Paulo, o famoso museu de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, fundado em 1947, realizou em 1951 uma retrospectiva dedicada ao designer gráfico, arquiteto, pintor e escultor suíço Max Bill (1908-1994). Quando o MASP ainda se encontrava em sua primeira sede, no edifício Guilherme Guinle, na rua Sete de Abril. Os registros desse evento são analisados por Adriano Tomitão Canas⁸⁸. A *Revista Habitat do MASP*, em seu número dois, descreve essa exposição publicando conjuntamente um artigo de autoria de Max Bill, “Beleza provinda da função e beleza como função” (BILL, 1951, p. 61-64). O artigo de Bill aponta para a necessária compreensão social e responsabilidade moral, para a produção de objetos de uso cotidiano, que deveriam se refletir no tratamento das próprias formas, impulsionando assim uma nova expressão formal. Para Bill, fazia-se necessário o emprego

⁸⁸ Anais do Colóquio História da Arte em Exposições (2014). Canas é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia.

racional dos materiais e dos meios técnicos adequados, conjugando o “racionalismo do engenheiro e a beleza construtiva” (CANAS, 2014, p. 115-129).

A reação mais forte ao figurativismo no Brasil iria surgir principalmente pelas mãos das chamadas artes abstrata e concreta⁸⁹. A professora de história da arte Ana Maria Belluzzo⁹⁰ fez uma contribuição para a enciclopédia *Arte Construtiva no Brasil* (1998) com o capítulo “Ruptura e Arte Concreta”. Nas palavras de Belluzzo, o debate que acontecia aqui no início dos anos 1950 “remonta aquele europeu dos anos 30, quando determinados protagonistas da vertente abstrata desejaram substituir o termo ‘abstracionismo’ por ‘concretismo’ [...]” (BELLUZZO, 1998, p. 98). O crítico Ferreira Gullar também deu sua contribuição para a *Arte Construtiva no Brasil* com o capítulo “O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta”. Em sua análise, Gullar apontou o reatamento do intercâmbio cultural que foi realizado no mundo inteiro no início dos anos 1950, decorrente do fim da Segunda Grande Guerra. No Brasil, a mais relevante manifestação da retomada desse intercâmbio, segundo Gullar, foi a criação da Bienal de São Paulo em 1951. A Bienal apresentou ao país a redescoberta da arte abstrata. Tendência artística que, no Brasil, a partir dessa mostra, iria “desbancar a arte figurativa de Portinari, Segall, Di Cavalcante, Bruno Giorgi, Guignard e Pancetti” (GULLAR, 1998, p. 143-144).

A reação à arte figurativa no Brasil se explicitou quando Max Bill recebeu em 1951 o prêmio de escultura na 1ª Bienal Internacional de São Paulo⁹¹ por sua *Unidade Tripartida*. Obra que apresenta o conceito matemático de Moebius, a famosa fita de Moebius, que, em seu desdobrar, mostra a capacidade de infinitude na finitude da fita, que se encontra consigo mesma. A geometria definindo formas. Bill fundou em 1953, juntamente com dois outros professores de desenho, a Escola de Ulm⁹², na Alemanha, com o propósito de, dentre outros, retomar a clareza da forma.

⁸⁹ O termo “arte concreta” foi usado pela primeira vez pelo artista Theo van Doesburg (1883-1931), que participa do grupo e revista homônimos, fundados em 1930, em Paris. A arte concreta buscava o total desvinculamento de qualquer imitação com a natureza. No texto de introdução do primeiro número da revista *Arte Concreta*, Doesburg pontuava “O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a ‘si próprio’ e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ‘ele mesmo’”. A arte deve surgir de um processo mental. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>. Acesso em 17 fev. 2017.

⁹⁰ Professora de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-USP.

⁹¹ http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/max_bill/obras.htm

⁹² Conhecida como Escola Superior da Forma, trata-se de centro de ensino e pesquisa de design e criação industrial, concebida em 1947 e fundada em 1953 por Inge Aicher-Scholl (1917-1998) e Otl Aicher (1922-1991), professores da já existente Escola Popular Superior da Forma de Ulm, e por Max Bill (1908-1994), antigo aluno da [Bauhaus](#). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao372976/hochschule-fur-gestaltung-ulm-alemanha>. Acesso em 22 fev. 2017.

Em 1952, em São Paulo, os artistas que pretendiam romper com os princípios de intuito expressivo e simbólico de teor individual, que eles vinculavam à arte naturalista da pintura figurativa, formaram o grupo Ruptura. No mesmo ano, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) realizou uma exposição do grupo. O grupo era constituído pelos seguintes artistas: o pintor, desenhista e gravador polaco-brasileiro Anatol Wladyslaw (1913-2004); o pintor, desenhista e professor austro-brasileiro Lothar Charoux (1912-1987); o pintor e escultor húngaro-brasileiro Kazmer Féjer (1923-1989); o pintor e fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998); o pintor escultor, vitrinista, artista gráfico e professor polaco-brasileiro Leopold Haar (1910-1954); o pintor, escultor e desenhista Luiz Sacilotto (1924-2003); e o designer, ilustrador, paisagista, urbanista, jornalista e crítico de arte ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro (1925-1973), líder teórico e porta-voz do grupo.

Em sua análise para a enciclopédia *Arte Construtiva no Brasil*, a professora Belluzzo indicou que o discurso de Cordeiro estava centrado no abstracionismo que não desejava ser uma representação da realidade, mas, a própria realidade. O movimento conduzido pelo grupo não reivindicava para si um estilo artístico, mas a proposição de se compreender uma possível ciência da arte a partir das obras de seus integrantes. A liderança perspectiva de Cordeiro iria acompanhar a teoria e a prática concreta do grupo Ruptura de 1952 aos anos 1960. A linguagem proposta deveria se exprimir por linhas e cores, que eram o que eram, e não representam ou simbolizam qualquer outra coisa. A forma ganhou status especial na orientação de Cordeiro para a arte concreta do Ruptura. Esta não deveria abrigar nenhum conteúdo externo à própria arte. O quadro deveria ser concebido (ideias) antecipadamente à sua execução. Só então deveria ser estruturado por expressões plásticas, racionais – claras e inteligentes. Dessa forma, na avaliação crítica de Waldemar Cordeiro, a arte concreta se apresentava como contrária ao populismo de Portinari. (BELLUZZO, 1998, p. 97-100).

A arte concreta produzida em São Paulo se alinhava ao momento político-cultural de esperança no desenvolvimento industrial e no progresso técnico brasileiro dos anos 1950. O conceito expresso na forma evitaria o simbolismo da expressão individual para assim substituir a “naturalidade” das opiniões pela inteligência dos conceitos. Belluzzo desenvolveu assim esse pensamento:

A aliança entre o artista e a indústria se manifesta, entre outros aspectos, através de uma valorização positiva da produção pela máquina, através da preferência por materiais e processos industriais, por tintas de cores puras já prontas, [...] suportes industriais como o Duratex, compensado, plexiglass, alumínio e processos industriais como pintura a revólver (BELLUZZO, 1998, p. 138).

A composição da arte concreta com elementos do universo da indústria gráfica não levava em conta o discurso de Cordeiro, sobre a arte não abrigar conteúdo externo à própria arte. Discurso que seria sintetizado em um manifesto. Talvez Cordeiro estivesse demasiadamente focado na crítica ao suposto populismo artístico que, na visão dele, os artistas concretos deveriam superar com racionalidade, rigor técnico e superação das emoções a fim de fazer autocrítica aos próprios mandamentos.

O grupo Ruptura redigiu um manifesto⁹³ (1952) no qual mencionou a continuidade da história, mas afirmou não haver continuidade nos princípios das formas: “a arte antiga foi grande, quando foi inteligente. Contudo a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!”. Afirmava ainda que a tridimensionalidade havia esgotado a bidimensionalidade. Rechaçava o naturalismo e o figurativismo em todas as suas possíveis manifestações e desdobramentos: “o naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou a sua tarefa histórica”. Anunciou a renovação de valores espaço-tempo, movimento e matéria. Proclamou a intuição artística vinculada à praticidade, clareza e inteligência. A arte, segundo o grupo, deveria ser deduzível a partir de conceitos formulados mediante conhecimento prévio.

No Rio de Janeiro, por sua vez, em 1954, vários artistas concretistas, alunos e ex-alunos do pintor e desenhista carioca Ivan Serpa (1923-1973) se constituíram como o *Grupo Frente*. Naquele ano, eles realizaram no Instituto Brasil Estados Unidos a exposição inaugural do grupo, que apresentava trabalhos de oito pintores: Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos do Val, Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa (1923-1973), João José da Silva Costa, Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1924-2004) e Vicent Ibberson. A maioria estudava ou havia estudado sob a orientação de Serpa nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Seus trabalhos objetivavam a abstração geométrica, e o que os unia era principalmente a rejeição à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista. Ferreira Gullar, no seu *O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta*, assinalou que a tendência no pós-guerra, a rejeitar o nacional, “que lembrava o nacionalismo fascista”, remetia à aspiração “a uma linguagem estética comum a todos os povos” (GULLAR, 1998, p. 146).

No ano seguinte, em 1955, se juntaram ao grupo *Frente* Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissman (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-

⁹³ Publicado originalmente na *Revista Ad – Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956, n. 20. Disponível em: <http://marocidental.blogspot.com.br/2012/02/o-manifesto-concretista.html> e <https://arteconcretista.wordpress.com/grupos-da-epoca/>

2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch. O grupo, então com mais sete artistas em sua formação, realizou sua segunda exposição no MAM-Rio. Ainda na enciclopédia *Arte Construtiva no Brasil*, Ferreira Gullar ressaltou a defesa e a influência que o crítico Mário Pedrosa se tornou para o grupo de jovens artistas reunidos no Rio de Janeiro em torno de Ivan Serpa (GULLAR, 1998, p. 144). Cinco anos depois da exposição no MAM-Rio, em 06 de agosto de 1960, Ferreira Gullar publicou um artigo no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), para quem os artistas do Frente “não obedeciam a nenhum código estético rígido”. Uma indicação relevante para se entender o que viria a acontecer entre os artistas concretos do Rio e os de São Paulo.

A crescente diferença de interesses e intenções terminaria por afastar, ética e esteticamente, os caminhos dos dois grupos. Esse processo gradual teve a colaboração de críticos de arte, de intelectuais, além de outros artistas concretos fora da cena das artes plásticas. Toda a movimentação de aproximação e posterior afastamento entre concretos paulistas e cariocas foi registrada nas páginas do *Jornal do Brasil*. Os artigos publicados no JB entre 1956 e 1960, por Gabriel Artusi, Theon Spanudis, José G. Merquior, dentre outros, priorizavam a visão representada e apresentada pelos artistas e críticos cariocas ou pelos que estavam ligados a eles. Na visão dos articulistas do SDJB, os artistas cariocas faziam bem em aprofundar suas diferenças com os paulistas. O suplemento dominical do JB era dirigido na época por Reynaldo Jardim, escritor que também se juntou ao grupo *Frente*. Como se vê, as costumeiras querelas de artistas cariocas e paulistas repercutiriam também nos fundamentos da arte concreta.

Mário Pedrosa fez uma apresentação do grupo para a segunda exposição. Numa demonstração de apoio à opinião de Pedrosa, Ferreira Gullar cita trecho dessa apresentação no seu *O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta* (1998). Não por acaso, no trecho escolhido, Pedrosa dizia que o grupo não se tratava “de uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo [...] e outros ismos” (GULLAR, 1998, p. 147). Aos olhos do crítico pernambucano, o respeito à “liberdade de criação” era o postulado pelo qual o grupo lutava acima de tudo (GULLAR, 1998, p. 147). Percebe-se, na avaliação de Pedrosa, a influência do *Manifesto Trotsky Breton* na atuação dos artistas cariocas. Atuação que se opunha a dogmas e receitas que, na visão deles, adviriam em suas obras tanto de uma racionalização quanto de um engajamento político explícito. Ainda, segundo o pensamento dos concretos cariocas, sob influência de Pedrosa, racionalismo por um lado e/ou engajamento político por outro, determinariam impedimentos à liberdade de criação do artista.

O manifesto Trotsky Breton, divulgado no Brasil por, entre outros, Mário Pedrosa, foi redigido pelo revolucionário russo Leon Trotsky e pelo poeta surrealista francês André Breton, em 1938, na Cidade do México. De acordo com o Museu da Imagem e do Som (MIS)⁹⁴, da cidade de Campinas em São Paulo, o manifesto era por uma arte revolucionária e independente e contrário às chamadas “arte e literatura proletária”, imposta pelo stalinismo em 1934.

2.3 CONCRETIZANDO O CONSTRUTIVISMO NO BRASIL

O verbete concretismo⁹⁵, da *Enciclopédia Itaú Cultural*, informa que o grupo concreto carioca pregava a experimentação de todas as linguagens, ainda que apenas no âmbito não figurativo geométrico. O grupo propunha uma articulação forte entre arte e vida – que afastava a consideração da obra como “máquina” ou “objeto” –, e dava maior ênfase na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico. A investigação paulista centrava-se no conceito de pura visualidade da forma.

Artistas concretos paulistas e cariocas tiveram a oportunidade de compartilhar experiências na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no MAM de São Paulo, em dezembro de 1956, e no MAM do Rio de Janeiro, em 1957. Em nota editorial, o *Jornal do Brasil*, do dia 7 de outubro de 1956, anunciava a exposição: “[...] mais do que uma simples mostra coletiva, pretende ela revestir-se das características de um amplo movimento estético, destinado a imprimir novo rumo às artes de vanguarda do país”. A exposição, no entanto, explicitou as divergências entre os artistas de São Paulo e os do Rio de Janeiro. Ao contrário da expectativa otimista explicitada na nota do *Jornal do Brasil*, a exposição iria se tornar o início do distanciamento entre os dois grupos.

Celso Favaretto, em seu livro *A Invenção de Hélio Oiticica* (2015 [1992], p. 36), comenta a estratégia de oposição dos artistas do movimento concretista no Brasil, ao que, na visão deles, seriam variedades e hibridações do naturalismo nas artes então produzidas aqui. O comentário de Favaretto enfatiza a intenção dos concretos brasileiros de romper com a visão representativa da arte, classificada por eles como hedonista, de gosto gratuito, cuja finalidade era o prazer ou o desprazer. Para tanto, adotaram “a forma geométrica, pela sua

⁹⁴ Disponível em http://miscampinas.com.br/materia_40_por_uma_arte_revolucionaria_independente_andre_breton_e_leon_trotsky.htm

⁹⁵ CONCRETISMO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>. Acesso em: 08 jun. 2018.

auto-referencialidade, austeridade, rigor e ênfase na estrutura” (FAVARETTO, 2015 [1992], p. 36). Nossos artistas concretos, segundo Favaretto, buscavam ser fiéis às orientações de Max Bill sobre a simplicidade e controle visual da construção do quadro. Para Bill, Favaretto continua os princípios matemáticos que expressam medidas e leis harmoniosas, guiam ritmos e relações oriundas de fontes individuais. Tais princípios foram copiosamente seguidos pelos concretos paulistas.

Quatro anos depois da primeira exposição em São Paulo, em 1960, Ferreira Gullar, crítico maranhense estabelecido no Rio de Janeiro, publicou o artigo “Arte concreta no Brasil” no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), no qual fez um diagnóstico da divergência dos artistas cariocas e paulistas. Nos termos de Gullar, eles se distinguem quanto ao desenvolvimento dos fundamentos da arte concreta: “da parte dos cariocas – um Serpa, um Carvão – certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concreta; da parte dos paulistas, a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia” (GULLAR, SDJB, 06/08/1960).

Soma-se à crítica de Ferreira Gullar a observação que o crítico de arte e ensaísta carioca José Guilherme Merquior (1941-1991) fez no mesmo ano (1960). Merquior apresentou sua opinião, na edição de 17 de setembro de 1960, também no SDJB: “os concretos paulistas contradisseram sua própria e brilhante teorização inicial para realizar um geometrismo apoético ou um jogo frívolo de categorias verbais abstratas” (MERQUIOR, SDJB, 17/09/1960). Não é difícil inferir que a crítica de Merquior estava direcionada aos irmãos Campos⁹⁶, pela posição de evidência e referência que Haroldo e Augusto de Campos ocupavam na poesia concreta de São Paulo. Os artistas cariocas não são mencionados no artigo.

2.4 A AÇÃO DOS CONCRETOS PAULISTAS PROVOCA REAÇÃO NEOCONCRETA DOS CARIOCAS

As noções de percepção corporal propostas pela fenomenologia do filósofo francês Merleau-Ponty, adotadas pelos artistas concretos cariocas, são uma referência constante em trabalhos acadêmicos que abordam as divergências entre o *Ruptura* e o *Frente*. Ferreira Gullar, várias vezes menciona *O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta* (1998, p. 148); contudo, se por um lado cita a contribuição de Mário Pedrosa ao *Frente* a partir de sua

⁹⁶ A poesia concreta paulista da época estava representada principalmente por Haroldo e Augusto de Campos.

“concepção da arte como atividade autônoma e vital” e pontua que, para o crítico pernambucano, a arte visava “transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções”. Por outro, Gullar aproveita a oportunidade para criticá-lo, insinuando que os estímulos que ampliavam o horizonte estético dos jovens artistas do Rio de Janeiro eram uma projeção que Pedrosa fazia de suas próprias vontades artísticas.

A insurgência contra o concretismo paulista foi motivada, pelo que os artistas cariocas percebiam, como sendo um excessivo racionalismo do construtivismo⁹⁷ nas artes brasileiras. Eles estavam insatisfeitos também com suas próprias experiências artísticas – cada vez mais mecanicistas que, segundo algumas críticas e autocríticas, priorizavam a forma em detrimento do conteúdo. Surgiu dessa fórmula, em 1957, no Rio de Janeiro, em oposição ao movimento concretista de São Paulo, o movimento artístico-literário que foi denominado *Neoconcreto*, tendo como mentores declarados Ferreira Gullar e Lygia Clark. Em 1959, portanto, cinco anos antes de inventar o Parangolé, Hélio Oiticica se juntou ao movimento Neoconcreto⁹⁸ no Rio de Janeiro, juntamente com a pintora e escultora Lygia Clark, o jornalista e poeta Reynaldo Jardim, a artista plástica Lygia Pape, o poeta Ferreira Gullar e outros⁹⁹. A partir de então, a busca de Oiticica seria por abandonar os trabalhos bidimensionais. Ele começou a inventar relações entre a obra de arte e o espectador, o qual ele passou a considerar como participador da sua proposta artística.

2.5 SENTIDOS EM TERMOS DE OITICICA

O *Projeto Hélio Oiticica*, dando prosseguimento ao propósito de preservar e divulgar a obra do artista elaborou o livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986). Uma seleção de textos básicos do artista produzidos entre os anos 1954-1969, a curadoria foi de Luciano Figueiredo,

⁹⁷ “Desde seu início russo e revolucionário em 1951, até suas relações com a Bauhaus, suas encarnações na Inglaterra, Itália e na América Latina, o projeto construtivista de arte e desenho tem sido de importância central para a cultura do século XX (p. 428). [...] Construtivismo dinamiza a forma, e apresenta-a como um agente composicional ativo, como se o que estivesse em jogo é a confiança em modos novos e experimentais de construção no mundo, o qual abolirá o velho e criará o radicalmente novo (p. 429)”. [“From its Russian and revolutionary beginnings in 1951, through its relation with the Bauhaus, to its incarnations in England, Italy, and the Latin America, the Constructivist project of art and design has been of central importance to twentieth-century culture. [...] Constructivism dynamises form, presents it as an active compositional agent, as if what is at stake is the thrusting of new and experimental modes of construction onto the world that would abolish the old and create the radically new (p.428-429)”. Encyclopedia of Aesthetics. Michael Kelly – Editor in chief. Vol. I. Oxford University Press, 1998, Tradução do autor.

⁹⁸ Movimento oriundo da ruptura entre os artistas concretos de São Paulo (grupo Ruptura, 1952) e os do Rio de Janeiro (grupo Frente, 1953) a respeito dos entendimentos que eles tinham dos princípios teóricos da arte concreta. (FAVARETTO, 2015 [1992], p. 39).

⁹⁹ Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica> Acesso em 30 set. 2016

Lygia Pape e Waly Salomão. Luciano Figueiredo escreveu a introdução do livro, na qual ressaltou a importância, na tradição moderna das Artes Plásticas, de elaborar proposições teóricas e poéticas que demonstrassem seus universos criativos. Em suas palavras: “[...] este legado teórico permanece como formulação profunda de cada artista em relação à própria arte, e como visão de mundo” (FIGUEIREDO, 1986, p. 5). No livro, Hélio Oiticica é apresentado por Figueiredo (1986, p. 5) como “um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora, conceitua e pensa a própria arte”.

No texto, “Bases Fundamentais...”¹⁰⁰ (AHO #035.64), de novembro de 1964, Hélio Oiticica explicou que não pretendia ilustrar ou tornar a obra compreendida de forma linear, reduzida ou convencional. Nesse texto ele diz rejeitar a “apreensão objetiva transposta dos materiais de que se constitui a obra”. E com o intuito de controlar a recepção/interpretação da obra, Oiticica determinou que não fosse feita associação “a objetos aos quais se relacionam as obras: por exemplo, tendas, estandartes etc.”, mas, sim, “uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento”. Hélio Oiticica seguiu o que Celso Favaretto (2015 [1992], p. 17) apontou¹⁰¹ como tendo sido uma atitude comum dos artistas dos anos 1960, “eles mesmos seriam os mais indicados para explicar as bases teóricas de sua arte [...] Além disso, em algumas tendências, como a conceitual, por exemplo, a teorização é dimensão integrante do processo”. Assim o pensamento pertence à obra. Apesar de explicar como ele queria que sua obra fosse entendida, o artista não levava em conta de que não havia – e continua não havendo – posições definidas ou definitivas para a recepção da arte.

Na obra de Oiticica, os textos são parte constituinte da invenção e do esforço de “desintelectualização” da produção artística e não apenas uma explicação ou apêndice. O que em si é uma contradição, já que para entender o alcance total da obra, é preciso pensar sobre o pensamento do artista. Em “Bases fundamentais...”, Hélio Oiticica estabeleceu as regras e as categorias de criação e de interpretação de suas invenções:

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no **desenvolvimento teórico** de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé derivado da gíria folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transportados ou não, de todo superficiais e inúteis [...]. (OITICICA, AHO #035.64, grifo do autor).

¹⁰⁰ Também em *AGL* (1986, p. 65) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 67).

¹⁰¹ Apontamento em nota de rodapé.

Com seus Parangolés, Oiticica propôs a ocupação e a ampliação do ambiente com a cor do tecido orientado pelo movimento da dança: estender o alcance do corpo dançante no espaço, o tecido é para ser uma extensão do corpo que ocupa o espaço. O limite de participação do público não seria mais confinado aos movimentos do olhar que passeia pela moldura do quadro. Cada Parangolé seria – e aqui eu conjugo sua invenção no presente – *será* o que o participante executar. Para o prefácio do livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986), foi escolhido um texto de Mário Pedrosa, de 1965, chamado *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Pedrosa escreveu que Oiticica nos exortava a pensar sobre questões artísticas que ele exaltava como fundamentais: a não objetivação da arte, o espaço representativo, a transposição de temas e a sonoridade da cor nas interrelações nas artes. O que o crítico chamou de “subjetivismo individual hermético” (PEDROSA, 1986 [1965], p. 10).

O comportamento “marginal” de Oiticica na cena artística brasileira foi uma inspiração para muitos artistas, com quem ele mantinha intercâmbios sobre posicionamentos artísticos e políticos, no contexto da ditadura militar, instalada no país em 1964. No ensaio “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano)”, de 1968, publicado no livro *Hélio Oiticica – museu é o mundo* (2011), Oiticica reclama da repressão cultural no país, que nas artes se manifestava pela atuação de alguns críticos ao desqualificarem certos artistas, colocando-os em grupos dos que trabalham com “seriedade” e dos que fazem “loucura”. Na percepção de Oiticica as forças conservadoras – dentre as quais o grupo que ele chamou de *intelligentzia bordejante* – tentavam manter as artes plásticas, a poesia, o cinema, o teatro e a música sob uma condição de colonizada e universalista. Alguns artistas perceberam que havia uma identificação vanguardista na “loucura” da arte que faziam. Hélio Oiticica registrou:

Na música popular essa consciência ganhou hoje corpo, o que antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos, tomou corpo de modo firme no campo da música popular com o grupo baiano de Caetano e Gil, Torquato e Capinam, Tomzé, que se aliaram a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo concreto de São Paulo, e ao conjunto Os Mutantes, [...] (OITICICA FILHO, 2011 [1968], p. 116).

Em abril de 1967, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) abrigou uma grande exposição com artistas da vanguarda brasileira chamada *Nova Objetividade Brasileira*. Oiticica expôs sua instalação, que ele chamava de projeto ambiental e que

denominou *Tropicália*¹⁰². Em texto com data de 4 de março de 1968, cujo título é “Tropicália”, Oiticica define sua ideia/noção/conceito/proposição:

TROPICÁLIA é primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do Parangolé, em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc. Parangolé foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de ideias universalista [...] Propositadamente quis eu, desde a designação criada por mim de Tropicália (devo informar que a mesma foi criada por mim, muito antes de outras que sobrevieram, até tornar-se moda atual) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagem Pop e Op, internacionais, na qual mergulhavam boa parte de nossos artistas. [...] E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam “stars and stripes” já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de cavalo virou moda), etc. (OITICICA, AHO #0128.68).

Hélio Oiticica passou então a se referir ao desenvolvimento de suas pesquisas sensoriais com o termo “suprassensorial”. Em dezembro de 1967, ele escreveu o ensaio “Aparecimento do suprassensorial” (AHO #0108.67)¹⁰³ no qual proclamou: “Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, [...]”.

Os artistas do grupo *Frente* realizaram em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), a *I Exposição Neoconcreta* e publicam, no *Jornal do Brasil* (SDJB, 23/03/1959), *O Manifesto Neoconcreto* que oficializou a fundação do movimento. Assinaram o manifesto o escultor e designer gráfico Amílcar de Castro (1920-2002); o escultor brasileiro, nascido na Áustria, Franz Weissman (1911-2005); o psicanalista, poeta e crítico de arte, nascido na Turquia, Theon Spanudis (1915-1986); a gravadora, escultora,

¹⁰² A Tropicália (seu projeto e realização) encontra eco em outras manifestações artísticas do período: no cinema, com Glauber Rocha, no teatro do Grupo Oficina, na nova música popular criada pelo grupo reunido em torno de Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Não por acaso, a obra vai batizar o álbum musical dos baianos de 1968, nomeando em seguida um movimento cultural mais amplo, o tropicalismo. Guardadas as diferenças existentes e a variada produção abrangida sob o rótulo, as produções tropicalistas compartilham o experimentalismo característico das vanguardas com o tom de crítica social. Em todas elas, a mesma tentativa de superar as dicotomias arte/vida, arte/antiarte. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia> - Acesso em 30 nov. 2016.

¹⁰³ Publicado em *AGL* (1986, p. 102) com o título “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira” e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 105) como “O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira”.

pintora, cineasta e artista multimídia Lygia Pape (1927-2004); a pintora e escultora Lygia Clark (1920-2005); o escritor, poeta, tradutor, crítico de arte e biógrafo Ferreira Gullar (193-2016); e o jornalista e poeta Reynaldo Jardim (1926-2011).

O manifesto definia para os artistas cariocas o que deveriam ser as bases teóricas e os princípios de seus processos de criação: “A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e principalmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (SDJB, 23/03/1959). Era preciso, na visão dos neoconcretos, reavaliar o percurso da arte construtiva brasileira desde suas inspirações no Cubismo¹⁰⁴ e na Escola de Ulm.

Dentre as questões que foram caras aos neoconcretos estavam:

- a proposição da cor como estruturante de si própria, isto é, a cor que constitui sua própria estrutura ao invés de compor a estrutura de um objeto; e
- o rompimento com as estruturas tradicionais da obra de arte, como a moldura dos quadros, o pedestal e peso das esculturas etc. Houve um grande esforço de alguns artistas neoconcretos brasileiros para deslocar a obra de arte das paredes dos museus, onde ela permanecia intocável. Estavam empenhados também em situar o artista e sua obra ao alcance do espectador, que deveria participar do evento artístico ao invés de apenas contemplar uma obra.

O grupo tinha a intenção de estimular a percepção tátil e a visual, objetivando que o público interagisse com suas obras. Seus maiores representantes nesse sentido foram Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Uma das principais obras de Lygia Clark é a série Bichos, composta de peças de metal unidas por dobradiças. O espectador podia manipular o objeto e modificar sua forma. Os neoconcretos procuravam uma volta à subjetividade, que os artistas insurgentes alegavam ter sido abandonada e substituída por receitas e dogmas que estariam dominando as artes no Brasil dos anos 1950.

Em 1961, Oiticica realizou o projeto “Cães de Caça”, a respeito do qual ele disse buscar “uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaciotemporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação do humano”

¹⁰⁴ É o nome dado a um dos maiores desenvolvimentos em arte do início do séc. XX. Aplicado inicialmente em 1908, o termo veio a designar em pintura e escultura, por extensão em arquitetura e nas artes aplicadas, uma maneira de pensar a concepção de objetos tridimensionais, ou formas em uma superfície bidimensional ou plana. (Encyclopedia of Aesthetics. Michael Kelly [Editor in chief]. New York-Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 476, tradução do autor).

(OITICICA, PHO 0182.61)¹⁰⁵. Para os artistas do ciclo neoconcreto, a vida cotidiana contribuía cada vez mais para a constituição da experiência artística, tanto do espectador/participador como do autor. Foi com essa perspectiva que as invenções de Oiticica passaram pelos relevos espaciais, pelos bólides e pelos penetráveis até se desdobrarem para dançar nos parangolés, nosso objeto de análise.

Em seu *Apocalipótese*¹⁰⁶, texto que relata a manifestação ambiental de mesmo nome, realizada em 1968, no Parque do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, Oiticica homenageia Caetano Veloso com o parangolé “Caetelesvelasia”. Este foi incorporado pela travesti Balalaika na manifestação do Aterro. Vários artistas participaram do evento com suas próprias obras e outros, travestidos em parangolés, sambavam – assistidos por ninguém menos que o músico “marginal” norte-americano John Cage¹⁰⁷ –. Algumas palavras do próprio Oiticica sobre o evento:

Antônio Manuel – Urnas quentes: o flan que outrora era como o desenho a gravura-matriz, na parede, está encerrado na caixa, hermética... que é aberta a marteladas [...]: proposta do superpanfleto: latido latino-américa; se o pôster traz-nos o ídolo-herói, as urnas quentes trazem o documento trágico do sofrer anônimo na opressão [...] Lygia Pape - Ovos: [...] os “ovos” de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; estar, furar, sair o contínuo “reviver” e “refazer”, na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também - o ovo do ovo. Tudo explodiu naquela tarde - John Cage estava lá, trazido por Esther Stokler - Escosteguy mostrava poemas objetos - Samy Mattar roupas fosforescentes na luz negra - sambistas dançavam tanteando - a intelectualia delirava - Raimundo Amado e Bartucci filmavam (cadê o filme? quem trançou? de tranca senão eu mando o tranca-rua!) [...] Rogério Duarte – dentro da manifestação, a redundância: a apresentação do apresentável: o ato dos cães, com domador e tudo: não a simples caфона alegoria de Rogério, ou melhor, só ela, a frio: quem assiste participa assistindo, porque “é pra isso mesmo”: parecia cena de Fellini, mas não era: não se queria moral água com açúcar do famoso cineasta: [...] (OITICICA, AHO #0146.68).

¹⁰⁵ Em 1981, os irmãos de Hélio Oiticica, César e Cláudio, diante da urgência do desafio de guardar, preservar, estudar e difundir a sua obra, formularam o Projeto Hélio Oiticica, associação sem fins lucrativos com esses objetivos. Disponível em <http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>. “Projeto Cães de Caça – 28-08-1961 – primeiro projeto ambiental de Hélio Oiticica, jardim composto de 5 penetráveis, com 3 saídas, o ‘Poema enterrado’, de Ferreira Gullar, e o ‘Teatro Integral’, de Reinaldo Jardim”. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/programaho/>, acesso em 14-07-2019.

¹⁰⁶ AHO #0146.68, também em *Museu é o Mundo* (2011, p. 111) e *AGL* (1986, p. 128).

¹⁰⁷ A Fundação Portuguesa Casa da Música, em sua página virtual, o apresenta assim: “O norte-americano John Cage foi um dos artistas mais influentes do século passado. Entre as suas inovações mais marcantes contam-se a utilização de objectos do quotidiano como instrumentos, o piano preparado, vários desenvolvimentos nos domínios da electrónica e da notação gráfica, o chamado ‘happening’ multimédia e a peça silenciosa, possivelmente a sua mais radical e marcante criação. Mas Cage também introduziu na música o aspecto aleatório como forma de remover o significado expressivo e concentrar a atenção do ouvinte nas qualidades inatas dos próprios sons, afastando-se, assim, do conceito de dramaturgia musical”. Disponível em <http://www.casadamusica.com/pt/>. Acesso em 6 jul. 2018.

O inventor do Parangolé anunciou o evento como um contato grupal coletivo sem a imposição de uma estética grupal, mas a experiência de um contato coletivo direto. Sem dúvida uma amostra performática de como viam o mundo e como queriam ser vistos.

2.6 NEOCONCRETISMO, UM REPOSICIONAMENTO DO CONCRETO

A *I Exposição Neoconcreta* não seria, todavia, um anticoncretismo, mas uma convocação ao reexame dos processos e dos propósitos da arte concreta brasileira. O manifesto neoconcreto advertia:

- para reações extremistas, como o realismo mágico¹⁰⁸, e/ou irracionistas, como o Dadá¹⁰⁹ e o surrealismo¹¹⁰;
- a teoria impõe limites, o que poderia ocorrer aos artistas menos experientes;
- reinterpretação proposta visa priorizar a obra sobre a teoria.

Persiste o acirrado acompanhamento e defesa dos movimentos dos artistas cariocas, em artigos publicados no *Jornal do Brasil*, antes e depois da exposição e do manifesto neoconcreto. Cinco dias antes da exposição no Rio, Ferreira Gullar publicou, em 18 de março de 1959, o artigo “Museu de arte moderna – I exposição neoconcreta” no SDJB, no qual esclareceu que “[...] os artistas neoconcretos consideram obsoletas a maioria das teorias que até aqui tentaram explicar a arte concreta [...]” (GULLAR, SDJB, 18/03/1959). Artigos de outros artistas e críticos se seguiram: “Música neoconcreta” (SDJB, 21/03/1959), de Gabriel Artusi; “Ballet Experiência visual” (SDJB, 21/03/1959), de Lygia Pape; “Max Bense convida

¹⁰⁸ O surgimento da corrente literária denominada **realismo mágico** deu-se no começo do século XX. Também conhecida pelos nomes de **realismo fantástico** ou **realismo maravilhoso** (Espanha), é considerada uma característica própria da literatura latino-americana.

A principal particularidade dessa corrente literária é fundir o universo mágico à realidade, mostrando elementos irrealis ou estranhos como algo habitual e corriqueiro. Além dessa característica, o realismo mágico apresenta os elementos mágicos de forma intuitiva (sem explicação). Disponível em <http://www.infoescola.com/literatura/realismo-magico/>, acessado em 22 fev. 2017.

¹⁰⁹ A virada da ideia de arte como uma seleção de objetos visualmente atrativos, para a arte, como um veículo de ideias, forçou artistas e estetas a reexaminarem e modificar seus pensamentos sobre o próprio conceito de arte, assim como a prática da mesma. [...] Dadá representa uma estética de ação fundada em sentimentos anarquistas conflitantes: estendendo-se do idealismo ao niilismo. Ele exibe um espírito humano não conformista no que diz respeito às convenções e tradições sociais e artísticas. Refere-se a práticas artísticas e ideias de talentosos emigrantes em Zurique, que fundaram o Cabaré Voltaire em 1916. Eles lançaram um movimento que se assemelhava mais ou menos coincidentemente aos correlatos happenings de Nova Iorque e Paris. (Encyclopedia of Aesthetics. Michael Kelly, Editor in chief. New York-Oxford. Oxford University Press, 1998, p. 487, tradução do autor).

¹¹⁰ O termo surrealismo, cunhado por André Breton com base na ideia de “estado de fantasia supernaturalista”, de Guillaume Apollinaire, traz um sentido de afastamento da realidade comum que o movimento surrealista celebra desde o primeiro manifesto em 1924. Nos termos de Breton, autor do manifesto, trata-se de “resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade”. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>, acesso em 22 fev. 2017.

neoconcretos a expor em Stuttgart” (SDJB, 09/08/1959), de Ferreira Gullar; “Sobre a verdadeira finalidade do neoconcretismo” (SDJB, 17/09/1960), de José G. Merquior; “Arte neoconcreta – etapas da pintura contemporânea (XLI)” (SDJB, 08/10/1960), de Ferreira Gullar; *Poesia neoconcreta* (SDJB, 21 e 22/03/1959) de Theon Spanúdis; *Significação de Lygia Clark* (SDJB, 22 e 23/10/1960), de Mário Pedrosa.

Em outra manifestação de apoio, agora em 8 de outubro de 1960, também no SDJB, José Guilherme Merquior justificou a cobertura: “Esta série de artigos, que estamos escrevendo, se insere dentro do movimento neoconcreto como a efetivação daquela necessidade” (MERQUIOR, SDJB, 08/10/1960). A necessidade a qual Merquior se refere seria um reexame do que, na visão dos neoconcretos, teria sido uma experiência limitada, resultado de suas próprias investigações artísticas realizadas sob as orientações do concretismo. Apresentar e defender os posicionamentos estéticos e políticos do neoconcretismo em um dos mais respeitados jornais do Brasil foi uma estratégia que deu credibilidade ao movimento. Somou-se a essa oportunidade o fato de os artigos terem sido escritos por nomes já consagrados das artes brasileiras, como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, além dos próprios artistas neoconcretos.

2.7 EXPRESSÃO INDIVIDUAL PARA SIGNIFICAÇÕES COLETIVAS

Com o manifesto neoconcreto, o grupo Frente estabeleceu ainda que “na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação” (SDJB, 23/03/1959). A questão da apresentação do próprio artista, por meio do que é representado em sua expressão imaginativa, racional, sentimental, social etc. tem sido abordada por diversos pensadores em diferentes contextos no tempo e no espaço. Essa questão é posta no centro da cena, principalmente quando da problematização do que confere valor artístico à obra ou à ação; e se estas devem carrear funções sociopolíticas. No pensamento de Susanne Langer (1895-1985):

[...] todos os desenhos, afirmações, gestos ou registros pessoais de qualquer tipo expressam sentimentos, opiniões condições sociais e neuroses interessantes; a “expressão”, em qualquer desses sentidos, não é peculiar a arte e, conseqüentemente, não é o que promove valor artístico. (LANGER, 1980 [1953], p. 27).

Os artistas vinculados ao movimento neoconcreto vivenciaram o conflito entre uma arte de expressão individual livre e a necessidade de obras que contribuíssem para a

construção de um mundo melhor. Um mundo em que as pessoas pudessem se conectar com seus sentidos. A questão da necessidade da expressão individual e as responsabilidades coletivas também estão indicadas no manifesto neoconcreto (SDJB, 23/03/1959) como uma “complexa realidade do homem moderno”. Conflitos entre as afirmações artísticas individuais e os compromissos coletivos, sem os quais o indivíduo perde importância social.

Em seu artigo “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise”, de 1967 (um dos textos selecionados por Aracy Amaral para o livro *Mário Pedrosa – mundo, homem, arte em crise* [2007]), Mário Pedrosa abordou a questão do indivíduo envolvido e revolvido pelo coletivo. Pedrosa propôs, depois de oito anos do então *manifesto neoconcreto*, uma explicação de como o meio cultural afetou a expressão individual dos artistas brasileiros concretos e neoconcretos, cuja arte Pedrosa chamou de pós-moderna:

Os estímulos vindos com os meios de comunicação de massa, com a linguagem plurissensorial e fílmica, que não se afasta do concreto, têm sido um terrível acelerador das energias orgânicas exteriorizantes do sujeito. No plano psíquico-tecnológico está uma das chaves pra a explicação dessa inquieta e quase neurótica obsessão da pesquisa, que domina os artistas mais audazes e criativos da época. (PEDROSA, 2007 [1967], p. 219).

O concretismo brasileiro se deu em um contexto desenvolvimentista do país, na década de 1950. Isto é, havia uma forte propaganda governamental que conclamava a população para a crença na indústria e no progresso da nação. Nesse refletir sobre o movimento, cinquenta e seis anos depois da publicação do *manifesto neoconcreto*, o jornalista e editor da Companhia das Letras, Flávio Moura¹¹¹, em artigo para o jornal Folha de São Paulo, “Para rever o construtivismo”, ironizaria as questões filosóficas e pragmáticas abordadas pelos artistas do movimento. Ele direcionou sua atenção a dois artistas em particular:

[...] É também em parte ao neoconcretismo que se deve a projeção pública de Lygia Clark e Hélio Oiticica, ambos apontados como principais responsáveis por inaugurar no país um esforço de aproximação entre “arte” e “vida”, uma generalidade entendida por segmento expressivo da crítica como traço definidor da arte contemporânea. (MOURA, Folha de São Paulo, Ilustríssima, 13/09/2015).

¹¹¹ “Possui graduação em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999), mestrado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2004) e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2011). Atualmente é Editor da Companhia das Letras e Membro de corpo editorial da Novos Estudos CEBRAP (Impresso)”. (Texto gerado automaticamente pela aplicação CVLATTES).

Flávio Moura, da outra ponta do eixo, questionou o discurso que tem prevalecido de maneira quase hegemônica acerca do neoconcretismo. As querelas entre paulistas e cariocas foram uma vez mais atualizadas no discurso de Moura:

No fim dos anos 1950, Lygia Clark estava às voltas com experimentos mais próximos da indústria e da arquitetura do que com a dissolução do objeto de arte pela qual se tornou célebre internacionalmente. Hélio Oiticica [...], no auge de sua produção, a partir do fim dos anos 1960, estava em diálogo mais intenso com o concretista Haroldo de Campos do que com Ferreira Gullar [...]. Como então essa versão que exalta o neoconcretismo encontrou meios de se consolidar? As circunstâncias envolvem a presença ubíqua de Mário Pedrosa, capaz de ocupar todos os espaços disponíveis para a atuação do crítico de arte e do administrador cultural; as cartas na manga do jovem e talentoso Gullar, para quem a crítica de arte se aliava à atividade como poeta e à busca de espaço de liderança em relação aos antípodas Augusto e Haroldo de Campos; a capacidade impressionante de Hélio Oiticica de formular as linhas de interpretação sobre o próprio trabalho; um contexto em que grande imprensa e museus no Rio de Janeiro atuam em uníssono em torno de uma causa comum. (MOURA, Folha de São Paulo, Ilustríssima, 13/09/2015).

A análise de Moura diante do que foi apresentado no *manifesto neoconcreto* e das avaliações de Gullar e de Merquior levanta a questão de como um discurso, que é bem articulado e muito repetido, pode construir um entendimento. A dúvida levantada por Moura nos faz pensar se o que era dito sobre o neoconcretismo não estaria mais próximo da intenção de se consolidar um entendimento sobre ele, do que propriamente sobre a relevância artística do movimento. À margem dos dois lados, de cá do Rio e de lá de São Paulo, é fácil perceber a influência do tempo e do espaço nas interpretações, fundamentadas em representações e representatividades, tanto de paulistas quanto de cariocas.

O longo distanciamento temporal de Flávio Moura (2015) do movimento neoconcreto e o lugar de onde ele se manifestou (São Paulo), certamente provocou um comprometimento ideológico diverso daquele que ele questiona. Os comprometimentos dos artistas no Rio de Janeiro, em 1959, os motivavam a fazer outros questionamentos. Em seu artigo, Moura manifestou desdém para com a importância do que foi o posicionamento dos neoconcretos na arte brasileira e subestimou os seus desdobramentos:

Não é incomum encontrar em catálogos de exposições mundo afora transcrições do Manifesto Neoconcreto alçadas à condição de achados críticos, como se o texto fosse o que viria a ser produzido muitos anos depois por artistas já distantes daquele contexto. (MOURA, Folha de São Paulo, Ilustríssima, 13/09/2015).

Certamente não se promove transformações de caráter artístico a partir de manifestos, o que não é o mesmo que dizer que as bases e princípios do *neoconcretismo* não continuem a se manifestar em artistas contemporâneos. Entretanto, Flávio Moura foi ainda mais

contundente em seu propósito de levantar dúvidas quanto à importância do movimento *neoconcreto* para a história da arte brasileira. Ele questionou a grande repercussão do movimento e a consolidação de sua importância junto ao meio artístico nacional. Flávio Moura indicou que essa influência se deveu a um

[...] conjunto complexo de fatores, que envolve disputas intelectuais, personalismo, origem social, talentos individuais, particularidades institucionais no Rio e da política em sentido mais amplo, o grupo neoconcreto fez cristalizar uma versão sobre seu legado que é duradoura e maior do que a soma das obras produzidas por seus integrantes. (MOURA, Folha de São Paulo, Ilustríssima, 13/09/2015).

É importante lembrarmos que o contexto sócio-político-cultural desta disputa de discursos se dá entre os dois maiores centros urbanos brasileiros desde então: Rio de Janeiro e São Paulo. De um lado está o ambiente industrializado de São Paulo, do outro, a capital política administrativa do Brasil naquela época.

2.8 MANUTENÇÃO VERSUS TRANSFORMAÇÃO: NARRATIVAS EM DISPUTA

Quais as manifestações, eventos, ações e artistas que protagonizavam os papéis de evidência nos anos 1960, década de invenção do Parangolé? Do ponto de observação de Heloísa Buarque de Hollanda¹¹² e Marcos Augusto Gonçalves¹¹³, a vida sócio-político-cultural brasileira dos anos 1960 foi marcada por intensa movimentação das forças que tentavam reorganizar a posição dos operários, da classe média, dos estudantes, dos intelectuais e dos trabalhadores do campo. Eles relatam, em *Cultura e Participação nos anos 60* (1986 [1982], p. 8), o “momento de intensa movimentação na vida brasileira”.

Nos centros urbanos, trabalhadores começavam a se organizar em sindicatos. Na zona rural, as Ligas Camponesas aglutinavam trabalhadores. Os movimentos sociais reuniam setores da classe média, principalmente estudantes e intelectuais que desenvolviam atividades de militância política e cultural. As questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam o país eram discutidas pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Os autores esclarecem: “Ligado a UNE, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura¹¹⁴, colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura ‘nacional, popular e democrática’”. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986 [1982], p. 9).

¹¹² Professora de Letras e Comunicação da UFRJ.

¹¹³ Escritor e jornalista: editor e colunista, atualmente tem uma coluna no jornal Folha de São Paulo.

¹¹⁴ “De dezembro de 1961 a dezembro de 1962, o CPC do Rio produziria as peças *Eles não usam black-tie* e a *Veza da Recusa*; o filme *Cinco Vezes Favela*, a coleção *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*. Promoveria

Em 1964, apesar da empolgação e do otimismo das chamadas “forças progressistas”, o autoritarismo entra em cena para protagonizar os anos de chumbo. Em abril daquele ano, o General Humberto de Alencar Castelo Branco assume a Presidência da República do Brasil. O golpe militar pareceu para alguns as chamadas “forças conservadoras”, a solução para a crise econômica, a corrupção, a incompetência administrativa e contra o temido fantasma do comunismo. Outra onda assolou o país, os progressistas emudeceram perplexos, diante dos conservadores que bradavam pela ordem, pela moral, pela pátria, pela família e pelas tradições. Hollanda e Gonçalves observam assim este fenômeno:

Repentinamente o “Brasil inteligente” aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno” que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes – enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986 [1982], p. 13).

Revisitar esses eventos cinquenta e quatro anos depois poderia nos surpreender com um Brasil irreconhecível, o que não é o caso. Tudo parece familiar e próximo para a observação dos que tentam entender o sentido das forças que protagonizam a cena sócio-político-cultural brasileira em 2019. Uma abordagem política e sociológica da cena artística cultural brasileira demanda uma investigação da participação e dos significados das práticas religiosas, do conceito de pátria, da definição de família, das condições e direitos do trabalho, da educação, da participação da arte, do entretenimento e do lazer na vida do povo brasileiro.

Narrativas são produzidas em contextos históricos, ou seja, são construídas em determinadas situações sociais, políticas, religiosas, morais etc., enfim, momentos específicos da existência, eventualmente registrados pela história oficial ou perpetuados pelos cantos e contos escritos e falados. Narrativas nas quais, e com as quais, as pessoas se expressam, posicionando-se contra, a favor ou não, diante dos contextos nos quais elas vivem. As narrativas tentam, às vezes com sucesso, sustentar os interesses e as ideologias dos indivíduos, dos grupos e das instituições em relação a uma comunidade e à sua cultura. As ideologias e os interesses implícitos e explícitos nas narrativas são organizados com o intuito de influenciar no raciocínio e nos sentimentos daqueles para os quais elas são endereçadas. Por essa perspectiva, é fundamental envolver, no discurso da história, quem e o que na

ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil, para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas”. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986 [1982], p. 10).

cultura têm poder sobre as narrativas e o que esses poderes determinam, com o que se oculta e o que se revela. Afinal, o que é lembrado tem poder sobre o que é esquecido, enquanto permanecer esquecido. Essas questões nos ajudam a pensar em como a nossa memória cultural é produzida, conduzida, transformada e mantida, mediante as representações que são construídas nas narrativas da cultura.

Linguagens constituem e são constituídas por sentidos e significados com os quais tentamos entender o mundo. Interpretamos o que nos é revelado; inferimos o que pensamos ter sido ocultado; e tentamos manter viva a memória do que julgamos fazer sentido e ser significativo em nossas vidas. Uma vez que a linguagem que construímos faça sentido para outros e se torne parte do mundo, outras pessoas construirão seus próprios significados usando também nossa linguagem como referência. O jogo da linguagem é jogado, portanto, no fluxo das interações sociais e nos limites das experiências e das memórias que são vivenciadas e dotadas de sentidos e significados, limites constantemente ampliados pela própria linguagem.

2.9 O LUGAR DA ÉTICA NO ESPAÇO DA ESTÉTICA

O caráter ético e as formas estéticas no rol das ações que mantêm e transformam a cultura, de modo que se retroalimentam. Nem sempre, no entanto, as forças que acionam e movem essas ações estão explicitadas em si próprias. A ética que dinamiza as ações culturais está intrinsecamente condicionada ao lugar e às estruturas nas quais elas são realizadas esteticamente. Um exemplo dessa dinâmica são as estruturas físicas (galerias, museus, teatros, auditórios, cinemas, ginásios, praças, parques etc.) que acolhem ou excluem artistas e público, mantendo o que se deseja e excluindo os indesejados.

Em observação sobre uma das vertentes da arte brasileira na década de 1960, Guilherme Teixeira Wisnik¹¹⁵, no artigo “Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do ‘público’ no Brasil”¹¹⁶, aponta que a arte de matriz construtivista feita aqui, já a partir do final dos anos 1950, inicia a passagem do plano para o espaço. Wisnik observa que “esse processo não se desdobrou em uma positividade da esfera pública”. Ainda, segundo ele, houve uma busca pelo fortalecimento dos espaços marginais: ruas, terrenos baldios, parques etc. Espaços

¹¹⁵ Professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo.

¹¹⁶ Dossiê Hélio Oiticica (ARS 30). SciELO em Perspectiva: Humanas, 2017. Disponível em [ARS \(São Paulo\) v. 15 n. 30, July/Dec. 2017](#).

que, por não serem privados, não dispunham de infraestrutura para o desenvolvimento de ações artísticas como os museus e as galerias, por exemplo.

A passagem da arte construtivista para estruturas as quais todos podiam ter acesso, conforme apontada por Wisnik, foi percebida pelos que se sentiram intimidados pelo conservadorismo que precedeu e culminou no golpe de 1964. O conservadorismo que se espalhava no Brasil foi fortalecido pela repressão da censura, imposta pelo regime militar. As vozes que vinham sendo emudecidas sentiram a necessidade de ressoar no espaço público. José Luiz dos Santos (2007 [1983], p. 20) aponta que “[...] as culturas movem-se não apenas pelo que existe, mas também pelas possibilidades e projetos do que pode vir a existir”.

2.10 A CRÍTICA QUE TANTO FAZ COMO TANTO FEZ

Afetos e desafetos são forças mobilizadoras tanto das proposições artísticas, quanto das críticas feitas a elas. A partir do maior acesso à opinião do outro por meio principalmente das mídias, o protagonismo de artistas, suas ações e seus movimentos têm contado com o respaldo dos que falam com “conhecimento de causa”. Facilitar o acesso ao que se pensa ser o pensamento do artista tem dado aos críticos de arte a oportunidade de promover alguns e de marginalizar outros. A arte de Hélio Oiticica, realizada nos anos 1960, especificamente, constituiu-se também por seu próprio posicionamento crítico em relação à arte feita no Brasil de então, e pelo lugar de destaque conferido ao artista por dois críticos de arte importantes: o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar e o crítico pernambucano Mário Pedrosa. Não só a arte que está sujeita a análise crítica, mas também a própria crítica precisa ser analisada. Hélio Oiticica não só criticava a crítica que era feita à arte, mas ele mesmo fazia críticas ao que era realizado pelos artistas brasileiros. Seu pensamento estava voltado inicialmente para a chamada arte moderna e depois para a arte concreta, que buscava romper com o figurativismo da primeira. A posição de Oiticica encontrou solo fértil no movimento neoconcreto. Sua atuação no movimento, no entanto, não é percebida de forma hegemônica. Até mesmo Hélio Oiticica admite que “É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências [...]” (OITICICA, AHO #0328.70).

No mesmo texto, com data de 1970, Oiticica se diz preocupado com o destino da modernidade no Brasil. Esta, na opinião do artista carioca, dependia da criação de uma linguagem. O tom do texto é de indignação com a arte que era exposta em galerias e museus, com os artistas que as realizavam e com a crítica especializada; para ele, as ideias que predominavam eram de “convi-conivência”. Hélio Oiticica desenvolveu assim sua opinião:

“[...] tudo é feito propositadamente como defesa das instituições que se abrigam no conceito de ‘artes plásticas’ e de suas promoções paternalistas: salões bienais: principalmente a de S. Paulo” (OITICICA, AHO #0328.70).

Nos termos de Oiticica as “inevitáveis ambivalências” parecem tê-lo eximido da contradição de fazer o que ele dizia que os outros não deveriam fazer. O artista tinha sempre explicações consideráveis para fazer ou deixar de fazer parte do *establishment* artístico da época. Em carta para Lygia Clark, com data de 23 de dezembro de 1969, quando ainda estava em Londres, para onde havia viajado no dia 3 de dezembro para montar uma exposição na Whitechapel Gallery, Oiticica demonstra ter consciência de que sua atuação artística podia estar na mira do regime: “No Brasil não quero aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime, além disso, se eu não ficar quieto, prendem-me [...]” (OITICICA, 1998 [1969], p. 128).

Em outra carta também para Lygia Clark, com data de 16 de maio de 1970, Oiticica relatou à amiga que havia enviado planos para o Museu de Arte Moderna de Nova York a fim de participar da exposição “*Information*”, para a qual o museu lhe dera uma sala. Ele disse ainda que achava importante participar, apesar de achar que não havia mais sentido em participar de exposições em museus e galerias. No entanto, aquela exposição visava informar sobre “coisas internacionais relacionadas com ambientação etc.” o que não esclarecia muito sobre a natureza da exposição, mas, afinal, era em Nova York. Hélio Oiticica demonstra saber muito bem o que aquilo significava: “[...] lugar mais central e visceral para aparecer que o MOMA de N.Y. não existe” (OITICICA, 1998 [1970], p. 145).

Depois de um mês que havia voltado da exposição no MOMA, de Nova York, Oiticica recebeu a notícia que havia sido contemplado com a tão esperada bolsa da fundação Guggenheim. Na já mencionada carta de 2 de agosto de 1970, o artista não escondeu o desgosto que lhe causava o não reconhecimento da relevância de sua arte no Brasil. Por outro lado, não escondeu também o entusiasmo pela oportunidade de internacionalizar sua arte: “[...] você imagina quanto bem não faz ver que há pessoas capazes de entender e amar o que se faça; fiquei num tal delirium ambulatório que não parei de andar dia e noite pela cidade [...]” (OITICICA, 1998 [1970], p. 161).

3 LINGUAGEM: PRESENTAÇÃO¹¹⁷, APRESENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

O que é Linguagem? Linguagem é aqui não só o que falamos ou escrevemos, mas também o que fazemos em nossas ações cotidianas e não cotidianas; e as intenções que motivam essas ações. As forças (motivos) com as quais fazemos o que fazemos, em nossas interações sociais, colocam-nos em jogo de cooperação e competição. Desenvolvemos identificações e dissociações; demonstramos interesses e desinteresses; agimos e nos omitimos por conveniências, conivências etc. Construimos nossas relações – nossa linguagem – com nossos pares e com o mundo, instigados por motivações individuais e coletivas que estão em constante transformação (identificação). Linguagem, portanto, não é apenas um recurso para a apresentação de ideias, de sentimentos e de conceitos, utilizados como meios para estabelecer relações, mas também são as próprias relações que estabelecemos. Nossa linguagem, em sua totalidade, constitui-se de ações resultantes, muitas vezes de forma conflituosa, da percepção e dos sentimentos que as interações com o mundo nos provocam. A qualidade da linguagem está diretamente relacionada aos modos como conseguimos exteriorizar para o outro (gestos, movimentos, fala, escrita, objetos, arte) nossos sentimentos, percepções e noções.

Como se construiu a vida linguagem de Hélio Oiticica? Desde seu nascimento, no dia 26 de julho de 1937, Hélio Oiticica, o primeiro dos três filhos do engenheiro, professor de matemática, entomólogo e fotógrafo José Oiticica Filho¹¹⁸, e da dona de casa Ângela Santos Oiticica, estava destinado a contrariar as expectativas que se pudessem ter dele. O leonino Oiticica e seus dois irmãos, César e Cláudio, quando na idade de escolarização inicial, não frequentaram a escola regular. Os três irmãos tiveram aulas de matemática, ciências, línguas, história e geografia em casa com o pai e a mãe. A formação intelectual de Oiticica foi fortemente influenciada também pelo avô José Oiticica, reconhecido filólogo, professor,

¹¹⁷ Estar no tempo, estar presente, existência, existência no tempo dado.

¹¹⁸ José Oiticica Filho (1906-1964) foi fotógrafo, pintor, entomologista e professor. O avô de Oiticica foi o pensador anarquista e filólogo José Oiticica (1882-1957). Seu pai foi uma das principais figuras da moderna fotografia brasileira. Formou-se na Escola Nacional de Engenharia, em 1930, no Rio de Janeiro. Lecionara matemática entre 1928 e 1962. Um entomólogo especializado que trabalhou no Museu Nacional da Universidade do Brasil de 1943 a 1964. Um dos mais influentes membros do movimento fotoclubístico no país. É incluído numa lista dos melhores fotógrafos do mundo, constituída pela Fédération Internationale d'Art Photographique. Desenvolveu trabalhos utilitários, que são as microfotografias realizadas para documentar seu trabalho de pesquisador; realizou fotografias abstratas e aderiu ao construtivismo, aprofundando a crítica ao figurativo e experimentando novas possibilidades no processo em laboratório, onde recriou a imagem fixada pela câmera. Disponível em <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-oiticica-filho/> Acesso em 28 dez. 2016.

escritor, anarquista e editor do periódico anarquista *Ação Direta*¹¹⁹ (publicado no Rio de Janeiro).

Depois das aulas caseiras, Hélio Oiticica residiu por dois anos em Washington D.C. (Estados Unidos), nos anos de 1948 a 1949, com cerca de 11 anos, para onde fora levado pelo pai, que havia ganhado bolsa da Fundação Guggenheim, a fim de desenvolver pesquisa no United States National Museum – Smithsonian Institution. Nos Estados Unidos, Oiticica e seus irmãos frequentaram pela primeira vez uma escola oficial, além de terem vivenciado o amplo e impressionante complexo de museus do Smithsonian. Em 1950, Oiticica volta com a família para o Rio de Janeiro. Já em 1952, Oiticica começa a escrever textos de teatro e a encená-los em casa com os irmãos e com o auxílio da tia, a atriz Sônia Oiticica. Em 1953, ele conheceu, na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (dezembro-janeiro), organizada por Mário Pedrosa, os trabalhos de Paul Klee, Alexander Calder (1898-1976), Piet Mondrian e Pablo Picasso (1881-1973).

Em fragmento com data de 31 de março de 1954, Oiticica descreve com detalhes uma experiência doméstica sobre o impressionante percurso de uma formiga: “Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar” (OITICICA FILHO, 2011, p. 11)¹²⁰. É basicamente uma observação sobre direção, distância e ponto de desvio. Um minucioso registro escrito da experiência da formiga. A casualidade/espontaneidade do experimento e o rigor do registro iriam acompanhar o artista por toda sua trajetória. Vale a pena a leitura:

Marquei o ponto de desvio com o lápis e onde meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo. Logo, o ponto de desvio ao se aproximar do dedo indicador é mais longe do que o dedo polegar, pois a distância da falanginha à ponta do dedo do primeiro é maior do que a do segundo. O desvio da formiga do dedo médio será maior ainda. Sendo estas distâncias da falanginha à ponta do dedo do sujeito uma proporção cujo terceiro elemento é a falangeta, deve-se dar também com o desvio (OITICICA FILHO, 2011, p. 11).

Em 1955, a formiguinha Hélio Oiticica começa a inventar então pontos de desvio e/ou pinturas geométricas com guache sobre cartão. Em seguida, em 1956, produz *Secos* uma série

¹¹⁹ Nota da Biblioteca digital da UNESP.

“Periódico fundado em 10 de abril de 1946 por José Oiticica, que foi seu editor até 22 de junho de 1947. De caráter anarquista visa uma sociedade libertária, com o fim do capitalismo, do imperialismo, da propriedade privada, do monopólio e das autoridades. Estimula a luta do proletariado por melhores condições de vida e trabalho, por isso defende a atuação dos anarquistas nos sindicatos. Destina uma sessão a fim de traduzir artigos da imprensa anarquista estrangeira para que os brasileiros tenham acesso. Tem postura anticlerical. Ilustrado. No acervo do Cedap – A partir do Ano I, n. 4 de 1946 a dezembro de 1990 (incompleto)”. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/8784>. Acesso em 30/10/2019

¹²⁰ Texto escolhido pelos organizadores para abrir o livro *HÉLIO OITICICA- museu é o mundo* (2011).

de obras em guache sobre cartão que se desdobrariam nos *Metaesquemas*. Em entrevista concedida em seu último ano de vida, em 1980, a Carlos Alberto Messeder Pereira e a Heloísa Buarque de Hollanda¹²¹, na volta de sua temporada de oito anos em Nova York, Oiticica revisitou sua trajetória desde a década de 1950. Ele revisitou as últimas coisas que fizera, ainda encostadas na parede. Depois do relato pessoal a seguir, observe-se em seguida o projetar na tela do espaço, suas obras/cores/vidas (Figuras 7 a 12):

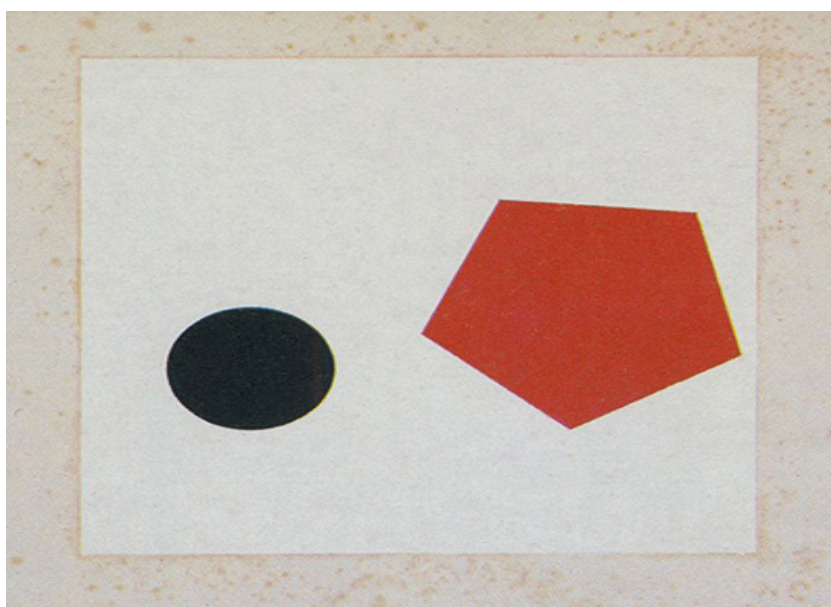
Eu comecei em 1954 a estudar com Ivan Serpa, eu tinha 15 anos naquela época. Fiz parte do grupo Frente, um grupo de vanguarda. Depois fui para o grupo Neoconcreto. O Gullar e a Lygia Clark formaram o grupo Neoconcreto... e tinha também a Lígia Pape, Reinaldo Jardim, Aloísio Carvão. Nessa época do grupo Neoconcreto é que eu comecei a romper com o quadro. Quer dizer, eu já fazia quadros... uma experiência que eu chamava de **Metaesquemas, que era para limpar o quadro da cor**. Depois passei a fazer quadros monocromáticos, que eram quadrados ligeiramente saltados da parede. Foram as últimas coisas que eu fiz na parede. [...] em seguida **saí para o espaço**, como se fosse assim uma paulatina desintegração da pintura no espaço... da pintura como ela chegou ao extremo de Mondrian. Toda essa coisa nasceu muito das experiências concretas, principalmente da obra de Mondrian. Durante os anos 60 desenvolvi as obras de espaço: umas que chamo Penetráveis, cabines nas quais se entra, move-se painéis, tem cor...você pisa na cor. Depois, esses penetráveis se desenvolveram, até hoje, em uma porção de facetas: o Bólides, que inventei em 63, Núcleos, em 60 também... Bólides eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas que você mexe e desdobra. **Em 64, finalmente, inventei Parangolé**, capas que se coloca no corpo e se desenvolve, como se fossem extensões do corpo... A minha posição foi sempre de que **só o experimental é que interessa**, a mim não interessa nada que já tenha sido feito... a meu ver tudo isso é prelúdio para o que eu quero fazer, um novo tipo de coisa que não tenha nada a ver com os modelos, do que se chamou e se conheceu como arte. De modo que **pintura e escultura para mim, são duas coisas que acabaram mesmo**, não é nem dizer que eu parei de pintar... não foi isso, **eu acabei com a pintura**, é totalmente diferente... (OITICICA, AHO #0059.80, grifos do autor).

O outro esteve sempre presente na vida e obra de Hélio Oiticica, todavia ele não esperou que seus sentimentos, suas intuições, suas ideias e seus pensamentos fossem representados por outros. O artista sempre foi um grande comentarista de suas próprias obras, explicou ações artísticas com riqueza de detalhes, prevendo os riscos de equívocos que incorremos toda vez que apresentamos e representamos o alheio. A interação intelectual com os pais, a influência anárquica do avô e os primeiros passos artísticos ao lado de Ivan Serpa, levaram-no a solicitar constantemente, em sua arte e vida, a presença do que e de quem estava fora de seu território.

¹²¹ Carlos Messeder é antropólogo, com doutorado em comunicação. Professor e pesquisador da UFRJ, onde coordena o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação. Heloísa Buarque de Hollanda é destacada ensaísta, escritora, editora, e crítica literária.

E o corpo pede passagem e Oiticica incorporaria assim o outro também em suas ações. Para que se percebam elementos de seu relato de 1980 a Carlos Alberto e a Heloísa de Hollanda, vejamos historicamente algumas das criações de Oiticica (Figura 13 a 17), nas quais a presença do outro está solicitada para dar acabamento à sua visão de vida e arte. Observe-se que alguém deve manipular seus bólides, incorporar e o atuar parangolado, ainda sem o Parangolé, o penetrar, o percorrer, o atravessar e o entrar e sair de seus penetráveis. A seguir, observe-se um pouco este incorporar em suas produções, em breve processo histórico.

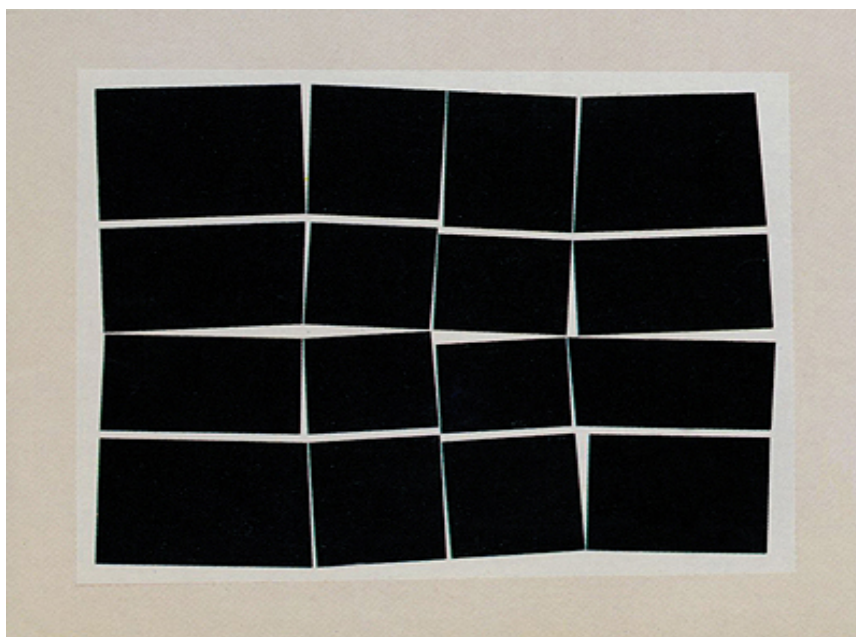
Figura 7 – 1954. PINTURAS GEOMÉTRICAS 1



Legenda: Guache sobre cartão (1954).

Fonte: Acervo do Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro). GRUPO Frente. Reprodução fotográfica autoria desconhecida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4877/grupo-frente>. Acesso em: 30 out. 2019.

Figura 8 – 1958. PINTURAS GEOMÉTRICAS 2



Legenda: Metaesquema - guache sobre cartão (1958).

Fonte: Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro). Reprodução fotográfica autoria desconhecida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4864/metaesquema>. Acesso em: 30 de out. 2019.

Figura 9 – 1959. PINTURAS GEOMÉTRICAS 3



Legenda: Pintura sobre madeira (1959).

Fonte: Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro). BILATERAIS e Relevos Espaciais. Foto Bob Goedewaagen In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66319/bilaterais-e-relevos-espaciais>. Acesso em: 30 de out. 2019.

Figura 10 – 1960. PINTURAS GEOMÉTRICAS 4



Legenda: Penetrável PN1, Homagem a Mário Pedrosa.

Fonte: Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro), 1960. Foto Bob Goedewaagen In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66324/penetravel-pn1>. Acesso em: 30 out. 2019.

Figura 11 – 1960. PINTURAS GEOMÉTRICAS 5



Legenda: Madeira recortada e pintada. 1960.

Fonte: Acervo Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro). GRANDE Núcleo. Foto Bob Goedewaagen In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>. Acesso em: 30 out. 2019.

Figura 12 – 1965. BÓLIDE



Legenda: B30 Bólido Caixa 17, Poema Bólido 1, do meu sangue / do meu suor / este amor viverá, 1965, Hélio Oiticica. Foto P. Y. Brest.

Fonte: In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>. Acesso em: 30 out. 2019.

Figura 13 – 1964. PARANGOLÉ P 2



Legenda: PARANGOLÉ P2, Bandeira 1. Foto Desdemone Bardin.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66322/parangole-p2-bandeira-1>. Acesso em 30 out. 2019.

Figura 14 – 1967. PARANGOLÉ P1



Legenda: PARANGOLÉ P1, Capa 1. Plástico e tecido (1967).

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>. Acesso em 31 out. 2019.

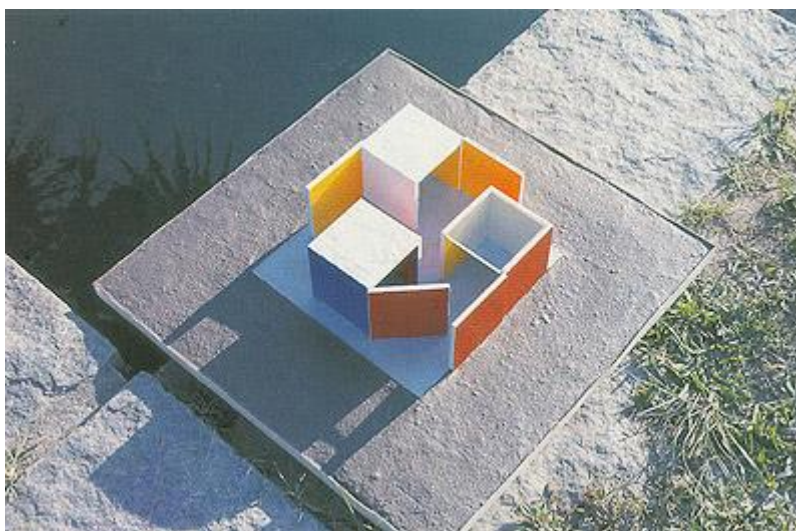
Figura 15 – 1967. TROPICÁLIA



Legenda: Tropicália PN2 “A pureza é um mito” e PN3 “Imagético”, 1967, variável.

Fonte: PROJETO HÉLIO OITICICA. <http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4>

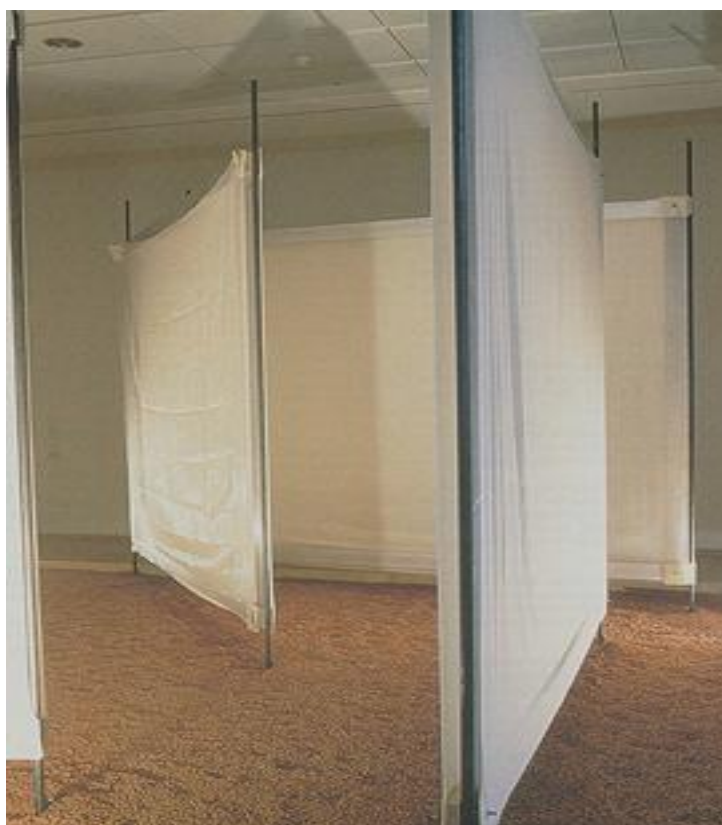
Figura 16 – 1977. MAQUETE



Legenda: INVENÇÃO da Cor (maquete para Penetrável Magic Square 3). Foto Guy Brett

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2649/invencao-da-cor-maquete-para-penetravel-magic-square-3>. Acesso em: 30 out. 2019.

Figura 17 – 1978. PENETRÁVEL



Legenda: Instalação (1978-1980). PENETRÁVEL Invenção da Luz. Foto P. Y. Brest.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66393/penetravel-invencao-da-luz>. Acesso em: 30 out. 2019.

Voltemos a 1962. Em 17 de março, Oiticica iniciou uma série de quatro anotações/fragmentos com o título: “Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor” (OITICICA, 1986 [1962], p. 40). Série que ele escreveu de março a junho daquele ano. No fragmento “16 de abril de 1962” (1986, p. 42), ele reclamou por estar sendo mal compreendido na sua vontade de “libertar a pintura de seus antigos liames”, no que ele chamou de “a pintura depois do quadro”. Oiticica indicou sua vontade de decompor os elementos do “quadro”, para expressar a cor-estrutura, e assim poder expressar e desenvolver uma pintura pura. O artista se ressentia de que mesmo as pessoas “mais ligadas à ideia” – segundo seu parecer, mais aptas a dar opiniões – não aceitavam sua vontade. Ele dizia minha obra **não** é apenas “uma experiência”, sua obra estava fadada a ser muito mais que uma simples experiência, bradava:

A minha vontade de libertar a pintura de seus antigos liames, quais sejam, os elementos que se constituem compondo o “quadro”, para poder expressá-la pura (isto é, a cor estrutura) e desenvolvê-la nesse sentido, parece ter sido até agora muito mal compreendida. [...] Alguns até mesmo ou julgam que se trata friamente de uma “experiência” ou, outros, algo incômodo ou talvez exótico. Creio que muito custará impor tais ideias. Já estou planejando um trabalho que até agora, penso, irá chamar-se “A pintura depois do quadro”, no qual procurarei expor e desenvolver toda a teoria e prática, começadas por mim em fins de 1959, desse desenvolvimento. O incômodo, porém, não passará. Quem em sã consciência, normal e sadio, poderia aceitar tal coisa? Mas, felizmente a arte prescinde dos sãos, normais e sadios espécimes da humanidade (OITICICA, 1986, p. 42)¹²².

A determinação exortativa na vida e na arte/linguagem de Hélio Oiticica lhe garantiu que o outro em sua presença não lhe tirasse o poder de dizer e de fazer o que queria. O outro como alvo e agente de transformações éticas e estéticas, o olhar do outro sempre presente em Oiticica. Esta é uma das questões centrais e eixo gravitacional de investigação nos seus escritos: o outro como alvo e agente de transformações éticas e estéticas, o olhar do outro presente em Oiticica. Ao longo de sua curta vida, ele esteve ocupado em persuadir o mundo da importância de suas ideias sobre arte e vida, com seus escritos e sua arte. A obra de arte que se movia para além da contemplação e, ainda também um elemento fundamental em sua produção, a ação artística que propunha a incorporar o espectador em participante – constituíram-se de apresentações, apresentações e representações interceptadas por todo tipo de interferências. O que gera conflitos e desafios e instiga posicionamentos não hegemônicos, portanto, demandam considerações e olhares plurais.

¹²² Também em *Museu é o Mundo* (2011, p. 44).

No ano seguinte, em manuscrito com data de 5 de novembro de 1963, Hélio Oiticica já se mostrava ocupado com a dicotomia paradoxal da apresentação e da representação na arte e discute a questão da mimese e do presente em sua obra. A obra de arte como um tenso ato presente e representacional, apresentando o representado, ato de vivência e de memória. No manuscrito Oiticica afirma em 1963:

A disparidade real entre a ideia na arte de **uma “representação” oposta a uma “apresentação”**, consiste na impossibilidade de ser ela desprovida de ambas as polaridades. [...] Desde que o artista faz da cor, indeterminada enquanto forma expressão formal, transforma-a em obra de arte, ou do ferro, do mármore, da madeira etc., já está representando, e também apresentando, visto ser essa relação na obra sempre completamente inédita (OITICICA, AHO #0002.63, grifos do autor).

Vale a pena ressaltar, “nem apresentação nem representação”, dizia Oiticica, pois ela o é desprovida de ambas as polaridades. Não um ou outro, ou um e outro, mas um choque contínuo entre os dois. A linguagem humana inclui a gestualidade: corpo em movimento, expressão na qual podem estar envolvidas partes isoladas do corpo ou o corpo todo: um gesto com a mão, um menear de cabeça, um levantar de ombros, um grito etc. Gestualidade que pode ser acionada para indicar uma intenção: como quando as mãos são levadas ao rosto para afagá-lo ou esfregá-lo, com suavidade ou bruscamente, para indicar estados diferentes de humor. Com o corpo estático, externamente pelo menos, podem-se compor as posturas nas quais também uma ou várias partes podem ser envolvidas.

Apesar de Oiticica se referir à apresentação e à representação com o termo “polaridades”, como ação simbólica, ambas estão de tal modo misturadas que não é possível (sem margem de equívoco) indicar onde começa e termina uma e outra e se há tal começo, fim ou meio. Sua obra, como ação inovadora, estava no limiar, na fronteira atravessada das duas, ou negando as duas, ou negociando as duas. Como arte inovadora que foi, o que podemos é apontar aproximações que as revolvam em torno das expressões e das interpretações. Sentidos e significados, no entanto, estão em ação como um todo, no circuito das interações sociais e não separadamente nos polos de emissão e de recepção.

Outro recurso que dispomos para a linguagem são os sons que podemos produzir com objetos e com o próprio corpo, particularmente os produzidos com as cordas vocais e articulados em palavras, que podem ser faladas e escritas, quando necessário e possível. São linguagem também as vestimentas e os cabelos: as cores, os cortes, os modelos, os materiais e demais acessórios aos quais nos associamos, mesmo que só ocasionalmente. Nas interações

sociais, encadeamos alguns ou todos esses elementos para tentar dar sentido às nossas apresentações e/ou representações do mundo, apresentações de nós mesmos e do outro.

Antes da interação com o outro, estamos em interação conosco, ou ainda, na interação com o outro, interagimos conosco. O nosso corpo é, pois, presença indispensável para as nossas interações, mesmo as virtuais, pois corpo em reprodução. O próprio corpo é também linguagem e assim, quando escrevemos ou falamos, estamos afetados pelos sentidos que se manifestam por meio dele. A linguagem está intrinsecamente vinculada aos meios que usamos para a sua expressão. A palavra falada/ouvida cara a cara está provida de alguns sentidos e desprovida de outros. Sentidos diversos daqueles da palavra que é falada/ouvida ao telefone, que é escrita/lida na rede social, em um romance, em um livro didático, numa propaganda ou numa poesia.

A linguagem promove, reforça, transforma e mantém compreensibilidade e identidade nos e dos grupos que a constroem, tanto no plano individual quanto no coletivo. Linguagem entendida como interação social, o que nos remete de volta a apresentação do eu no cotidiano, como foi proposta pelo cientista social canadense (1956). Para buscar o sentido que Erving Goffman (1956, p. 8, tradução do autor)¹²³ deu ao termo: “[...] Interação (isto é, interação face a face) pode ser definida, grosso modo, como a influência recíproca de indivíduos sobre ações uns dos outros, quando na presença imediata e física uns dos outros”. Portanto, pode até haver acaso, mas não há despreensão ou isenção nas interações, sejam veladas ou reveladas.

Em 4 de agosto de 1968, o jornal carioca *Diário de Notícias*¹²⁴ realizou, com organização de Hélio Oiticica e coordenação de Frederico de Moraes, a manifestação *APOCALIPOPÓTESE* – evento artístico cultural que reuniu no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, artistas plásticos, poetas, cineastas e público, em acontecimentos simultâneos e descontínuos. Arte de corpo presente. A arte que o artista constrói na presença do público, perpetua sua existência na memória como se sempre fosse a primeira vez, vejamos sua voz naquela foto-momento:

Cheguei tarde com capas de Parangolé: não sei o que esperava: ver gente, estar ali; queimou-se muito fumo de Mangueira até lá: houve samba e trombada com nosso carro na Candelária; hoje olho os slides e vejo pela primeira vez as capas: estão lindas: estão aqui, nas fotos-momentos, na gente e no símbolo; gosto, adoro a faixa “feita no corpo” que um nordestino veste: é a capa “Gileasa” que fiz dedicada a Gilberto Gil; cada vez que a tento vestir, até hoje, parece a primeira vez: o corpo e a faixa, que se enrosca e se transforma no ato de descobrir o corpo, do jogo de

¹²³ “[...] interaction (that is, face-to-face interaction) may be roughly defined as the reciprocal influence of individuals upon one another’s actions when in one another’s immediate physical presence”.

¹²⁴ Jornal carioca fundado em 12 de junho de 1930 e que circulou até meados da década de 1970.

descobrir como pode ser vestida: cada vez é a primeira; primário; [...] (OITICICA, AHO #0145.68)¹²⁵.

Linguagens se constituem também nas apresentações (naquilo que é no tempo, está no tempo, no aqui e agora), o ato em toda sua constituição de quando ele é feito/acontece: o que é feito, como é feito, onde é feito e quem faz. Relembrando que, no caso da interação social, a linguagem envolve tudo que é constituinte da ação de um indivíduo diante de outro. Nas apresentações temos também o material, o sentimental e o racional que expressamos para a aproximação ou o distanciamento entre nós e os que queremos a nossa volta ou longe de nós, ato que afeta. Nas representações temos o que é substituído, completado, supervalorizado, subestimado, indicado, ocultado etc. por todas as partes da interação.

Com a linguagem construímos e somos construídos em nossas interações sociais, apresentamos, apresentamos e representamos a nós mesmos, o outro, as coisas e o mundo por uma infinidade de ideias e imagens. Por vezes nos sentimos representados por ideias e imagens propostas por outros. Estamos o tempo todo e em todo lugar, conscientemente ou não, incluindo e excluindo um passado vivenciado e um futuro almejado, da linguagem que produzimos e da linguagem que queremos compreender. Lembramos e esquecemos o que facilita algumas interações e dificulta outras. Nossa linguagem se constitui de expressões de quem somos, de como queremos que os outros sejam e, muitas vezes, de como queremos que pensem que somos.

O Brasil, sob o regime militar, após o golpe de 1964, havia se tornado a referência obrigatória, tanto para os que defendiam a intervenção, quanto para os que se sentiam ameaçados por ela, como era o caso de Oiticica. Em uma de suas elaborações que se tornaram referência do seu pensamento, Oiticica se manifestou diretamente sobre os comportamentos da sociedade e não sobre os movimentos sociais e sindicais, como indicava a ordem do dia dos que criticavam o regime. Ele escreveu o texto manifesto (não publicado em vida) “Brasil diarréia” (AHO #0328.70)¹²⁶ entre os dias 5 e 10 de fevereiro de 1970. No texto, Oiticica proclama a importância da criação de uma linguagem, que segundo ele era uma demanda da “modernidade do Brasil”. Linguagem que, o artista sugeria, assumisse uma posição crítica diante das ideias frágeis e perecíveis de “conveniência” com o paternalismo, a inibição e a culpa. Uma crítica contundente à falta de autocrítica do brasileiro, o que para ele provocava o processo de diluição do “caráter” nacional. Tradições e hábitos que na avaliação do artista

¹²⁵ A versão deste texto publicada em *AGL*, (1986, p. 128) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 111), foi escrita por Oiticica na Universidade de Sussex, Brighton (Inglaterra) com a data 22/29 out. 1969.

¹²⁶ Também em *Museu é o Mundo* (2011, p. 159).

eram salvaguardados pelo “policiamento-cultural” que apregoava os perigos de se perder o conceito de artes plásticas. Por que, perguntava Oiticica, é preciso que se “guarde e guie” a cultura brasileira? O artista carioca sugere no texto manifesto inserir os problemas locais em um contexto universal e assim consumir o consumismo, um modo tupiniquim de desconstruir os modelos construtivos importados. Oiticica se mostrava preocupado com a patrulha ideológica exercida por artistas, estudantes e intelectuais, seus contemporâneos. Escutemos mais uma vez o refrão de Oiticica, seria um texto premonitório de nosso Brasil atual, em “Brasil diarreia”:

[...] a falta total de caráter floresce hoje no Brasil – não me refiro somente à “cultura” e “contexto cultural”; o conceito limita e amesquinha tudo; quero me referir a uma coisa global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social), de onde nascem as necessidades criativas: [...], concentram-se nisso a que chamo de convi-conivência: todos “se punem”, aspiram a uma “pureza abstrata” – estão culpados e esperam o castigo – desejam-no. Que se danem (OITICICA, AHO #0328.70).

Para ele, a grande maioria dos artistas resistia em experimentar a arte fora das molduras, o que lhes garantia um lugar garantido nas paredes de galerias e de museus. As artes do período estavam emparedadas pelas questões obviamente nacionais. Questões que eram abordadas “superficialmente”, sem problematizarem as causas implícitas, para além das aparências. Por exemplo: a política desenvolvimentista do país que, juntamente com a pobreza no Nordeste, provocavam a migração de nordestinos para o Sudeste. Ainda em “Brasil diarreia”, Hélio Oiticica agravou o tom de sua escrita conclamando para a tomada de posições radicais “globais vida-mundo – linguagem – comportamento”. Atitude crítica que, para ele, era necessária diante da “linguagem-Brasil”, que na urgência em ser criada para os salões e bienais, apresentava problemas locais sem valor universal.

A radicalidade idealizada por Oiticica em 1970 e que, segundo ele, elevaria a linguagem artística brasileira ao nível global, deveria ser ancorada na “experimentalidade” dos processos de criação, linguagem comportamento. No mesmo texto, ele declarou abominar a arte feita no Brasil, salvo exceções (não apresentadas por ele) e traçou um panorama do Brasil sem caráter. Oiticica demandou uma linguagem/vida para a arte brasileira que não fosse somente nacionalista, e ele mesmo indicou seus princípios: desorganizar o que em sua visão a determinava – o conservadorismo que a impedia de alcançar relevância internacional. Em outras palavras, uma linguagem/arte que não apenas expressasse apresentação e representação, mas que as problematizasse e que incluísse também a apresentação pela

participação na ação artística. Um participante que apresentasse, apresentasse e representasse sua própria realidade desejada e experimentada.

Presentações, apresentações e representações se desenvolvem não só no âmbito da vida cotidiana, mas também nas esferas coletivas e individuais especializadas do conhecimento e nos grupos de pertencimento dos diferentes segmentos sociais, religiosos, profissionais, esportivos, artísticos etc. Portanto, há uma linguagem da sociologia, das artes, da psicologia, da filosofia etc. A linguagem dos motoristas de caminhão, dos professores, dos dentistas, dos antropólogos, dos políticos etc. Linguagens são construções simbólicas (imagens, escritas, gestos, termos etc.) que tentam carrear objetividades e subjetividades dos indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles se agregam. Por exemplo: o termo “sujeito” pode ter um sentido diferente para cada um desses segmentos especializados do conhecimento e da atividade humana. Pode até mesmo ser que o que é denominado como “sujeito” para um grupo seja para outros: o indivíduo, a pessoa, o cidadão, o ser, a criatura, o homem, a mulher, a individualidade, a entidade etc.

Dizer que estudo linguagem e que sou um artista de teatro é uma maneira de me apresentar, o que não garante nenhum tipo específico de percepção, análise, avaliação e julgamento sobre minha pessoa. O que o outro sente e pensa sobre ser pesquisador e ser artista, mais o que venha a perceber em mim como pesquisador, como artista e como pessoa, pode confirmar seus entendimentos ou provocar problematizações sobre eles. Uso a aparência, a palavra, o gesto e a postura (apresentação) para tentar expressar o que sinto o que penso e o que quero etc. (representação), a apresentação e tudo o que ela representa no ato da interação é a minha apresentação diante do outro, como me encontro no tempo, minha existência no tempo dado. É bom lembrar que nem tudo que eu quero apresentar ou representar está no que é apresentado por mim. Todavia, tudo isso estará em jogo com aquele/a com quem eu interajo. A linguagem é algo que vestimos, dançamos e que extrapola o que vivemos.

Na ilusão da transparência dos sentidos está uma das origens da superficialidade de muitos significados. Decorre daí a necessidade constante de desenvolver a qualidade das interações sociais – com o outro; das interações conosco – reflexões, críticas e avaliações sobre nossos pensamentos e sentimentos; e a qualidade das interações com as coisas do mundo. A arte é, nesse sentido, uma possibilidade de ampliar e aprofundar interações nestas três esferas: os outros, os “eus” e os mundos. Interações que se tornam mais complexas e mais interessantes quando não consideramos as esferas no singular.

3.1 LINGUAGEM E MEIOS CONDUTORES – MODOS DE EXPRESSÃO

Nas reflexões de Oiticica sobre sua arte e vida vários termos ocuparam por bastante tempo uma posição de protagonismo. Nos anos iniciais, predominaram os termos que se referiam à obra de arte como **cor**, **tempo**, **espaço**, **forma** e **estrutura**. Esses foram gradativamente tendo que contracenar com termos que se referiam ao espectador/participador, como ética, diálogo, construção e participação, para citar alguns. Há um evidente processo de exteriorização de seu mundo interior e de interiorização do mundo à sua volta e revolta. Percurso que deslocou sua arte das paredes para o corpo, o seu e o do outro. O corpo que Hélio Oiticica incorpora à sua arte é corpo e alma: sentimento, emoção, intuição, ideia, espontaneidade, memória, história, invenção. E tudo mais que faça dele um corpo presente. Corpo que processa o movimento cíclico de objetivar → exteriorizar → subjetivar → interiorizar → objetivar → exteriorizar, que obedece às suas experiências e desobedece aos liames dos círculos artísticos e culturais oficiais.

Para Oiticica, a cor foi o seu primeiro e mais importante elemento/ingrediente/protagonista/meio de expressão. A cor como a mais significativa agência de apresentação, uma cor sem corpo, uma cor com outro corpo¹²⁷. Em sua anotação, “5 de outubro de 1960”, Hélio Oiticica apresentava sua intenção de destituir a cor, um dos elementos (signo) de sua linguagem, de seus atributos estruturais vinculados ao enquadramento da moldura ou a qualquer outra forma de objetificação. Oiticica anotou o que ele estava pensando sobre o corpo da cor, o corpo tempo, corpo no tempo:

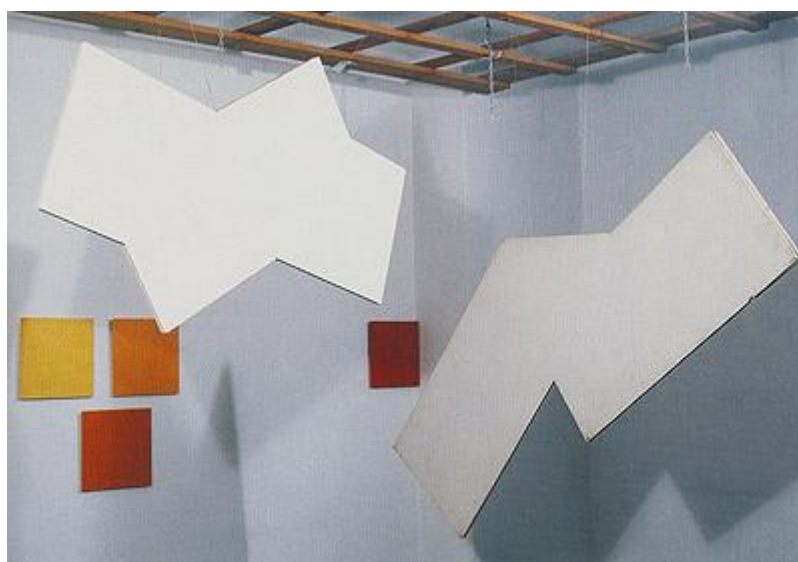
A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. [...] Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor” (OITICICA, AHO# 0182.59).

As formas inclassificáveis, que Oiticica inventa para libertar a cor do retângulo em seu salto no mundo, reivindicam novas estruturas pela interpretação do espectador (Figura 18). As placas disformes ocupam um espaço que precisa ser recalculado e a aparente despreensão de uma única cor provoca o incômodo da excessiva simplicidade. A corporeidade da cor, entretanto, está para além de uma apresentação determinada. O problema está na complexidade de sentimentos, ressentimentos, emoções e ideias que são incorporados às cores nas

¹²⁷ Conversa com o orientador em 24 de janeiro de 2020.

experiências cotidianas e não cotidianas. As repetições e os contextos das vivências/experiências impõem associações que padronizam representações. Padrões de comportamento são resistentes ao olhar espontâneo e isento de preconceções, isto é, muitas vezes a desatenção e a despreocupação os tornam invisíveis.

Figura 18 – 1959. BILATERAIS



Legenda: BILATERAIS. Óleo sobre madeira (1959).

Fonte: PROJETO HÉLIO OITICICA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4884/bilaterais>. Acesso em: 31 out. 2019.

Cores estão desde nossa tenra idade associadas a algo, aos times de futebol, aos partidos políticos, às entidades religiosas, às celebrações cívicas e militares, ao feminino e ao masculino, ao bom gosto e ao mau gosto, ao bem e ao mal etc. São cores de algo. Somos motivados em nossas atitudes também pelos registros emocionais, físicos e espirituais dos quais nem sempre temos plena consciência, mas que constam de nossos registros/memória, algumas vezes hoje espalhadas nas prateleiras dos supermercados.

Desde o início de seus experimentos artísticos, a cor esteve nos cartões, nos compensados, nas telas e nos escritos de Hélio Oiticica. Até que ela fosse incorporada em seus parangolés, para daí em diante se movimentar em outras formas e em outras estruturas. Em fragmento com data de fevereiro de 1964, ele relatou sua sujeição aos poderes cromáticos:

É a cor a significação primeira e última da toda estrutura da pintura, o seu “fiat”: percorre ela todas as escalas da experiência perceptiva e vital do homem, desde a expressiva, mítica, até a mais teórica e abstrata: é a mediadora ideal entre o mundo sensorial e o intelectual, entre o mundo dos objetos e o das ideias, que se

compreendem através dela, na constituição da obra, como uma totalidade e não como elementos díspares e inconciliáveis (OITICICA, AHO #0009.64).

Com o tempo, as reflexões de Oiticica passaram a considerar o objeto como uma entidade com questões próprias e não apenas como uma estrutura para sustentar a cor. Ele, o objeto, ganhou sua própria posição de protagonismo na expressão do artista. Em 28 de agosto de 1968, Oiticica escreveu “O objeto”, um artigo para a revista GAM¹²⁸, do Rio de Janeiro, relato de mais um deslocamento da arte sob sua poética, o novo existir do objeto-ação:

A liberdade crescente das manifestações da criação humana começa a exigir novas estruturas, novos objetos, de modo cada vez mais direto: nascem as apropriações de objetos, objetos metafóricos, objetos estruturais, objetos que pedem manipulação, etc. O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como “obras”: e esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer da experiência, pois é agora a ação ou um exercício para um comportamento que passa a importar: [...] o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como “obra” estabelecida “a priori”, ele é anulado na sua conceituação metafísica que contrapõe sujeito a objeto: ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: (OITICICA, AHO #0152.68).

A percepção da relevância do corpo na ação artística se inicia em Oiticica com a manipulação do objeto. Quando alguém manipula um objeto, seu corpo transforma o objeto tanto quanto o objeto transforma seu corpo, corpo sujeito objeto, corpo em objeto, objeto sujeitificável, como define Camargo¹²⁹, seguindo o pensamento de Karl Marx. A expressão está tanto no objeto sendo manipulado quanto no corpo que o está manipulando e em seus movimentos. Mesmo que para fins de análise, se distinga um do outro, em arte, corpo e objeto configuram a composição total, relacional. O deslocamento da atenção do inventor Oiticica sugere uma contínua reestruturação de conceitos e práticas artísticas que separam o artista da obra e esta do espectador/participador. A simultaneidade idealizada por Oiticica entre criação e proposição reflete as ações e as reações que ocorrem nas interações; isto é, há uma justaposição/amálgama que não faz distinção entre o que acontece nos planos internos e externos. Presentamos, apresentamos e representamos emoções, pensamentos, vontades, interesses, conveniências, convivências etc. nas ações e reações, no que fazemos ou no que deixamos de fazer diante do outro.

As noções de apresentação e representação já haviam sido literalmente explicitadas nos escritos de Oiticica. Com o protagonismo do objeto, o artista inseriu também a noção de

¹²⁸ Revista de Arte Moderna, publicada no Rio de Janeiro nos anos 1960.

¹²⁹ Conversa com o orientador em 7 de novembro de 2019.

apresentação em sua arte, que ele elaborou como a “descoberta” do instante, da manifestação criadora em ato. Ainda no artigo “O objeto”, ele relatou:

[...] – objeto do instante, que existe à medida em que (sic) é experimentado e não pode ser repetido. Na verdade a razão de ser primeira do surgimento deste problema, o objeto, na arte moderna, foi o de propor novo rumo para o da representação, de ordem maior, e esse da representação passou ao do comportamento, à descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora (OITICICA, AHO #0152.68).

O objeto, pela proposição da experimentação acima, se torna mais um meio de interação do participante consigo mesmo. O objeto do instante demanda uma manipulação/interação, que teoricamente irá revelar o modo como percebemos e lidamos com nossas habilidades, dificuldades, vontades, curiosidades, necessidades, interesses e as demais forças que o objeto puder nos provocar. Experimentação que é uma oportunidade mediada de expressão.

O nosso corpo se expressa tanto na configuração mediada por um objeto, como o exemplo que Oiticica aponta com seu objeto “instante”, como também em interação com algum outro elemento do mundo externo a ele, como a música e a dança. Quando estamos manipulando um objeto ou ouvindo música e dançando, correndo, pulando etc. estamos em interação conosco e com o outro, mesmo se estivermos apenas assistindo. O corpo incorporado pode ser entendido como uma usina em que nossos pensamentos, ideias, emoções e sentimentos estão em permanente relação. É, pois, como uma usina de relações que interagimos com o outro, em contatos diretos e nos que são mediados. A minha relação com os Parangolés de Oiticica, por exemplo, está mediada por sua escrita e a de seus comentaristas, além, é claro, dos teóricos que eu uso para construir um entendimento da arte e vida de seu inventor.

A linguagem inventada por Hélio Oiticica, que o conduziu e foi conduzida por ele, em sua arte ambiental com os Parangolés, era verbal e não verbal. Os termos orientavam a ação e esta os apresentava e os representava. Termos e ação propunham uma estrutura fluida que articulasse a cor, a forma, o tecido, a tela, o plástico, a aniação, a música, a dança, as palavras de ordem e o corpo (intenções e motivações), movimentações no espaço e no tempo. A poética coletiva e individual da construção de imagens deveria ter como combustível os “ziriguiduns” e “balacobacos”¹³⁰ vivenciados pelos que atuassem e afetassem a performance,

¹³⁰ Palavras (gírias) que no imaginário popular podem ser assim entendidas – Ziriguidum: uma mistura de tudo, do jeito com ritmo, com confusão, com malícia, sensualidade e graça que dão encantamento especial e único; molejo, traquejo, ritmo, na música, na dança, no andar, no requebro. Do balacobaco: excelente, de primeira, muito bom, supimpa, bacana, maneiro, excepcional, extraordinário.

assim como pelos que assistissem e fossem afetados por ela. O participante deveria propor uma incorporação artística na qual as palavras de ordem invocassem uma reorganização da ordem. As imagens da movimentação improvisada deveriam explicitar e implicar as intenções do participante.

Desde que subiu a Mangueira e se “parangolou”, a percepção existencial e artística de Oiticica – intelectual, intuitiva, sentimental, emocional e inventiva – foi incorporada e possuída pelo corpo, o dele e dos que ele idealizava como participantes de suas proposições. O corpo como abrigo do mental, do emocional e do espiritual deveria reordenar as percepções e expressões de seus “eus”, dos outros e dos mundos. O corpo em interação com a música e com a dança passou a protagonizar os escritos do artista. Em 12 de novembro de 1965, depois de ter realizado a primeira manifestação P(parangolada), ele escrevia o ensaio “A dança na minha experiência” sobre a força mítica do movimento que obscureceria o intelecto:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato: não a dança de “ballet”, que, excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca” que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc.. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada: em verdade quanto mais livre a improvisação melhor: há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação) (OITICICA, AHO #0120.65).

Ainda em “A dança na minha experiência”¹³¹, Hélio Oiticica (AHO #0120.65) reconheceu que o início de sua “experiência social definitiva” se deu devido ao seu interesse pelo samba. Ele relatou a inibição que sua “excessiva intelectualização” lhe impunha e que o impedia de se expressar livremente. Oiticica admitiu que sua experiência com o ritmo e a dança no samba foi demolidora de preconceitos e “estereotipações” sem, no entanto, especificar quais. Acrescentou ainda ter descoberto, com essa experiência, a conexão entre o coletivo e a expressão individual: as interações com os seus “eus”, os outros e os mundos.

As percepções de Oiticica sofreram transformações advindas das experiências existenciais, como as vividas por ele em Nova York em meio a amigos, sexo, drogas, *soul* e rock and roll; e as experiências artísticas: as invenções de novos parangolés, bólides, penetráveis, instalações e exposições. Em 1979, de volta ao Brasil, depois de oito anos em

¹³¹ AHO #0120.65. Também em *AGL* (1986, p. 73) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 75).

Nova Iorque, ele escreveu “de Hélio Oiticica para biscoitos finos”, uma resenha para uma revista da época chamada Biscoitos Finos¹³²:

[...] a descoberta do corpo q me veio como consequência da desintegração das velhas formas de manifestação artística [...] cheguei à conclusão de q não só as categorias formais de criação plástica perderam suas fronteiras e limitações (pintura, escultura etc.) como as divisões das chamadas artes também: descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas (sic) a síntese da consequência da descoberta do corpo: porisso (sic) o ROCK p.ex. se tornou o mais importante para a minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: (OITICICA, AHO #0057.79).

A música impactou o corpo do artista assim como a cor já vinha impactando sua arte. Também a música passou a se estruturar no corpo de Oiticica, como a cor se estruturava em seus objetos. O corpo musicado é tanto objeto quanto sujeito, tanto propõe quanto é transformado pela própria proposição de descoberta. A totalidade é que interessava ao artista, mesmo que por vezes uma das partes da composição protagonizasse a ação. Isto é, por uma perspectiva via-se a cor estruturada na forma do objeto, por outra, a música materializada no movimento do corpo incorporado. O que se dá com a linguagem artística: a fusão da cor, da forma, do objeto, da música, da dança, do corpo em arte; dá-se também na linguagem do cotidiano.

Podemos distinguir o desenvolvimento da linguagem do desenvolvimento dos meios nos quais ela está expressa. Essa distinção nem sempre é fácil, já que os meios podem se fundir de tal forma que se tornam também linguagem. O livro, o rádio, a televisão, o cinema e mais recentemente o telefone celular e a rede mundial de computação têm sido os meios mais comuns pelos quais estabelecemos contato com os outros e seus mundos. Nossa fala, escrita e imagem estão cada vez mais submetidas aos recursos tecnológicos. Por tudo isso, nossas interações sociais têm sido caracterizadas pela facilidade, agilidade e superficialidade das

¹³² “Esboço de artigo que Hélio Oiticica está preparando para a publicação “Biscoitos Finos”. Começa com a tradução de um fragmento de F. Nietzsche extraído de *Vontade de Potência*. Em seguida, Oiticica faz a ponte com a “descoberta do corpo” na sua trajetória artística, ressaltando nesse percurso a importância da música e da dança, do samba e do rock. Explica o que quer dizer quando afirma “o q faço é música”, fundamentando o fim das divisões entre as artes. Eleva Jimi Hendrix, Bob Dylan e os Rolling Stones à condição de referências para a criação plástica num tempo pós-Pollock. Aproxima a experiência de Hendrix à contribuição de Artaud. Critica a terminologia “raízes” que fabrica uma linha temporal artificial e evolutiva. Defende a simultaneidade no processo artístico”. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/programaho/> Acesso em 26 ago. 2019. Publicado em *Museu é o Mundo* (2011, p. 179) com o título “O q faço é música”.

identificações e das não identificações; pela aparente (virtual) proximidade que nos isola; pela aparente (virtual) distância que nos isenta de envolvimento; e pelas contradições entre o que dizemos e o que fazemos.

Um exemplo do modo peculiar de como a linguagem, a despeito dos meios que possam estar em voga, segue seu próprio caminho, é dado pelo filósofo e linguista francês Roland Barthes (1915-1980) no ensaio “*L’écriture de l’événement*” (A criação do evento, 1968)¹³³, publicado no Brasil no livro *Semiologia e linguística*, compondo a coletânea: *Novas Perspectivas em Comunicação 2*, pela editora Vozes, com o título “A Escrita do Acontecimento”¹³⁴ (1971 [1968], p. 161), no qual Barthes relata o protagonismo da fala radiofônica na cena dos acontecimentos de maio de 1968, na França. Na época eram os jornais e livros que davam conta dos acontecimentos nacionais e internacionais. Entretanto, não foi o que ocorreu com as manifestações estudantis de 1968, transmitidas pelo rádio. Barthes (1971, p. 162) filosofa: “[...] o ouvido volta a ser o que era na Idade Média: não apenas o primeiro dos sentidos (antes do tato e da vista), mas o sentido que funda o conhecimento”. Roland Barthes indica as características que proporcionaram à fala radiofônica o protagonismo entre os manifestantes: a sensação de proximidade com os acontecimentos através do transístor, que “se tornava o apêndice corporal, a prótese auditiva” que dava aos estudantes a ressonância imediata dos acontecimentos. Barthes acrescentou que o deslocamento tático ou dialético estabelecido pelo papel da fala dos comunicados, das conferências de imprensa e dos discursos provocou confusão no percurso da linguagem; e, ainda, “Não somente a crise teve sua linguagem, mas também foi linguagem” (BARTHES, 1971, p. 163). Isso se opõe, na opinião do linguista francês, à consideração preconceituosa de que a fala é uma atividade ilusória, exagerada e inútil, atividade que para alguns se opõe aos atos. Assim, pois o ato fala, é fala, é falo (CAMARGO, 2019)¹³⁵.

3.2 AS MOLDURAS DOS ESCRITOS DE HÉLIO OITICICA

Em grande parte de seus escritos, Hélio Oiticica delinea para si uma imagem de artista que se recusou a fazer parte do sistema social, político e artístico oficialmente estabelecido de sua época. O perfil de artista marginal, marginal da própria marginalidade, foi

¹³³ Criação & Crítica – Portal de Revistas da USP, disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109017>, acesso em 08 ago. 2019.

¹³⁴ Seleção de ensaios da revista “communications”, publicados no Brasil no livro *Semiologia e Linguística*. Vozes, 1971.

¹³⁵ Conversa com o orientador.

cuidadosamente projetado por ele mesmo e tem sido reproduzido por muitos de seus admiradores. Em *A dança na minha experiência*¹³⁶ (12 de novembro de 1965), ele escreve:

[...] – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que (sic) a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite”, **nem mesmo na elite artística marginal**, mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos *habitués* de arte) (OITICICA, AHO #0120.65, grifo do autor).

Esse não foi o único escrito no qual o artista afirma que tipo de artista ele era. Hélio Oiticica produziu um arsenal de registros sobre sua vida e obra, no qual teve o cuidado de enfatizar a não separação do que ele dizia viver com as explicações do que fazia artisticamente, no binômio arte/vida. São notas breves sobre a arte e os artistas que o influenciaram; impressões sobre shows que ele assistiu; instruções para montagem de exposições de suas obras; longos manuscritos sobre os fundamentos artísticos e filosóficos de suas invenções; cartas e recados para amigos; releases e catálogos de exposições; respostas datilografadas ou gravadas em fitas-cassete para entrevistas etc. Além do que ele mesmo escreveu, corroboraram para traçar seu perfil: críticos de arte, jornalistas e historiadores em ensaios, críticas e releases de seus eventos e suas exposições (alguns com fotografias) para jornais, revistas e, depois de sua morte, livros, introduções e prefácios para pelo menos duas coletâneas de seus próprios escritos: *Aspiro ao grande labirinto* (1986) e *Hélio Oiticica – Museu é o Mundo* (2011).

Em reflexão sobre a sua mais celebrada invenção – Parangolé – Oiticica escreveu o texto “Como cheguei à Mangueira”¹³⁷, não datado, no qual fala do seu contato inicial com o samba e de sua expressão mítica, a do samba e a dele sob sua influência. Antes do texto propriamente dito, ele faz uma apresentação de si mesmo, como se não fosse ele. Oiticica, um excedente de si mesmo:

Um pintor no samba

Este é o depoimento de um pintor jovem de vanguarda brasileiro, Hélio Oiticica, que vem de se tornar um dos passistas da famosa Escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Conta-nos ele a sua experiência no samba e a relação, sem dúvida “sui generis” disso com a arte ultra vanguardista que professa (OITICICA, AHO #1863).

¹³⁶ Também em *AGL* (1986, p. 73) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 75).

¹³⁷ AHO #1863/s.d. – texto escrito depois da invenção do Parangolé, portanto, depois de 1964.

Como anotado por ele mesmo, Oiticica não escondia como queria ser visto. Ele se valeu da “famosa Escola de samba” para dar um tom mítico ao modo como queria ser reconhecido como artista herói e marginal. Os morros cariocas sempre estiveram distantes de ser um lugar poético e mítico, embora o fossem. Eles têm sido sistematicamente associados à falta de estrutura básica de habitação, saúde, educação, cultura, lazer etc. Em consequência disso, os morros e suas escolas de samba que, nos anos 1960, inspiravam uma idealização poética da malandragem e do samba, em nossos dias apresentam e representam uma imagem de desigualdade social e violência, que é bastante complexa e não caberia aqui aprofundar. Hélio Oiticica empenhou toda sua articulação argumentativa para associar sua aproximação com a Mangueira com a ideia de artista mítico e marginal. Ainda em “Como cheguei à Mangueira”:

[...] Toda a minha evolução caminha para o que eu chamo de “expressão mítica” essencial na arte. [...] A mangueira para mim é como existisse há dois mil anos: como expressão o seu samba possui algo de arcaico, como se nascesse da terra; não me impressiona tanto a “tradição” mas sim o arcaísmo que contém a sua expressão. Na sua maneira de ser, há algo que nos leva à origem das coisas [...] A criação do Parangolé nasce dessa necessidade do que chamo “nivelamento cultural”: é uma aproximação da arte com seu elemento mítico (OITICICA, AHO#1863)¹³⁸.

Entusiasmado pela incorporação do samba em sua vida, o artista experimentou uma nova organização do equilíbrio do próprio corpo. Eugênio Barba descreve que um corpo está em equilíbrio precário, na dança ou no teatro, quando este (o equilíbrio) é alcançado em movimento ou na prontidão para o movimento, isto é, um equilíbrio de pouca duração (Cf. BARBA, 1995, p. 35). Esta talvez fosse a situação em que se encontrava Oiticica, um salto entre vários equilíbrios precários, ou ainda, a necessidade de afirmar sua obra como produtos precários, instantes frágeis de equilíbrio, num movimento que contém suas instabilidades.

Em 1964¹³⁹, dois acontecimentos provocaram o que para Paola Berenstein Jacques, importante comentadora da vida e obra de Oiticica, foi o “desequilíbrio” que o conduziria definitivamente a uma trajetória de livre expressão: a morte de seu pai, José Oiticica Filho, no dia 26 de julho, e a descoberta dos cantos e encantos do morro da Mangueira, que talvez espelhassem ou ecoassem imagens paternas ao artista quando busca estudar o movimento dos

¹³⁸ Citado também por Paula Braga em sua tese de doutorado *A trama da terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*, 2007.

¹³⁹ Biografia. Disponível em PROJETO HÉLIO OITICICA: <http://www.heliooiticica.org.br/biografia/bioho1980.htm>. Em anexo ao final desta tese.

homens na interferência com o meio-ambiente. Jacques, em seu livro *Estética da ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2003, p. 27), afirma:

Para Hélio Oiticica, 1964 foi um ano-chave, em que ocorreu uma grande virada em sua vida e obra, desencadeada por dois eventos maiores: a morte de seu pai - com quem trabalhara nos arquivos do Museu Nacional e com quem havia aprendido o rigor e a ordem - e a descoberta da Mangueira, favela mítica do Rio, aonde foi levado pelo escultor Jackson Ribeiro, para pintar os carros alegóricos do desfile de carnaval junto do artista plástico Amílcar de Castro, do grupo neoconcreto.

Lygia Pape, amiga próxima de Oiticica, em entrevista à Paola B. Jacques, em 1997, e reproduzida no livro supracitado, relatou as visitas de Hélio Oiticica ao morro da Mangueira como um rompimento de barreiras, apresentando novas perspectivas do mundo incorporadas no ser Oiticica:

[...] ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco [L.P. discorre sobre a descoberta do sexo e da homossexualidade por H.O.] Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do “morro, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra. (PAPE, 1997 apud JACQUES, 2001, p. 27).

A relação entre suas vontades individuais e a moral do mundo coletivo, pelo menos a moral vigente nos anos 1960-1970, no Brasil, passam a ser apresentadas na arte de Hélio Oiticica como conflituosas. O artista eleva o tom exortativo de sua obra escrita. Ele reforça a instigação aos comportamentos tidos como “marginais” se comparados a moral de classe média carioca na qual ele foi criado. No fragmento “Posição ética” (AHO #0253.66), escrito no Rio de Janeiro em 1966, o artista aposta no poder de seus Parangolés de instigar pessoas à ação revolucionária, à grande revolta:

Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos e estagnados, que pregam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma “vida feliz” só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do Parangolé é dar “mão forte” a tais manifestações. Sei que esta é uma afirmação perigosa, de dois gumes, mas que vale a pena (OITICICA, AHO #0253.66)¹⁴⁰.

Diferentemente de parte dos jovens de sua época, estudantes, sindicalistas e intelectuais de esquerda que foram à luta... armada, para mudar o país, o artista Oiticica abdicou de algumas de suas posições sociais de classe média e lutou para mudar sua vida. Ele

¹⁴⁰ Também em AGL (1986, p. 81) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 84).

abandonou artisticamente a vida de classe média no Leblon¹⁴¹ para ser um artista à margem, “marginal” incorporado em sua realidade, motivado pelo samba do morro da Mangueira, num movimento de cultura contra cultura.

Por meio de seus escritos, o cidadão Hélio Oiticica dramatizou a imagem do artista marginal Hélio Oiticica. O artista carioca se proclamava à margem de sua origem na classe média do Rio de Janeiro, que, além dos privilégios intelectuais e financeiros, lhe proporcionaram também amizades com pessoas influentes no mundo artístico do Rio de Janeiro, desde os anos 1950 até os anos 1980. O moço branco de classe média, com educação de berço, o diferenciava consideravelmente de seus amigos do morro da Mangueira, com os quais ele se marginalizava do *establishment* social e artístico de sua época. Quando um artista se insere em ambiente distinto do seu e sua arte passa a refletir essa inserção, surgem muitos “mitos” que tanto supervalorizam sua arte, quanto a menosprezam. Sobre o que vivenciou Oiticica, a professora Paola B. Jacques (2003, p. 35-36) escreve:

É falso dizer que Oiticica imitou os favelados ou que simplesmente ilustrou a favela em sua arte. Hélio Oiticica, como vimos, viveu na Mangueira, na sua escola de samba, experimentou essa favela, vivenciou-a. Reproduziu subjetivamente em seu trabalho de artista sua experiência de vida no morro, que é diferente da daqueles que lá vivem, por nunca ter sido um verdadeiro favelado. Como veio do exterior – da Zona Sul –, mesmo estando dentro da favela, guardava em relação a ela uma visão externa.

Na verdade, há que se compreender que Oiticica estava para a Mangueira na perspectiva de *O Homem diante do espelho* (1943), de Bakhtin. Oiticica estava possuído pelo outro, olhava a Mangueira pelo Hélio Oiticica, olhos estrangeiros, olhos de si. Estabelecia assim falsidades, mentiras e arte na interação de alguém consigo mesmo. Procurava superar, nessa sua aventura dionisíaca, a totalidade ingênua do externo e do interno e, nessa aventura, superar a ingenuidade de qualquer fusão “consigo mesmo ou com o outro”.

O personagem herói de seus escritos continua, até hoje, sendo atualizado nos termos dos artigos, dos ensaios, das notas de jornal, dos catálogos de exposições, das dissertações de mestrado e das teses de doutorado, que são escritas sobre o artista e sua arte. Desse modo, Oiticica não é somente o inventor que ele próprio dizia que era, nem apenas o artista ousado que seus comentadores dizem que ele foi, mas também o personagem-mito que pode ser (re)inventado no movimento de sua escrita, com os ruídos, imagens e sombras do que já foi dito, inclusive por ele mesmo. A cada investigação, a arte de Oiticica precisa ser atualizada, ou vestida, para que continue a florescer.

¹⁴¹ Bairro de classe média alta da zona sul do Rio de Janeiro.

3.3 JANELAS PARA HÉLIO OITICICA

O ensaio do crítico Mário Pedrosa “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, de 1965 (1986, p. 9), texto esse que lança o termo pós-moderno na crítica de arte brasileira e mundial, e é também o texto escolhido pelos organizadores do livro *Aspiro Ao Grande Labirinto* (Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão) para contextualizar os escritos de Oiticica. A edição de seus escritos, lançada em 1986, seis anos após o seu desaparecimento, foi também uma homenagem ao artista e uma forma de expor o pensamento da obra e do mundo de Oiticica.

Pedrosa anuncia nele o fim da “arte moderna” dizendo que estaríamos agora [ano de 1965] em um ciclo não mais puramente artístico, mas, cultural. Ele aponta como significativo nessa fase de “arte antiarte”, de arte “pós-moderna”, a absorção dos valores plásticos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. Ele reconhece que a influência das emoções e dos estados de afetividade aumentaria a “plasticidade perceptiva”, ao mesmo tempo em que os artistas “vanguardeiros de hoje [1965]” fugiam dessa influência. Mário Pedrosa afirma que, acima de tudo, a vanguarda teme “o subjetivismo individual hermético”. Há nas palavras de Pedrosa uma evidente vontade de que o artista seja um agente da cultura. Não mais o ser iluminado, excêntrico e distante da sociedade na qual e da qual vive, mas um propositor da cultura que compartilha com os cidadãos de seu ambiente. O perfil de Oiticica, como um artista importante na história da arte brasileira, que sempre esteve à margem e ao centro da cena política, social e artística oficial do país, repete-se em artigos, dissertações, teses¹⁴² e livros sobre ele.

Na introdução ao livro *Aspiro ao Grande Labirinto*¹⁴³ (1986), Luciano Figueiredo não poupa elogios ao artista. Figueiredo apresenta Hélio Oiticica como um artista que depois da experiência neoconcreta estava em crescente produção e descoberta. Ele aponta que Oiticica, a partir de 1960, ao teorizar e conceituar a própria arte, nomeia cada descoberta e dá-lhe conceituação específica. No fluxo – e talvez empolgação do elogio –, Figueiredo (1986, p. 5) afirma que assim o artista carioca “adquire domínio e controle total sobre sua produção”. Luciano Figueiredo divulga o inventor carioca com palavras de admiração e respeito, referindo-se a ele como um refinado teórico de sua própria expressão artística. Figueiredo qualifica o afã de Oiticica de legitimar o controle e a recepção de suas obras, como uma

¹⁴² As dissertações e teses sobre Oiticica consultadas para esta pesquisa foram desenvolvidas em distintos campos do conhecimento: filosofia, letras, arquitetura e urbanismo, sociologia, artes visuais etc.

¹⁴³ Ver nota na p. 15.

estratégia “calculada contra possíveis tentativas de ‘classificá-las’ ou reduzi-las a critérios convencionais” (FIGUEIREDO, 1986, p. 7). Tanto a insistência do próprio artista quanto a de alguns de seus comentadores em direcionar a visão de sua obra soa como um desafio à transgressão dessa ordem.

Passados mais de cinquenta anos da invenção dos Parangolés, a marginalidade de Oiticica ainda é apontada como uma das principais características de sua trajetória de vida e arte. A condição de marginal, no entanto, nem sempre tem sido reconhecida como uma oportunidade do próprio artista e de seus comentadores para também mitificar sua arte e sua condição de artista. Mesmo depois de tanto tempo, esta imagem impregna a importância de Hélio Oiticica. Entre os dias 25 e 27 de outubro de 2017, foi realizado no Instituto de Estudos Avançados da USP, um Seminário Internacional para debater a produção artística de Oiticica. As reflexões desenvolvidas no seminário foram registradas no dossiê Hélio Oiticica (*ARS 30*) e publicadas on-line¹⁴⁴, em SciELO em Perspectiva: Humanas, 2017.

Silviano Santiago, amigo de Oiticica e professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), esteve com Oiticica em seu apartamento, no quarto andar, do número 81 da Segunda Avenida, em Nova Iorque. Para o dossiê (*ARS 30*), o professor Santiago escreve *Hélio Oiticica em Manhattan*, no qual ele registra em palavras-chave “Lembranças do convívio, na década de 1970, com o artista Hélio Oiticica, em Nova Iorque. Sua rotina de vida, seus projetos e suas reflexões sobre arte e vida”. Em suas lembranças sobre o ambiente em que o artista vivia, Santiago aponta contradições entre o comportamento retilíneo e o passo cadenciado de Oiticica e sua ojeriza pela escrita fonética da língua portuguesa. Seria rebeldia herdada do avô, que tinha sido professor no tradicional Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e respeitado anarquista? Para Silviano, o artista carioca era um indivíduo de ordem formal que buscava a liberdade radical na coletividade:

O golpe militar de 1964 traçou uma linha política que separava e opunha o desejo individual e a busca coletiva. Hélio quis suturar a divisão (historicamente) passageira e artificial pelo mistério da criação artística. Pela posição específica que tinha conquistado dentro da sociedade brasileira e da arte, posição transgressora por definição, Hélio encarnava de maneira paradoxal e paroxística a unidade do desejo de ordem para o sujeito e da afirmação de liberdade para todos (SANTIAGO, 2017, p. 207).

¹⁴⁴ “O Dossiê Hélio Oiticica (*ARS 30*) conta com a contribuição de uma série de pesquisadores nacionais e internacionais, que também participaram de um Seminário Internacional sobre o artista, ocorrido em São Paulo, no Instituto de Estudos Avançados da USP, entre os dias 25 e 27 de outubro. O encontro possibilitou reflexões que partiram dos escritos de Hélio Oiticica, seus projetos, seus referenciais e redes de contatos”. André Pitol, mestre e bacharel em Artes Visuais, São Paulo, SP, Brasil.
Os artigos estão disponíveis em: [ARS \(São Paulo\), v. 15, n. 30, July/Dec. 2017.](#)

Outra das contribuições ao dossiê, que atualizam a consagração da imagem do artista, é o artigo *1970: pause/play* (2017), de Frederico Coelho¹⁴⁵, no qual ele apresenta uma análise de aspectos da trajetória de Hélio Oiticica durante o ano de 1970. Coelho aborda os “balanços” que Oiticica fez de seus últimos anos de trabalho; as frentes de ação no cinema, na música, no design e na escrita; e as relações estabelecidas com novos parceiros; e as ideias que se dirigiram ao “experimental” e seus desdobramentos.

O professor Coelho inicia sua análise a partir da volta de Oiticica ao Rio de Janeiro após sua circulação entre Londres, Sussex (Inglaterra), Paris, São Francisco e Nova Iorque. De volta à sua casa no Jardim Botânico, o artista “afirma não ter lugar no mundo” (COELHO, 2017, p. 134). Frederico Coelho reforça a imagem de Oiticica como um artista preocupado com a teorização de sua obra. O professor carioca apresenta o deslocamento do que havia sido “um artista [...] debruçado em um intenso projeto pessoal de produção acerca de sua obra” (COELHO, 2017, p. 133), para a vontade de sair do Brasil. Coelho finaliza o artigo referendando o empenho de Oiticica em determinar os termos nos quais sua obra deveria ser pensada e conclui: “Pela permanente textualização de si mesmo, ele é quem melhor sintetiza esforços de pesquisa e debate sobre seu trabalho” (COELHO, 2017, p. 146).

3.4 COOPERAÇÃO E COMPETIÇÃO – A AÇÃO SINGULAR, COLETIVA E INCOMPLETA... DRAMA

No fragmento “O infalível é falível e o falível é infalível”, de 7 de janeiro de 1961, Hélio Oiticica conecta e desconecta a arte do artista e o indivíduo do universo, o drama do épico. As conexões e desconexões – ambivalências que ele aponta não terminam onde a vista alcança, pelo contrário, abrem janelas interpretativas para outras visões. O artista performer propõe inquietação e desequilíbrio como estruturantes da ordem artística:

Nem sempre uma expressão serena e altamente harmônica indica ausência de drama no artista. O artista, aliás, por condição já possui em si drama. Essa vontade de uma grande ordem, de algo supra-humano, cósmico, épico, é necessária para que o artista se complete; enquanto isto não amadurece ou atinge a um zênite, há drama, [...] Tanto mais universal e maior significação terá uma obra de arte quanto mais for desligada do caos individual e se dirigir para essa grande ordem, ordem não racional, mas ordem dos elementos intrínsecos da obra em si e em relação à vontade interior do seu criador. O infalível é falível e o falível é infalível (OITICICA, AHO #0182.59)¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).

¹⁴⁶ Também em *AGL* (1986, p. 25) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 28).

Em “O infalível...”, fragmento supracitado, Oiticica se mostra atento e tentado pelo drama entre a “vontade interior” do artista e a “vontade de uma grande ordem”, de todos. Muitos artistas trabalham a vida toda de maneira determinada para propor uma visão ampliada da vida de todos. Alguns desenvolvem sua arte com vistas à manutenção da condição de militantes de uma causa ou de outra. Em contrapartida, mas não na contramão, algumas pessoas em outros ofícios enxergam artistas como sendo os arautos/emissários/mensageiros daquilo que o cotidiano da vida oculta dos simples mortais. Combinar essas duas visões parece ser uma boa receita de cooperação entre artistas e não artistas.

Público e artistas que conectam constroem uma relação de mão dupla; isto é, quando o mundo se mostra hostil e incômodo, o cidadão quer que o artista o ajude a entender, o conforte, o entretenha e o ajude a ver melhor. O que o artista diz e faz, no entanto, não acaba no que foi feito ou dito. Queremos que o sentido artístico faça sentido também para as coisas do cotidiano. Isto é, queremos estabelecer, mesmo que inconscientemente, uma relação de diálogo entre a linguagem que recebemos e as nossas compreensões de mundo. Ver aqui e agora com os olhos, o que o outro viu lá com os seus, nem sempre é uma operação tranquila. Todos nós queremos que o que vemos seja visto por todos, ou na melhor das hipóteses, que o nosso olhar prevaleça sobre o que outros, pela nossa visão, não enxergam.

Em vários momentos de sua vida e arte, Hélio Oiticica reelaborou a questão da relação entre o “eu” e o “outro”. Um desses momentos aconteceu doze anos depois de escrever “O infalível...” Em conversa¹⁴⁷ com o fotógrafo, gravador e pintor Carlos Vergara, em 1973, quando Oiticica ainda morava em Nova York. Em determinado trecho do longo bate-papo, eles falam da influência de intelectuais nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Os dois se mostram indignados com o “embranquecimento” do samba. Para Oiticica, o outro – branco, preto ou amarelo – estava tanto ao lado quanto do outro lado do oceano:

É como os padres que pensaram que iam, por exemplo, chegar nos índios iam catequisar os índios, isso existe? isso é uma ideia cristã inclusive. essa coisa de catequisar aliás um negócio que falaram também em relação da Inglaterra com relação a Índia, a Inglaterra pensou que fosse, quer dizer não pensou... que não era bem isso, pensavam era em explorar como sempre mas, o lado de catequização da Inglaterra na Índia não foi, porque a Inglaterra é que passou a usar os hábitos da Índia, foi ao contrário, eles escrotizaram a Índia, claro né arruinaram a economia

¹⁴⁷ Programa Hélio Oiticica - Itaú Cultural: “Hélio Oiticica inicia, dentro de seu projeto Newyorkaises, um tipo de conversação que ele denomina “rappist writing talking or taping progressing subjects”. Carlos Vergara é o primeiro interlocutor escolhido. Oiticica indaga a respeito da experiência de Carlos Vergara quando vestiu a fantasia no Bloco Cacique de Ramos: “corpo-ambiente, corpo-roupa e corpo-corpo”. A conversa foi gravada em fita-cassete, não há informação sobre autoria da transcrição da conversa. A citação mantém os problemas ortográficos do documento digitalizado.

fizeram tudo. Pode a Inglaterra catequizar a Índia? quer dizer mudar os costumes da Índia? por acaso, é impossível você entende? acabou que a Inglaterra passou a tomar chá, ouvir música Indiana, comer comida Indiana patati, patats... (OITICICA, PHO 0504/73).

O dramático das relações sócio-político-culturais está na representação do que sabemos e do que não sabemos uns dos outros. Representação que, pela força da nossa imaginação e invisibilidade, intencional ou não, dos interesses e das motivações, nossos e do outro, pode subestimar e/ou superestimar o que o outro pensa que algo ou alguém é e o que queremos que seja. O que nos coloca em jogo de competição com quem queremos cooperar ou de cooperação com quem competimos. Dessa relação de incompletudes, inacabamentos e descompassos estabelece-se o signo¹⁴⁸, que se dimensiona no tempo e no espaço das ações do ser humano.

Mikhail Bakhtin, no texto “Fragmentos dos anos 1970-1971”, do livro *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017 [1970/71]), indica a percepção do conflito também por parte de quem lê entre uma ordem individual e uma grande ordem, que Oiticica menciona em “O infalível...”. O filósofo russo afirma: “Para cada indivíduo, todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma tensa luta dialógica” (2017 [1970/71], p. 38). Além do diálogo, a busca de completar a visão da janela aberta pelo outro demanda também uma relação dialética com o que é mostrado. Isto é, nem só o que completa e amplia o futuro do dito do outro, mas também o que o contradiz e o amplia em possibilidades de problematização.

Até que seus parangolés atuassem com e pelo artista, a partir de 1964, Hélio Oiticica se mostrava bastante preocupado e ocupado com quem ele estava em cooperação e a quem ele se opunha e vice-versa. Ele anotou explicitamente esta preocupação em pelo menos dois momentos, no fragmento “13 de agosto de 1961” e no ensaio “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, de 1962:

Cada vez que procuro situar a posição estética do meu desenvolvimento, historicamente em relação às suas origens, chego à conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento, junto a outros artistas. É uma necessidade de grupo,

¹⁴⁸ Afirma Pierce: “Um signo, ou *representámem*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido [...] para que algo possa ser um Signo, esse algo deve ‘representar’, como costumamos dizer, alguma outra coisa”. (PEIRCE, 1977 [1958], p. 46-47).

ativa. Aparece, então, a relação com a obra de Lygia Clark, que entre nós é o que de mais universal existe no campo das artes plásticas (OITICICA, AHO #0182.59)¹⁴⁹.

É essa sem dúvida a época da construção, construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, [...] (OITICICA, PHO 0013/62)¹⁵⁰.

Tanto no fragmento quanto no ensaio, o artista Hélio Oiticica se esforça em seus termos para deixar claro sua proximidade, mediante sua atuação artística, com as necessidades e os interesses de outros artistas de seu tempo. Como artista, Oiticica se posiciona como um construtor de janelas que se abrem para novos modos de ver e de sentir. O cidadão carioca Hélio Oiticica deseja que seus dramas políticos e sociais tenham alcance universal.

O conteúdo e a forma da nossa linguagem: os sentidos e os significados compartilhados entre grupos e entre indivíduos, que estão vinculados e que são veiculados em nossos termos e nossas ações, revelam, sobre nós mesmos, mais do que gostaríamos e ocultam menos que o desejado, e vice-versa. O que revelamos e o que ocultamos têm participação fundamental nas nossas aproximações e nos nossos afastamentos. Tentamos, em nossas interações (linguagem), garantir nossos interesses individuais e coletivos, confiados em forças por vezes ambivalentes. Ou seja, o que sentimos e pensamos nos instigam e nos fortalecem a agir como queremos e como podemos. No entanto, o que falamos e o que fazemos pode apresentar e representar coisas diferentes sobre quem somos. Parte do que se revela e se oculta sobre nós mesmos está na intenção que colocamos nas ações e nas palavras. Outra parte, que completa o todo do que é dito e feito, está na visão de quem nos vê e nos ouve. O todo da interação é composto: pelo que sentimos e pensamos sobre nós mesmos e sobre os outros; pelo que os outros sentem e pensam sobre nós; e pelo que sentimos e pensamos que eles sentem e pensam.

Em carta com data de 16 de maio de 1970, para Lygia Clark, que estava em Paris, Hélio Oiticica revela sua visão geral sobre os artistas plásticos do Rio daquela época e confessa preocupação sobre o que pensavam dele:

[...] as coisas andam em certos grupos aqui; quanto as artes plásticas (que termo antigo!), a merda total, acho tudo fraquíssimo, e as pessoas se dedicam mais a fofocas do que a outra coisa; não há pensamento, nem nada; [...] convidaram-me para ir amanhã mostrar *slides* no MAM, irei, porque vai ser um modo de desmistificar muita coisa; acho alienante o seguinte: todo mundo me cita, faz fofoca

¹⁴⁹ Também em AGL (1986, p. 32) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 36).

¹⁵⁰ Também em AGL (1986, p. 50) e *Museu é o Mundo* (2011, p. 53).

(prato diário de coluna social), mas na realidade não sabem o que faço, etc., típico do Brasil; [...] (OITICICA, 1998 [1970], p. 149).

Estar à margem do *establishment* artístico cultural pode fazer sucesso entre outros marginalizados, mas pode também ser um impedimento de sobrevivência para artistas em um país capitalista pobre como o Brasil, no qual a arte não está na lista de prioridades. Hélio Oiticica estava ciente de que sua fama de garoto rebelde lhe garantia um lugar na contracultura brasileira, no entanto, também lhe rendia uma reputação de artista irrelevante no *mainstream*¹⁵¹ da cena nacional.

Ao se referir a “um modo de desmistificar muita coisa”, Oitica aponta a ação simbólica da linguagem. Linguagem que muitas vezes precisa ser “traduzida” ou “interpretada” para que seja condizente com as intenções e interesses de seu autor. A ação simbólica não pode ser reduzida aos termos da fala, da escrita, da postura, do gesto, do movimento ou da ação em si. Isto é, nem sempre o que vemos é o que parece ser. Nem sempre o que é exteriorizado em expressões e comunicações explicita as intenções, os interesses e os motivos dos seus agentes. Somos fortalecidos, encorajados, limitados e até impedidos em nossas interações por questões de cunho ético-político-sociais, nas quais buscamos os fundamentos da estética das nossas atuações, cotidianas e não cotidianas. A ação simbólica da linguagem P(p)arangolé pode nos indicar ampliações, aprofundamentos e ocultamentos dos quais podemos nos apropriar e incluir em nossas janelas de termos, de acordo com nossa própria consciência, conveniência e convivência. O que implica em identificação ou não identificação entre indivíduos e grupos.

Em outra carta também para Lygia Clark, cinco meses depois da já mencionada, com data de 19 outubro de 1970, Oiticica continua pavimentando seu caminho para Nova York, com repulsa aos que diziam saber quem ele era:

[...] realmente é preferível a solidão à convivência pobre; em se tratando de intelectuais, pior ainda; vivo dizendo aqui agora; quero que se fodam; enquanto todos fundem a cuca, saio dizendo “chau, chau” pra New York; todo mundo se diz “discípulo” meu, etc., mas na realidade não sabem o que penso e nem mesmo o que já fiz; tudo é puro folclore promocional (OITICICA, 1998 [1970], p. 173-174).

Nem sempre o que percebem em nós é o que pensamos ser o mais adequado aos objetivos que temos em cada situação. Nossa linguagem está sempre incompleta, ademais, o outro que a interpreta para proporcionar alguma completude o faz com suas próprias

¹⁵¹ A palavra *mainstream* (Inglês) se refere à tendência ou corrente convencional ou dominante em alguma área de atuação e produção de uma cultura.

percepções. O “eu” que fala ou age dificilmente vai ser o mesmo “eu” que é percebido. A participação coletiva e individual na construção de linguagem, nem sempre está nitidamente delimitada ou definida. Não ocupamos dois lugares no mundo ao mesmo tempo, mas somos constituídos por muitos de nós mesmos, que falamos, fazemos, escutam e reagem em interação. Mesmo não deixando de ser quem somos, apresentamos características que muitas vezes são percebidas como não sendo nossas, ou talvez as que não estavam previstas para nós.

Em arte, por exemplo, o conteúdo e a forma da linguagem de cada um de nós podem ser construídos, desenvolvidos e transformados com a participação dos vários “eus”. Quando pintamos, esculpimos, escrevemos ou atuamos no teatro, no circo ou no cinema, somos o eu e o não-não eu. Em outras palavras, um eu dilatado e, portanto, alterado pelo acréscimo advindo da ação artística. Apresentamos outros “eus” também em situações cotidianas: sendo um cliente, um patrão, um empregado, um colega de trabalho, um vizinho etc. Nesses “papéis” sociais, o dilatamento e a consequente alteração se apresentam entre o que tentamos mostrar – por acharmos que seja o melhor e mais adequado de nós – e o que é percebido por aqueles com quem interagimos.

3.5 LÍNGUA... LINGUAGEM... NARRATIVA... E... DISCURSO

Na entrevista de 1980, em conversa com Carlos A. M. Pereira e Heloísa B. de Hollanda, Oiticica falou também de ativismo político. Perguntado se considerava suas experiências de ruptura dos códigos estabelecidos da arte, desde a década de 1950, como uma atuação política, ele respondeu:

Bom, acho que sempre é uma atuação política, mas não num nível de ativismo político, porque as pessoas que têm um ativismo político, têm que se dedicar totalmente a ele. A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas, sempre tem um caráter político. Mas eu não acho que, automaticamente, haja um ativismo político só porque é arte. (OITICICA, AHO #0059.80).

O Brasil dos anos 1980 ainda estava sob o regime militar e, portanto, ainda estávamos divididos entre os que se posicionavam politicamente e os que se faziam de desentendidos. A cobrança por uma atuação política explícita era constante junto aos intelectuais e artistas. A atuação politicamente explícita no Brasil daquela época tinha a ver com uma clara atuação institucionalizada em partidos, sindicatos, movimentos estudantis, associações etc., de oposição ou apoio ao regime militar. A forte repressão aos “dissidentes” não permitia muitas

escolhas aos que se opunham ao autoritarismo do regime instalado em 1964 e endurecido com a promulgação do AI-5¹⁵². Não havia espaço “reconhecido” para uma dissidência não institucionalizada. Entretanto, sempre houve aqueles que não se “encaixavam” nos movimentos de direita ou de esquerda, apesar de seus discursos, suas atuações e as narrativas produzidas por eles e pelos que os criticavam.

Discurso e narrativa são ao mesmo tempo composições e desdobramentos uns dos outros. A linguagem se refere ao conjunto de elementos/recursos simbólicos, materiais e imateriais que incluímos nas interações sociais. O discurso se refere ao conteúdo ideológico (ético, moral, religioso, político) dessas interações. A narrativa seria a intervenção/participação da linguagem/discurso dos indivíduos e dos grupos no amplo escopo de uma cultura. Assim, narrativas são desenvolvidas por discursos que, por sua vez, são construídos por linguagens que apresentam e representam visões de mundo. Nesse sentido, as verdades são construídas pelo que se infere das ações e da proposição de conceitos e definições, nossas e dos outros. Pretende-se assim, com ações, conceitos e definições, alcançar uma compreensibilidade da linguagem que possa sustentar valores éticos, políticos, religiosos, morais etc. Para tanto, a narrativa, o discurso e a linguagem demandam coesão e coerências; isto é, clareza, nexos e uniformidade que possibilitem a compreensibilidade no sequenciamento de ideias.

O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), em seu *A Ordem do Discurso*¹⁵³, de 1970, aborda a questão da interdição de alguns assuntos, sujeitos e suas falas, em sociedades nas quais não se tem o direito de dizer tudo, nem tampouco em qualquer circunstância. Foucault (2012 [1971]) se refere aos procedimentos de exclusão que estão vinculados à manifestação ou à ocultação do desejo e do poder. A sexualidade e a política são, na visão do filósofo, as regiões de maior interdição. O que se pretende interditar, assegura-nos o pensador, não é o desarme da sexualidade ou a pacificação da política, mas, o exercício de seus mais temíveis poderes. Nesse sentido, para ele o discurso:

Não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as

¹⁵² “O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados”. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/sobre>. Acesso em 06 nov. 2019.

¹⁵³ Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970.

lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos nos apoderar (FOUCAULT, 2012 [1971], p. 10).

Pensar a arte como um discurso de empoderamento¹⁵⁴ desloca a atenção das questões coletivas sem excluí-las para a força e a vulnerabilidade individual de cada artista. Por esse raciocínio, a arte produzida em uma cultura de interdição e de exclusão é também uma ação política. Não é tarefa fácil, e nem sempre necessária, distinguir em um contexto assim configurado quais as delimitações da atuação que é movida pelo desejo de poder individual ou coletivo.

No fragmento “Programa ambiental”, com data de julho de 1966 (AHO #0253.66), Oiticica abordou a questão do comportamento como posicionamento político para provocar todas as modificações sociais e políticas. Ele proclamou a “derrubada das antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc.” para promover a manifestação total do artista, que poderia incluir a participação do espectador e que deveria ser totalmente livre e anárquica, o que ele chamava de arte ambiental:

Ambiental é para mim 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 participante ao tomar contato com a obra. [...] Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestação do comportamento individual. [...] 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. (OITITICA, AHO #0253.66).

A negligência das necessidades individuais em nome do coletivo pode ser um problema que advém do empoderamento ativista grupal. O comportamento individual, por mais ousado, transgressor e marginal que seja, sempre foi visto com desconfiança pelos ativistas agrupados. Mesmo assim, muitos indivíduos têm buscado no coletivo dos movimentos sociais, os meios de garantir direitos sócio-político-culturais que, desde o Brasil colônia, têm sido negados a boa parte da população. A dúvida é sempre se o poder do coletivo se reverterá ao indivíduo, assim como se o poder do indivíduo contagiará o coletivo.

Uma visão panorâmica da situação de exclusão, pobreza e imobilização de muitos, diante dos privilégios e poder de alguns no Brasil, revela a dificuldade de se entender o processo de construção dessa desigualdade. As noções de indivíduo x coletivo, nacional x

¹⁵⁴ Termo bastante em voga no Brasil de 2019, principalmente entre militantes dos movimentos sociais.

global, direitos x méritos, direita x esquerda etc. são estrategicamente colocadas em oposição ou sem relevância, de acordo com as conveniências do momento. A confusão é necessária para que os fundamentos tradicionalmente associados à família, à propriedade e aos bons costumes não sejam nitidamente percebidos e questionados. O slogan da bandeira nacional brasileira “Ordem e Progresso” não nos deixa esquecer esta estratégia. Contra fundamentos tradicionais, talvez a alternativa sejam as atuações marginais, como foi a de Hélio Oiticica. É preciso continuar problematizando as situações de opressão, dominação, ordem e de progresso que têm sido naturalizadas em muitas narrativas da cultura brasileira. A confusão promove desentendimento e imobilidade, o que mantém a situação.

3.6 CONVENIÊNCIAS INDIVIDUAIS... CONVÊNCIAS COLETIVAS

Oiticica escreveu o texto para o catálogo da mostra *Uma Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no MAM-Rio, em abril de 1967. Oiticica batizou sua apresentação de “Esquema geral da nova objetividade” (AHO #0110.66), no qual ele abordou os princípios do que estava sendo desenvolvido pela vanguarda de artistas plásticos, do Rio de Janeiro e de São Paulo. No item 4, do esquema de seis itens – *Item 4: Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* –, são apresentados a interdição, a exclusão e a ocultação de certos assuntos para alguns em função do exercício do poder de outros. Alguns pontos da apresentação/representação da posição do artista, em seus termos:

Há atualmente no Brasil, a necessidade da tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura etc. [...] sob o perigo de voltar a um esteticismo houve a necessidade desses artistas de fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois, fundamental à nova objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizado como um estado típico brasileiro, [...] A proposição de Gullar ...que não baste à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim - que o artista “participe” enfim de sua época, de seu povo (OITICIA, AHO #0110.66).

Por vezes, produzimos e reproduzimos atitudes e comportamentos que até podemos entender como contrários ao bem comum e individual; porém, sentimos que a necessidade do momento não nos permite outras escolhas. Nem tudo que falamos, escrevemos e fazemos representa tudo o que sentimos e pensamos. O todo dos sentidos depende da

escuta/leitura/reação do outro, o que muitas vezes coloca o nosso possível e desejado, na contramão do possível e desejado pelo outro.

Como em um jogo de futebol, nas interações sociais há dribles, lançamentos/passes, faltas, impedimentos, ataques e defesas que nos fazem recuar e avançar no próprio campo e no campo do adversário. Assim como no jogo, também nas nossas interações, as regras e as leis devem assegurar o desenrolar da partida e das relações de convivência, nos limites do racionalmente aceitável. No entanto, a infração de “algumas” regras e leis pôde garantir a continuidade da partida e da convivência. Quais as regras/leis que “podem” ser convenientemente infringidas é uma questão de interpretação.

O que entendemos por absoluto e por relativo nas “realidades” percebidas concorre, em muitas frentes e por vários vieses, para construir, desconstruir e conduzir o que pensamos, o que valorizamos, o que sentimos e o que fazemos. Algumas imposições são tão eficientes, que nem sabemos se gostamos ou não dos comportamentos que são “naturalizados” por elas. Nossos artistas podem, se quiserem e se estiver ao alcance de suas consciências, desconstruir com sua arte a lógica de representações que mascaram imposições de comportamentos. No entanto, a arte só atinge aqueles que por vontade, por descuido ou por acaso abram algum espaço na ocupação da razão. Hélio Oiticica parecia ter consciência da potência transformadora que era sua arte. No entanto, seu poder de transformação somente seria atualizado se ele pudesse com ela ser um dos nossos.

3.7 MEMÓRIA: RUMOS TOMADOS... DESVIOS APONTADOS

Hélio Oiticica se preocupava/pensava muito em não apresentar um discurso “intelectual” para explicar sua atuação artística. Porém, ele não teve como fugir dos temas recorrentes no pensamento dos especialistas em arte. Uma das estratégias que ele encontrou para “escapar” da alcunha de intelectual foi abordar um tema, omitindo a denominação pela qual este é comumente reconhecido. Foi assim que abordou a memória, depois de passados três anos, desde seus primeiros Parangolés, no ensaio “O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira”. Sem usar a palavra memória, ele escreveu:

Nas minhas proposições procuro “abrir” o participante para ele mesmo – há um processo de dilatamento interior, um mergulho em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador – a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato, a audição etc. [...] (OITICICA, AHO #0108.67).

A memória coletiva constituída, a partir de sequências discursivas do que é lembrado e do que é esquecido nas interações sociais, tem na linguagem um aspecto de jogo social. Nas lembranças e nos esquecimentos estão em jogo a produção de significado, de conhecimento, a consolidação de identidades, as transformações e manutenções do velho e do novo.

Memória e linguagem, no que são tomadas como fontes da percepção de fugacidade da primeira e de perpetuação da segunda, são construídas em reciprocidade. A vontade de tornar perenes as lembranças de instantes fugazes tem na linguagem um campo promissor de atuação. Quando vivências, reflexões e práticas entrelaçam os fenômenos da fugacidade e da perpetuação, memória e linguagem se alimentam mutuamente. Em *Memória e discurso: um diálogo promissor*¹⁵⁵, Carmem Irene C. de Oliveira e Evelyn G. Dill Orrico¹⁵⁶ (2005, p. 73) justificam um estudo da memória a partir de estudos da linguagem: “A perspectiva que nos move é, sobretudo a de que algo existia antes de nós e, ao mesmo tempo, de que podemos perpetuar algo mesmo depois de não estarmos mais presentes”. Assim como em tantos outros, no parlatório da linguagem artística, a contribuição da memória individual de cada artista é imprescindível para a interminável composição da cena cultural em andamento.

O sociólogo Nilson Alves de Moraes, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, nos ajuda a localizar a memória no jogo social:

Pensar a memória como um campo social é enfatizar seu empenho em orientar e influenciar as disputas de dominação que permitem transitar por refigurações de fronteiras sociais e simbólicas que reforçam diferentes tempos, espaços, interações e dimensões reguladoras da produção das memórias. A memória se constitui como estratégia de negociação de sentidos. (ALVES DE MORAES, 2005, p. 89).

A psicanalista Jô Gondar¹⁵⁷, no artigo “Quatro proposições sobre memória social”¹⁵⁸, aponta o caráter polissêmico e transdisciplinar do conceito de memória social. Segundo Gondar (2005, p. 17), “O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de se pensar o passado em função do futuro que se almeja”. O tempo, portanto, é um componente indispensável ao processo de construção de memória. Na conclusão de seu artigo, a autora situa a memória no campo das representações coletivas:

As representações não surgem subitamente no campo social, mas resultam de jogos de força bastante complexos, envolvendo combinações e enfrentamentos que a todo

¹⁵⁵ In: *O que é memória social* (2005, p. 73).

¹⁵⁶ Quando da publicação Carmem era doutoranda em Ciência da Informação (IBICT/UFF). Evelyn professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.

¹⁵⁷ Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.

¹⁵⁸ In: *O que é memória social* (2005, p. 11).

tempo se alteram. Se reduzirmos a memória a um campo de representações, desprezaremos as condições processuais de sua produção. Tomaremos como dado justamente o que deveria ser explicado: como foi que, em uma certa sociedade e em uma certa época, algumas forças se conjugaram para formar uma representação? (GONDAR, 2005, p. 25).

Faz-se, desse modo relevante observar que não ocupamos “lugares de fala e de escuta” que sejam permanentes. Somos atores em existências instáveis e, por isso, também nós, eventualmente, mudamos nossa atuação. Como escreveram Gilberto Gil e Caetano Veloso na música *Divino Maravilhoso*¹⁵⁹: “É preciso estar atento e forte” para sabermos quem joga no nosso time e contra quem jogamos. Hélio Oiticica procurou entender as jogadas que sua carreira artística demandava dele. Ele esteve ao lado de intelectuais e artistas que jogavam o jogo que ele aspirava. No entanto, ele sabia que outros poderiam contribuir também para sua formação, mesmo aparentemente estando em lados opostos do campo. Foi o caso dos irmãos Campos que, mesmo sendo poetas concretos e paulistas, atraiu a curiosidade intelectual e artística de Oiticica. Haroldo de Campos e Augusto de Campos frequentavam o apartamento do carioca na época de suas viagens nova-iorquinas.

¹⁵⁹ Canção composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968. Gravada por Gal Costa em 1969, em seu primeiro álbum individual GAL COSTA, pela gravadora Phonogram/Phillips.

4 UMA VISÃO DAS JANELAS DE KENNETH BURKE

4.1 LINGUAGEM COMO AÇÃO SIMBÓLICA: INTENÇÕES, SENTIDOS E SIGNIFICADOS

No texto “Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor”, com data de 17 de março de 1962, publicado no livro *Hélio Oiticica: museu é o mundo* (2011), o artista carioca (OITICICA FILHO, 2011 [1962], p. 42), relatou que seu trabalho naquele momento (1962) era o de movimentar virtualmente a cor, de registrar sua duração no tempo e no espaço, portanto, seu (dele e da cor) movimento. O artista estava à procura da luminosidade intrínseca, virtual e interior da cor. Em seus termos, ele estava em busca da “*dimensão infinita da cor*”. Hélio Oiticica se preocupava o tempo todo em esclarecer que o que ele estava fazendo não havia sido feito ainda, portanto, não era o que parecia ser. Seu desenvolvimento tonal da cor, por exemplo, não tentava reduzir a plasticidade desta e amenizar seus contrastes, harmonizá-la para integrá-la à estrutura etc. Para ele, tudo isso já vinha sendo feito por outros artistas. Oiticica sempre tinha algo a dizer sobre suas inspirações/motivações, suas intenções junto aos espectadores (ainda não participantes) de sua obra e sobre outros artistas. Ele queria ter certeza de que o que fazia fosse sentido e pensado como ele sentia e pensava. Sua obra plástica não era suficiente, suas cores já exprimiam uma vivência, ele precisava escrever para completar seus sentidos:

Não o conseguiria nem pela palavra escrita ou oral, nem através de outro meio plástico qualquer. Não é só importante também o sentido psicológico desse movimento interior, como a sua realização e o diálogo que se estabelece entre o espectador e a obra. É uma realização existencial no mais alto sentido da palavra. Essa contraposição que faz o diálogo é que mantém a vitalidade da obra e a sua comunicação. Quero, pois, por esse sentido da cor exprimir uma vivência, digamos assim, que não me é possível de outra maneira. Dir-se-ia estética? existencial criativa? Sei lá! Como se queira (OITICICA FILHO, 2011 [1962], p. 43).

Na relação entre o artista e o espectador – a obra de Hélio Oiticica tinha a responsabilidade de promover o diálogo. Tarefa nada fácil, já que, tanto a cor quanto a palavra, naquela época os protagonistas de sua linguagem nem sempre dizem ou mostram o que o outro escuta ou vê. Afinal, são símbolos e como tal estão em constante movimento de significação e, destarte, demandam uma posição do mundo do outro para a construção de algum entendimento, que também é transitório. Diálogo que precisa ser atualizado constantemente.

Para dialogar com a vivência artística e existencial de Hélio Oiticica, procuro entender seus escritos, dentre outros modos, pela perspectiva de ação simbólica como foi proposta por Kenneth Burke. Essa noção começou a ser desenvolvida pelo norte-americano nos anos 1930. Uma seleção de artigos e ensaios de Burke, dos anos 1930, foi publicada sob o título *The Philosophy of Literary Form* [A filosofia da forma literária] (1957 [1941]). Em seus escritos, Kenneth Burke refutava a associação ou confusão de ação simbólica com o que é conhecido como simbolismo (BURKE, 1957 [1941], p. 8). Para a fundamentação de ação simbólica, o linguista norte-americano usava o termo *simbolicidade*, que, para ele, era a própria realidade e não se referia à designação e à interpretação de significados que construímos para as coisas, por processos de substituição de uma coisa por outra. Nos termos do próprio Burke:

[...] eu me oponho ao simbolismo como um rótulo porque ele sugere um vínculo demasiado próximo com uma escola de poesia em particular, o Movimento Simbolista e usualmente implica a irrealidade do mundo em que vivemos, como se nada pudesse ser o que é, mas, precisa ser outra coisa (BURKE, 1957 [1941], p. 8, tradução do autor)¹⁶⁰.

Kenneth Burke ilustrou o termo simbolicidade com exemplos de atos simbólicos, que para ele eram “o dançar de uma atitude” – a correlação entre ação mental e ação corporal. Nesse sentido, Burke se referiu à poesia dos românticos ingleses William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Burke relatou que Wordsworth, sempre que podia, escrevia andando para cima e para baixo, em um caminho de cascalho retilíneo. Seu modo equilibrado, sustentado e interno podia ser considerado lírico. Já Coleridge gostava de compor andando por terreno irregular, quebrando e desviando-se de galhos em um bosque fechado. A intensidade, variedade e animação de seu modo de compor faziam dele um poeta mais dramático (BURKE, 1957 [1941], p. 10).

As vielas, os becos, as encostas e demais quebradas do morro da Mangueira em que Oiticica se equilibrou e se desequilibrou, certamente fizeram dançar seus desejos, preocupações, procuras, teorias, certezas e sentidos. Para tanto movimento interior, que sacudiam a vida e a estética de Hélio Oiticica, as cores eram insuficientes e suas palavras tentavam completar a exteriorização de seus mundos. Vida e obra estiveram entrelaçadas na existência do artista, o que em muitos sentidos o amarraram e o desamarraram de mundos. Ele transitava, não sem conflitos éticos e morais (se não os dele, dos que o observavam) entre os

¹⁶⁰ “[...] I object to “symbolism” as a label, because it suggests too close a link with a particular school of poetry, the Symbolist Movement, and usually implies the unreality of the world in which we live, as though nothing could be what it is, but must be something else”.

privilégios concedidos para a classe média do Rio de Janeiro e os prazeres proibidos da Mangueira.

No prefácio de seu livro *Language as Symbolic Action - Essays on Life, Literature and Method* [Linguagem como Ação Simbólica – ensaios sobre Vida, Literatura e Método] (1973 [1966]), Kenneth Burke afirma que ação simbólica se refere, de maneira geral, aos conflitos entre mente, corpo e inconsciente. Burke explica que o título dessa coleção de ensaios é o mesmo de um curso em crítica literária que ele ministrou no *Bennington College*, uma escola particular de artes no estado de Vermont, nos Estados Unidos. Os ensaios revolvem em torno da definição e desdobramentos do termo “ação simbólica”. A noção de ação simbólica de Kenneth Burke está centrada no que ele tomava como construção da realidade. Para ele, ora tomamos esses conflitos como o todo da existência, ora conseguimos distingui-los em partes específicas do que vivenciamos. Nossas motivações, intenções e propósitos, ainda nessa perspectiva de ação simbólica, podem ser usados para explicar por que fazemos o que fazemos: uma justificativa da realização de ações ou a produção de coisas em razão destas. Kenneth Burke, ainda no prefácio, faz uma indicação para um entendimento mais abrangente da sistematização da ação simbólica – sua teoria de linguagem chamada *dramatismo*.

O ensaio “*Dramatistic Method*”, no qual o pensador norte-americano sistematiza seu método de análise de linguagem, foi publicado na coletânea *Kenneth Burke on Symbols and Society* (1989). Os artigos e ensaios foram organizados e editados pelo professor emérito da Universidade da Califórnia – San Diego, Joseph R. Gusfield (1923-2015). Os escritos de Kenneth Burke contextualizam toda ação simbólica nas interações sociais, em vista disso, o outro está implícito em sua constituição. Pela perspectiva do dramatismo (BURKE, 1989, p. 135), podemos ter uma compreensão ampliada de linguagem quando levamos em conta na investigação de um ato (o que acontece) as seguintes categorias:

- os meios que adotamos para realizá-lo (a agência);
- o lugar onde acontece (a cena);
- o porquê aconteceu (o propósito);
- e quem realizou o ato (o agente).

Todos esses elementos, ou alguns deles, podem nos indicar os conflitos que revolvem em torno de uma ação/linguagem/diálogo. Estamos constantemente nos identificando e nos (des)identificando com o ato, com a cena, com o agente, com a agência e com os propósitos da linguagem, tanto a nossa quanto a do outro. Empatias e antipatias são atualizadas quando

motivações, intenções e propósitos são confirmados ou (re)significados, ao ponto de transformarem-se uns nos outros, logo, sem o outro não tem conversa.

No ensaio “*Language as Symbolic Action*” (1989), Burke entende que a ação simbólica está alicerçada no nosso desejo por ordem, hierarquia e noção de escala social. Para ele, a noção de perfeição é central na natureza da linguagem, noção com a qual estamos constantemente tentando nos redimir da condição de seres imperfeitos e incompletos. Segundo Burke, a busca por perfeição e completude nos instiga a construir sistemas simbólicos complexos: religiões, competições, celebrações, governos, enfim, uma cultura. Sistemas que estruturam a nossa realidade e, então, orientamos as nossas ações cotidianas e não cotidianas, como nas artes, por exemplo, no interior dessas estruturas.

A percepção artística de Hélio Oiticica esteve intimamente conectada ao ambiente em que ele transitava. Oiticica encontrou a estrutura orgânica que ele queria para sua criação artística no morro da Mangueira. O interior e o exterior das coisas e dos lugares coexistiam nos movimentos do seu mundo perceptivo. Ele encontrou inspiração dentro e fora do morro da Mangueira e de seus barracos. Em novembro de 1964, ele escreveu “Bases fundamentais...”, texto no qual Oiticica conceitua sua invenção como sendo o desenvolvimento de sua experiência da cor no espaço. No registro, o artista explica que o termo parangolé não era derivado da gíria da época que era usada no Rio de Janeiro para perguntar sobre o que estava “acontecendo”, qual era a “onda”, o “problema” etc.:

Na arquitetura da “favela”, por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do “quarto” para a “sala” ou “cozinha”, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade. Em “tabiques” de obras em construção, por exemplo, se dá o mesmo, em outro plano. E assim todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc. (OITICICA, AHO #035.64).

Qual a importância do que Hélio Oiticica oculta e do que ele revela com suas narrativas, para a percepção do papel de suas ações individuais e a reverberação dessas na nossa cultura? Problematizar e analisar a linguagem/atuação que o artista carioca nos legou é fundamental na busca de uma compreensão do que ele negou e do que ele afirmou em seus escritos. Entender a linguagem como ação simbólica significa entender que nem tudo o que é negado está abdicado, assim como nem tudo o que é afirmado está reconhecido. As ações simbólicas resultam muitas vezes, do conflito entre como percebemos e sentimos o mundo; e de como conseguimos exteriorizar (atualizar) nossos sentimentos e percepções nas interações

que estabelecemos. Por exemplo, andar, correr, pular, dançar e rodopiar incorporado em um parangolé pode trazer à tona (para o corpo e para as vistas) os conflitos entre mente, corpo e inconsciente para quem incorpora e para quem assiste à incorporação. Assim, nos fortalecemos junto aos amigos e nos precavemos dos inimigos, declarados ou não. Em uma sociedade estruturada na desigualdade dos cidadãos, como a nossa, é fundamental sabermos com quem devemos cooperar e com quem estamos competindo.

O artista concreto, neoconcreto e agora “apenas” de vanguarda se apresentava e se fazia representado nos escritos de Oiticica, em relação à identificação e à dissociação de outros artistas. Em 1962, Oiticica repetiu a fórmula em *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Ele localiza a posição dos artistas que constroem o mundo/arte/vida que ele desejava e coloca-se junto a eles. Hélio Oiticica fala da tarefa dos que se entregam por “máxima contingência” na fundação de novas relações estruturais na pintura e na escultura. Ele se incluía no rol dos artistas que:

[...] abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. Arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constrói os seus alicerces espirituais, findando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte (OITICICA, PHO 0013/62)¹⁶¹.

Oiticica deixou espaço para interpretação dos que quisessem fazer sentidos de sua arte, no entanto, especificou os sentidos que o moviam a fazê-la. O artista não deixava dúvidas quanto à visão que ele tinha da arte e dos que ele considerava como parceiros na empreitada construtiva de mundo/vida/arte. Nas entrelinhas de seus escritos, Hélio Oiticica definia não apenas a sua arte, mas também o poder e lugar de ocupação dela na vida de todos. Em seus movimentos artísticos, Hélio Oiticica buscava para si mesmo os sentidos que completassem o seu mundo/vida. Para os outros, os significados que pudessem revelá-lo para além das críticas especializadas. Seus Parangolés deveriam abrir janelas P(p)arangolés: perspectivas, sentidos e significados para a existência contemporânea.

Um dos fundamentos da minha proposta de inserir os P(p)arangolés como narrativa da cultura é a noção de *terministic screens*¹⁶² (janelas de termos) que Kenneth Burke elaborou por meio da ampla perspectiva de ação simbólica. O conceito de *janelas de termos* é uma

¹⁶¹ Também em *Museu é o Mundo* (2011, p. 57).

¹⁶² Para mais detalhes sobre *Terministic Screens* ver: *Janelas narrativas no estudo da cultura. Narrative screens in the study of the culture* (2016). Deusimar Gonzaga; Robson Corrêa de Camargo. Disponível em: <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/>.

proposta metodológica de Burke para analisar linguagem. A expressão, explica o filósofo em seu livro *Language as Symbolic Action* (1973 [1966], p. 44-45), pode significar “enquadramento de termos”, mas também “janelas de termos, filtros de termos” etc., com pequenas variações que expandem ou reduzem a abrangência dos significados.

Kenneth Burke estruturou o capítulo três, “*Terministic Screens*”, de seu livro *Language as Symbolic Action* (1973 [1966]) com cinco ensaios. Dois desses apontam alguns rumos dos sentidos simbólicos que Oiticica buscava alcançar com seus termos. O primeiro: “*Directing the Attention*” [Direcionando a atenção], no qual Kenneth Burke diz que qualquer realidade apresentada é representada, isto quer dizer que envolve reflexão e deflexão. Em seus termos:

Mesmo se qualquer terminologia seja um *reflexo* da realidade, por sua própria natureza como uma terminologia ela certamente é uma *seleção* da realidade; e neste sentido ela deve também funcionar como uma *deflexão* da realidade. [...] qualquer nomenclatura necessariamente direciona a atenção para alguns canais, ao invés de outros. Em certo sentido, esta probabilidade é dolorosamente óbvia. Um livro didático de física, por exemplo, conduz a atenção a uma direção diferente daquela de um livro didático de direito ou psicologia. Mas, algumas implicações deste incentivo terminológico não são tão óbvias (BURKE, 1973 [1966], p. 45, tradução do autor)¹⁶³.

Kenneth Burke (1973 [1966], p. 45-46) exemplifica sua teoria com o seguinte caso: um homem tem um sonho. Ele o relata a um analista freudiano, ou jungiano, ou adleriano, ou a um praticante de alguma outra escola. Em cada situação, podemos dizer que o “mesmo” sonho será submetido a um filtro de cor diferente, com diferenças correspondentes na percepção do evento, como ele é relatado e é interpretado. É senso comum que pacientes logo aprendem a ter o tipo de sonhos que melhor se conformam aos termos favorecidos por seus analistas.

No segundo ensaio, “*Observations Implicit in Terms*” [Observações Implícitas nos Termos], Burke fundamenta seu raciocínio nos pilares: natureza dos termos, direcionamento da atenção e implicações sobre a realidade. Para ele:

A natureza de nossos termos afeta não somente a natureza de nossas observações, no sentido que os termos direcionam a atenção para um campo ao invés de outro. Mas, também, muitas das “observações” não são outra coisa que as implicações da terminologia específica, nos termos da qual as observações são feitas. Em suma,

¹⁶³ “*Even if any given terminology is a reflection of reality, by its very nature as a terminology it must be a selection of reality; and to this extent it must function also as a deflection of reality. [...] any nomenclature necessarily directs the attention into some channels rather than others. In some sense, this likelihood is painfully obvious. A textbook on physics, for instance, turns the attention in a different direction from a textbook on law or psychology. But some implications of this incentive are not so obvious*”.

muito do que tomamos como observações sobre a “realidade” pode ser, porém o prolongamento das possibilidades implícitas na nossa escolha específica de termos! (BURKE, 1973 [1966], p. 46, tradução do autor)¹⁶⁴.

Para análise dos motivos nos termos seculares, Burke (1973 [1966], p. 47) sugere contrastá-los aos motivos nos termos teológicos. Por sua completude, segundo ele, a teologia tem uma fórmula que pode ser adaptada para os propósitos da análise secular: “Acredite, que você poderá entender” [Crede, ut intelligas]. O filósofo diz ainda que em sua aplicação teológica, esta fórmula serviu para definir a relação entre fé e razão. Portanto, se alguém inicia com “fé”, que precisa ser tomada como autoridade, pode-se desenvolver um raciocínio baseado nesta fé. No entanto, a fé necessariamente deve “preceder” o raciocínio. Kenneth Burke aproveita o ordenamento dessa compreensão por adesão para propor um estudo no qual as táticas envolvidas nas “Palavras sobre Deus”, usadas pelos teólogos, sejam estudadas como “palavras sobre palavras”.

Para uma análise de linguagem orientada por suas indicações, Kenneth Burke, ainda em *“Observations Implicit in Terms”*, sugere que seja usada como ponte metodológica a sentença de abertura do evangelho de João: “No começo era a Palavra; e a Palavra estava com Deus; e a Palavra era Deus”. Para argumentar a natureza deste princípio meramente como linguagem, Burke propõe o contraponto:

Tome uma nomenclatura específica, alguma janela de termo. E para “Que você poderá entender”, a contrapartida seria: “Que você pode continuar a buscar os tipos de observação implícita na terminologia que você escolher. Mesmo que sua escolha tenha sido deliberada ou espontânea” (BURKE, 1973 [1966], p. 47, tradução do autor)¹⁶⁵.

Kenneth Burke (1973 [1966], p. 48) justifica sua observação fazendo considerações sobre o que acreditamos ser a realidade. Ele nos adverte que construímos nossa realidade por meio de registros simbólicos como livros, filmes, fotos, casos, revistas, mapas etc. Nesse sentido, Hélio Oiticica, sua vida e seus Parangolés são para mim o que escolho observar e o que percebo em seus escritos e nos escritos de alguns de seus comentadores. O

¹⁶⁴ “Not only does the nature of our terms affect the nature of our observations, in the sense that the terms direct the attention to one field rather than to another. Also, many of the “observations” are but implications of the particular terminology in terms of which the observations are made. In brief, much that we take as observations about “reality” may be but the spinning out of possibilities implicit in our particular choice of terms”.

¹⁶⁵ “Pick some particular nomenclature, some one terministic screen. And for “That you may understand,” the counterpart would be: “That you may proceed to track down the kinds of observation implicit in the terminology you have chosen, whether your choice of terms was deliberate or spontaneous”.

direcionamento dessa atenção tem implicações que seriam diferentes se as escolhas dos escritos e dos comentários fossem outras.

Em suas observações, Burke acrescenta que não importa o quão importante é para cada um de nós o que vivenciamos pessoalmente, a ideia total de tudo que sabemos é apenas um constructo do nosso sistema simbólico. Contudo, ele alega que as relações locais, regionais, nacionais e internacionais se dissolvem em uma rede de ideias e imagens que atingem nossos sentidos, mas somente à medida que os sistemas simbólicos que as registram são vistos e ouvidos. Poderíamos, portanto, relegar a fala e a escrita em seus sentidos e significados a uma importância secundária diante da relatividade do que é toda a realidade para cada um de nós (BURKE, 1973 [1966], p. 48).

4.2 UMA ATUALIZAÇÃO DE PERSPECTIVA

A dança incorporada por Hélio Oiticica se envolveu e se revolveu nas considerações do artista sobre sua existência marginal. Em “A dança na minha experiência”, de novembro de 1965, Oiticica associou dança ao condicionamento burguês ao qual ele se sentia submetido. Para ele, a dança era uma expressão individual submetida e comprometida com o coletivo. Uma ação que desencadeava um processo, que se estendia para muito além de um deslocamento localizado, provocava um desequilíbrio social. Em seus termos:

[...] é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo do ser, na vivência subjetiva - seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim - não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser (OITICICA, AHO #0120.65)¹⁶⁶.

Hélio Oiticica se movia pela força que os termos de seus escritos tinham para seus desejos de transformação e que poderiam ter na interpretação dos que viessem a lê-los. No fragmento supracitado, pode-se inferir incômodos que a imobilidade causava no artista. Termos como *sociedade*, *vivência*, *vontade*, *vida*, *equilíbrio* e *desequilíbrio* estão flexionados em posição de ação. Muitos fatores estão presentes implicitamente e alguns explicitamente nos termos que escolhemos ou nos termos que não temos outra escolha, a não ser usar nas narrativas que produzimos. Termos que se referem à época, ao lugar, às intenções, aos interesses, às condições materiais disponíveis, ao interlocutor idealizado etc. Nossa linguagem está constituída com noções do que intuímos, percebemos, sentimos e pensamos, portanto, a

¹⁶⁶ Também em AGL (1986, p. 72) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 75).

aproximação com a linguagem do outro se dará também nesses termos. Para atualizar a linguagem P(p)arangolé, eu articulo o que penso serem as forças que envolveram e inspiraram Oiticica, com as forças que me envolvem e me inspiram. Isto é, do escopo total de sua arte/vida, eu destaco os termos que também me afetam.

Quando estava em Nova Iorque, em 1972, Oiticica escreveu PARANGOLÉ-SÍNTESE. Um texto-fragmento-colagem que ele escreveu no período de julho a dezembro e no qual ele retomou, dentre outras coisas, sua reflexão sobre dança, depois dos Parangolés:

DANÇA

era para mim aspiração ao mito, mas, mais importante, já era in-corporação
hoje ela é mais q
clímax corporal
não-display
auto-clímax

NÃO-VERBAL

[...] não me interessa na dança o seu estado naturalista de “manifestação humana”
nem reduções a ego-trip (fragmentação neuro-psíquica) mas liberação inventiva da
capacidades de play
INVENÇÃO-PLAY (OITICICA, AHO #0201.72)¹⁶⁷.

A percepção que temos de um mundo está emoldurada pelo lugar onde estamos no mundo. Hélio Oiticica no mínimo, não escapou dessa máxima. A janela nova-iorquina através da qual ele olhava determinou e construiu sua visão de mundo. O movimento contínuo entre o que intuímos, sentimos, o que pensamos e a linguagem que nos expressamos configura uma perspectiva de vida, do mundo, dos “eus” e dos outros. Os termos que usamos se desdobram em implicações e complicações sobre nossos posicionamentos do momento. Eles constituem as janelas pelas quais percebemos o mundo ou, ainda, percebemos a constituição dessas janelas de acordo com a nossa percepção do mundo.

Alguns termos revolveram e se envolveram repetidamente nos pensamentos de Oiticica sobre o mundo à sua volta, até que, por fim, o envolveram completamente de corpo e alma. O nome Hélio – também o nome de um gás¹⁶⁸ não inflamável – diferentemente do artista Hélio Oiticica, começou falando do espaço, do tempo, da cor, da luz, da forma, da estrutura, da obra, do artista, da experiência... Antes de falar do corpo e da dança. A partir dos

¹⁶⁷ Também em Hélio Oiticica - Conglomerado Newyorkaises, 2013, p. 21.

¹⁶⁸ “No ano de 1868, os astrônomos Pierre Janssen e Norman Lockyer descobriam, num de seus estudos, o **gás hélio**, uma substância química simples, formada por um átomo de hélio (He). Essa descoberta se deu a partir do estudo do espectro da luz solar, daí o nome Hélio, do grego, *helios*, que significa Sol. Trata-se de um gás incolor, inodoro, monoatômico (ou seja, composto por um único átomo), atóxico, de baixa densidade, inerte à combustão e de menor ponto de evaporação entre todos os elementos químicos”. Mayara Cardoso In: INFOescola, disponível em: <https://www.infoescola.com/quimica/gas-helio/>

Parangolés, todos os seus termos seriam atualizados/dançados/incorporados pelas experiências e comportamentos performáticos do artista.

Nossas experiências/vivências nos propiciam diferentes aberturas de percepção. Tentamos com a linguagem apresentar e representar o mais fielmente possível nosso mundo interior, o que percebemos em nós, no outro e no mundo. Para tanto, recorreremos a estratégias que tornem nossas narrativas convenientes, para que assim provoquem simpatias e sejam convincentes para que não causem desconfianças. Os termos das nossas janelas de visão, ao mesmo tempo, distanciam a atenção de formas interpretativas e conduzem a outras. Em nossos termos estão implícitos nossos julgamentos, preconceitos, informações, desinformações, simpatias e antipatias.

Vejamos um pouco mais nos registros de Hélio Oiticica como sua percepção sobre a dança e a música se modificou. A primeira data registrada no texto escrito no Rio de Janeiro “A dança na minha experiência” é 12 de novembro de 1965, no mesmo texto há um registro denominado por Oiticica – “10 de abril de 1966 (continuação)”, que se inicia com a seguinte observação: “A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade” (OITICICA, AHO #0120.65). Treze anos depois, em 1979, Oiticica escreveu “de Hélio Oiticica para biscoitos finos”¹⁶⁹, quando novamente no Rio, de volta dos Estados Unidos, mais uma vez voltou ao assunto da música/dança:

[...] descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: porisso (sic) o Rock p.ex. se tornou o mais importante para minha posta em xeque dos problemas-chave da criação (o Samba em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o Rock é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK: a menos q queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-descoberta do corpo ao infinito [...] (OITICICA, AHO #0057.79, grifos do autor).

Os termos da nossa linguagem, além de direcionarem a nossa atenção, também configuram e carregam a abrangência das percepções e observações, nem sempre intencionadas ou previstas nos próprios termos. Por exemplo, via uma perspectiva nacionalista purista brasileira, falar de Samba para uns implica uma série de coisas, falar de Rock, uma série de outras. Muitas delas em aparente oposição como identidade,

¹⁶⁹ Publicado com o título “o q faço é música”, em *Museu é o Mundo* (2011, p. 179).

ancestralidade, desigualdade social, ativismo político etc. Para Oiticica, no início de sua trajetória artística nos anos 1960, o samba equilibrava o que estava descontrolado, já o Rock, quando de sua vivência em Nova York, liberava o que estava contido.

Para ampliar a interpretação dos escritos de Oiticica, eu retomo o capítulo “*Terministic Screens*”, agora a atenção é para o ensaio “IV - *Further Examples*”. Seguindo as orientações de Kenneth Burke (1973 [1966], p. 50), eu entendo que as janelas de termos exercem um papel prático de simbolização no nosso modo de vida, que pode ser tanto de continuidade como de descontinuidade. Para Burke, a continuidade se refere à nossa identificação com o que fazemos ou já fizemos, com outros seres humanos, ou ainda, com as coisas do mundo. A descontinuidade se refere à dissociação dessas mesmas coisas. Nos termos de Hélio Oiticica, sua ginga nas quebradas do morro da Mangueira, nos anos 1960, promovia o equilíbrio do seu ser. Anos depois, no final da década de 1970, o que ele havia sintetizado na selva de pedra nova-iorquina propiciou-lhe, segundo ele mesmo, liberação inventiva. O samba da Mangueira e o Rock do mundo continuavam a movimentá-lo em sua busca de liberdade.

A aplicação de termos para designar motivos que levaram a uma ou outra situação/posição/ação, necessariamente encontra significados no terreno das ambiguidades. Isto é, faz com que as interpretações de uns, para o que Oiticica chamou de “descoberta do corpo” (AHO #0057.79), possam ser diversas das interpretações de outros. Ou ainda que algumas pessoas incluam certas alternativas interpretativas que outras excluam. Se, no entanto, ao invés de ambiguidade for aplicado o termo ambivalência, cria-se um eixo interpretativo que indica muitas direções. Na ambivalência há a presença simultânea de valorações diversas (diálogos), o que possibilita a consideração de contrastes (dialética) para articular e problematizar diferentes textos no todo do contexto. Quando diz que sua arte é música, Hélio Oiticica não está situando artes plásticas, performance arte, instalações, poesia e música em oposição umas as outras, mas posicionando-as em simultaneidade.

4.3 AGRUPAMENTOS DE TERMOS EM JANELAS NARRATIVAS

Dois relatos sobre a determinação, a disciplina e a paixão de Oiticica, na tentativa de controlar a recepção de sua obra, oferecem-nos exemplos de como a escolha dos termos em uma narrativa direciona a atenção para o que se pensa conveniente e convincente. Em seu livro *A Invenção de Hélio Oiticica* (1992), Celso Favaretto direciona a visão do leitor para as questões de dissociação e descontinuidade na tentativa de Oiticica de controlar sua obra. Já Waly Salomão escreveu *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* (2015), no qual, a respeito do

mesmo assunto, Salomão aponta para as questões de identificação e de continuidade. Vejamos:

Oiticica encarna a legenda do artista-inventor; aquele que cava no desconhecido, definindo suas próprias regras de criação e categorias de julgamento. Contudo nele o rigor não dispensa a paixão. A invenção, sua Beatriz, perseguida no evoluir de uma experimentação que não se fixa, desdobra a tensão de conceitual e sensível, de construção e desconstrução, de organização e delírio (FAVARETTO, 2015 [1992], p. 16).

Embaixo das evidências mais gritantes dionisíacas, o que primeiro salta aos olhos no Hélio Oiticica era uma submissão total de todos os outros desejos dispersos a uma vontade tirânica e ordenadora sobre si mesmo. Quando o conheci tive o impacto de presenciar um clássico apolíneo prevendo todos os desdobramentos da sua obra, anotando obsessivamente todo e qualquer detalhe de montagem, escrutinando todos os seus vértices e consequências. (SALOMÃO, 2015, p. 14).

O relato de Waly Salomão é dramatizado pelo uso dos termos “submissão total” e “vontade tirânica e ordenadora”, que são de ordem atitudinal. Nas últimas linhas de Favaretto, por outro lado, os termos são da ordem de denominação e de definição: “experimentação que não se fixa, desdobra a tensão de conceitual e sensível, de construção e desconstrução, de organização e delírio”. Estão em jogo, em ambos os relatos, as possíveis interpretações mais subjetivas em um e mais objetivas no outro. Qual dos dois relatos favorecerá ou desfavorecerá uma percepção mais positiva ou negativa do artista Oiticica, não se sabe, não importa.

Quaisquer significados que forem dados aos termos, no entanto, não serão unânimes. Já que significados são construídos em complexas e contraditórias redes simbólicas que envolvem pensamentos, sentimentos, memória, ações e reações. Além disso, essa construção se dá no âmbito da experiência coletiva da cultura e no âmbito da experiência individual que cada um vivencia. Aos termos, portanto, são dados significados diversos por quem emite opiniões e por quem as interpreta e as reproduz. Tanto para Favaretto quanto para Salomão, Oiticica exercia uma rigorosa disciplina sobre seus processos criativos. No entanto, essa disciplina é emoldurada em termos diferentes: “suas próprias regras de criação e categorias de julgamento”, por Favaretto (2015 [1992], p. 16), e “vontade tirânica e ordenadora sobre si mesmo”, por Salomão (2015, p. 14). São diferentes maneiras de aludir aos interesses e as intenções que tanto um autor quanto o outro tem para o entendimento de quem era o artista Hélio Oiticica.

Em *Language as Symbolic Action*, Kenneth Burke (1973 [1966], p. 44) indica duas abordagens distintas sobre a natureza da linguagem, a abordagem “cientificista” e a abordagem “dramatística”. Ambas se realizam no caráter simbólico de suas agências, no entanto, em grau mais reduzido na *cientificista*. Por meio das janelas de termos, direcionamos

a atenção para um lugar ou outro, escolhendo termos que acentuem ou termos que amenizem aspectos da ação/linguagem que produzimos e utilizamos. Escolhemos termos que se agrupam para facilitar ou dificultar as ambiguidades, as reduções/simplificações, as abrangências, completudes, fragmentações e outras propriedades da linguagem que produzimos, conforme nossos interesses e propósitos de interação.

O filósofo norte-americano propôs que, de maneira geral, a natureza “*dramatística*” da linguagem pode ser vista como um instrumento que é desenvolvido mediante seu uso nos processos sociais de cooperação e competição. Isto é, a linguagem é desenvolvida na medida das demandas das nossas interações e à medida que as relações que estabelecemos demandam novas necessidades. Burke nos lembra de que esses processos sociais foram chamados pelo antropólogo e etnógrafo polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942) de “*context of situations*” [“contextos das situações”] (BURKE, 1973 [1966], p. 44).

Em sua jornada individual, Hélio Oiticica sempre esteve atento aos contextos de apresentação de suas ações artísticas. Em *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* (1962), ele apresentou um entendimento de seu processo criativo em sintonia com o que acontecia a sua volta:

O sentido de construção está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista “construtiva” a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral, que desde o aparecimento do cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século (OITICICA, PHO 0013/62)¹⁷⁰.

As motivações e as intenções presentes nas interações sociais não se iniciam ou terminam apenas nas ações propriamente ditas. No escrito citado, Hélio Oiticica se mostra ciente de que sua atuação artística está inserida em um contexto que vem sendo construído há bastante tempo. Em 1962, a construção de sua obra no contexto de um movimento artístico mais abrangente não parecia incomodar Oiticica. Em outro trecho deste mesmo texto (ver pág. 86), Hélio Oiticica menciona “alicerces espirituais” e “elementos primordiais” como materiais de construção de sua obra.

Já ao final da década de 1950, mais precisamente no “Natal de 1959”, título dado por Oiticica a um de seus fragmentos, o artista se expressa sobre sua sina, pelos termos de Piet Mondrian (AHO #0207.59)¹⁷¹. O tom místico com que Hélio Oiticica lê as palavras do artista holandês explicita sua fascinação pelo próprio drama existencial, a busca de caminhos para

¹⁷⁰ Também em AGL (1986, p. 50) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 53).

¹⁷¹ Também em AGL (1986, p. 17) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 14).

seus passos na construção de sua arte. Oiticica anuncia assim a citação que anota de Mondrian: “Leio estas palavras proféticas de Mondrian” e, em seguida, faz uma longa citação em inglês e em português, no entanto, sem mencionar onde leu os termos de seu mestre. As palavras iniciais da citação revelam, para Oiticica, a inexorabilidade de seu percurso: “O que está claro é que não há escapatória para o artista não figurativo; ele tem que permanecer dentro do seu campo e, como consequência, caminhar em direção a sua arte” (MONDRIAN, apud OITICICA, AHO #0207.59).

Ao se incluir no rol dos não figurativos que caminham rumo à própria arte, Hélio Oiticica se revela ciente de que mesmo buscando seus rumos, ele estava dando seguimento ao que outros já haviam feito. Essa noção de continuidade nas ações humanas foi desenvolvida por Kenneth Burke, no que ele chamou em seu livro *The Philosophy of Literary Form* (1957 [1941]) [A filosofia da forma literária], de *parlatório*. Para Burke o ser humano está fadado a dar continuidade ao que vem sendo feito desde sempre. Podemos pensar nessa tarefa existencial como a contribuição de cada um de nós (nosso drama pessoal?) a uma narrativa já começada e que não finda com nosso fim; ou seja, continuar rodando a já inventada roda.

A “não escapatória” a que o artista não figurativo estava destinado, nos termos de Mondrian, tem o mesmo sentido que o “drama”, no parlatório indicado por Kenneth Burke (1957 [1941], p. 94). Ambas demandam a ação do artista. O caminhar para sua arte se desdobra em outros caminhos. O drama pessoal de cada artista se desdobra em outros dramas. De onde vem a natureza dramática e inexorável das ações humanas? Kenneth Burke propôs o parlatório¹⁷² como resposta:

Da interminável conversação que está acontecendo no momento da história no qual você nasce. Imagine que você entra em um parlatório. Você está atrasado. Quando você chega, outros te precederam há muito tempo e eles estão engajados numa discussão acalorada. Uma discussão demasiado acalorada para que eles pausem e te digam exatamente sobre o que estão discutindo. De fato, a discussão já tinha começado muito tempo antes de qualquer um deles chegar. De modo que nenhum dos presentes está apto a resgatar todos os passos dados anteriormente. Você ouve por um tempo até que decida que tenha captado o teor do argumento; então você insere sua opinião. Alguém responde - você responde esse alguém; outro vem em sua defesa; outro se alinha contra você, tanto para o constrangimento quanto para a gratidão do seu oponente, dependendo da qualidade da assistência do seu aliado. Entretanto a discussão é interminável. O tempo passa você precisa ir, você vai, com a discussão ainda vigorosamente em progresso (BURKE, 1957 [1941], p. 94-95, tradução do autor)¹⁷³.

¹⁷² Usei o conceito de *parlatório* em “As performances Parangolé e Serpentine Dance”, artigo publicado na KARPA, Revista de Teatralidades e Cultura Visual, n. 10, da California State University. Los Angeles. Disponível em <http://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-10>.

¹⁷³ “Where does the drama get its materials? From the ‘unending conversation’ that is going on at the point in history when we are born. Imagine that you enter a parlor. You come late. When you arrive, others have long

Usamos linguagem para fortalecer as alianças com nossos amigos e para persuadir nossos não tão amigos de que estamos certos no que fazemos e temos razão no que dizemos. Linguagem concebida assim é não apenas um veículo de expressão de ideias, sentimentos e conceitos, utilizados como meios para estabelecer relações, mas também as próprias relações que estabelecemos: ações simbólicas. Atuamos simbolicamente para fazer sentido em nossas ações, conferir significado ao nosso mundo e construir nossas realidades. Ação simbólica é, portanto, compreendida como um movimento de construção e existência de um mundo de interações.

As nossas contribuições em ações ou pensamento às ciências, às artes, à política, ao mundo, enfim, os fios tecidos por todos e que entretecem nossos contextos a partir do tempo em que vivemos e do lugar que ocupamos. A história não é linear, nem sequencial; contudo, ela continua, expande-se, transforma-se, atualiza-se e até se repete com as contribuições advindas de nossas atuações no mundo. Fios que nos unem, nos amarram, nos separam e nos isolam. O que nos ocupa interminavelmente em desembaraçar e tecer.

preceded you, and they are engaged in a heated discussion, a discussion too heated for them to pause and tell you exactly what it is about. In fact, the discussion had already begun long before any of them got there, so that no one present is qualified to retrace for you all the steps that had gone before. You listen for a while, until you decide that you have caught the tenor of the argument; then you put in your oar. Someone answers; you answer him; another comes to your defense; another aligns himself against you, to either the embarrassment or gratification of your opponent, depending upon the quality of your ally's assistance. However, the discussion is interminable. The hour grows late, you must depart. And you do depart, with the discussion still vigorously in progress”.

5 DAS JANELAS DE MIKHKAIL BAKHTIN: O OUTRO

Hélio Oiticica passou grande parte de seu tempo tentando explicar o que fazia e para quem o fazia. Em seu escrito “Posição e programa” (AHO #0253.66), de julho de 1966; portanto, com quatro anos de experiências Parangolés, ele se ocupa em esclarecer, entre outras coisas, que sua intenção é dar ao espectador uma oportunidade de participação. Uma oportunidade “isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas”. O inventor Oiticica continua inventando:

[...] a obra do artista no que possuiria de fixa, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador – este é o que lhe empresta os significados correspondentes – algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não prevista, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também (OITICICA, AHO #0253.66)¹⁷⁴.

Dez anos passados desde a invenção Parangolé, então morando em Nova York, em março de 1974, Hélio Oiticica escreveu “Bloco-experiências in cosmococa – programa in progress” (2013 [1974], p. 49), anotações sobre um novo projeto de cinema, de seu amigo Neville D’Almeida. No fluxo das “cafungadas” experiências com cocaína, ele retoma a questão do participador na ação artística:

COSMOCOCA é o joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contiguidade da multidão infinita de possibilidades de experiência individual q germinam nas coletividades da ALDEIA GLOBAL de MCLUHAN¹⁷⁵: não se trata mais de ‘preaching’¹⁷⁶ (q passou a se fantasiar de ‘turning on’: na verdade o q deveria ser ‘to turn someone on’¹⁷⁷ não seria ‘converter’ alguém à nossa fê (modo de ver-sentir-viver) mas essa mútua incorporação experimental no play das experiências simultâneas q se permeiam: como CORPOS Q DANÇAM e que se laçam e se afastam jamais fixados num ‘ponto de vista’ permanente) sobre ‘remédios espirituais’ q vêm ao encontro dos ‘anseios gerais’: loucura!: como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita? (OITICICA, 2013[1974], p. 58).

O jogo artístico e existencial do criador/treinador Hélio Oiticica estava configurado a partir de seu mundo interior e projetado para o mundo que ele (idealizador) concebia, dos jogadores a quem ele queria afetar. Hélio Oiticica engendrou sua arte para a participação dos

¹⁷⁴ Também em *AGL* (1986, p. 77) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 79).

¹⁷⁵ O canadense Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) foi um teórico da comunicação. Ele vislumbrou a internet quase 30 anos antes de ser inventada. Conhecido pela máxima: “o meio é a mensagem” e pelo termo “aldeia global”.

¹⁷⁶ Fazer pregação, dar conselhos, exortar a comportamentos (tradução do Inglês).

¹⁷⁷ Persuadir alguém a fazer algo (tradução do Inglês).

que viviam sob o peso da ordem ética/moral/social/religiosa e política, ordem que, em sua visão de morador do Rio de Janeiro e depois de Nova York, mantinha o funcionamento da sociedade. Os seus escritos têm a finalidade de exteriorizar/materializar suas subjetividades, para afetar os sentidos do outro. As dificuldades estavam em considerar as particularidades de cada possível participante, particularidades que se encontravam “invisibilizadas” no contexto totalizante da cultura. Assim sendo, “como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?”. Hélio Oiticica se revela ciente dessas dificuldades ao se incluir no alvo de sua pergunta.

As imagens que revelamos de nós mesmos são parte relevante dos sentidos da nossa linguagem não verbal. Sentidos que podem provocar significados diversos na linguagem verbal de outros, sobre quem somos. Aprendemos com Mikhail Bakhtin (2003 [1979], p. 33), que essas imagens só dão conta de fragmentos do todo que somos e que, por isso, dependemos da visão do outro para lhes conferir alguma unidade. Visão que em muitas interações são transmutadas pela fala ou pela escrita. O que novamente deixa incompleto o todo de cada um de nós, já que muita coisa se transforma e até mesmo se perde na expressão do que é sentido.

A palavra, o gesto, o movimento, corpo, a ação, a imagem etc. não revelam tudo, porque não querem ou porque não conseguem. No entanto, em articulações entre si, esses modos de expressão podem revelar mais e ampliar o alcance do diálogo com o outro. Abrangência que é necessária para que uma linguagem possa ser mais efetiva em suas proposições/funções de compartilhamento, de interpretação e de problematização de como nos apresentamos e de como enxergamos o outro. Nas palavras do filósofo russo:

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem *exterior* em um novo plano da existência. (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 33).

O outro, imaginado, lembrado, idealizado, admirado ou execrado está sempre presente nos escritos de Hélio Oiticica. Sabemos pelos escritos do artista que o outro, para quem ele se dirigiu em termos gerais, foi alçado de seu status de espectador para participante. O artista insistiu e persistiu em reconhecer a participação do outro em sua arte; contudo, ocupou-se pouco em reflexões sobre quem seria o outro que completaria suas proposições. No fragmento, “Posição ética”, escrito no Rio de Janeiro em 1966, Oiticica instiga seus leitores a imaginarem, fantasiarem, pensarem e se sentirem no lugar de um “outro”. Hélio Oiticica

certamente não estava se referindo a alguém que se enquadrava nos ideais de tradição, família e prosperidade/propriedade, de parte da classe média brasileira que se sentia protegida sob o regime militar. O artista afirma:

Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser “feliz”. Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o “bem estar”, a “vida em família”, mas que só funcionam para uma pequena minoria (OITICICA, AHO# 0253.66).

Apesar de poucas vezes descrito como o que está no fragmento citado, o outro que era referência para a atuação artística e existencial de Oiticica, não tem como ser confundido no meio daqueles que, após o golpe civil militar de 1964, eram coniventes com a vigilância e controle sócio-político-cultural exercido pelos militares. Pelo que se lê em sua “Posição ética”, para Oiticica e para seu outro revelado, certamente não era interessante ou conveniente apoiar um modelo conservador de tradição, de família e de propriedade. Hélio Oiticica desloca as noções de trabalho, de mãe, de lar e de felicidade – de posições supostamente desejadas e “normais” –, no senso comum de ordem e de progresso. Normatividade que simplifica e reduz relações complexas para convir ao controle social.

É, pois, preciso problematizar tanto o eu quanto o outro para dialogar com os termos do artista carioca. Mikhail Bakhtin pode auxiliar-nos nesse intento com o seu *dialogismo*, que ele propôs e desenvolveu ao longo de sua vida de estudos, sem, no entanto, estabelecer uma definição única. O diálogo que Bakhtin propõe com sua noção de dialogismo precisa ser entendido em um espectro de relações que abranja os universais e os particulares, a proximidade e a distância, o aqui e outros lugares que envolvem e revolvem os “eus” do eu e os “outros” do outro.

Pela chave bakhtiniana, o diálogo incorpora direta e indiretamente a participação de muitos atores e variadas forças motivadoras e condutoras de suas ações. Renata Coelho Marchezan, professora de linguística da Universidade do Estado de São Paulo – UNESP, em artigo sobre diálogo no livro *Bakhtin – outros conceitos chave* (2006), organizado por Beth Brait, faz um esclarecimento:

A palavra diálogo, [...] é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como “reação da palavra a palavra de outrem”, como ponto de tensão entre eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. A essa perspectiva, interessa não a palavra passiva solitária, mas a palavra na atuação complexa e

heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas. (MARCHEZAN, 2006, p. 123).

Diálogo entendido nessa perspectiva é constituinte da noção de *dialogismo* – um dos termos comumente utilizados como síntese das noções bakhtinianas sobre linguagem. A ação de observar o outro não é uma atividade passiva e despreziosa. A partir da leitura de textos do filósofo russo, selecionados na coletânea *Estética da Criação Verbal* (2003 [1979]), eu entendo que o olhar individual, nosso e do outro, está carregado de intenções (nem sempre reveladas) e é constituído por tudo que compõe nossa singularidade e nossa coletividade. O que eu sinto e penso completam para mim o que vejo na ação do outro, do mesmo modo, o que o outro pensa e sente completa o que se vê na minha atuação. No entanto, o que se consegue na ação, inclusive na performance Parangolé, é apenas parte do que se vivencia internamente. O que presenciamos, portanto, está sempre carregado de passados vivenciados ou relatados e de futuros desejados, reconhecidos ou não.

No ensaio “A Imagem Externa da Ação”, que compõe *Estética da Criação Verbal* (2003 [1979]), Bakhtin elabora as questões de como a ação e o espaço são vivenciados pelo eu e como o eu vivencia a ação do outro no plano estético. Mikhail Bakhtin observa: “o visível apenas completa o vivenciável de dentro e, sem dúvida, tem importância meramente secundária para a realização de uma ação” (Bakhtin, 2003 [1979], p. 40). Se provocarmos uma articulação da observação do filósofo russo, com os termos “felicidade autêntica” e “valores sociais falsos” do artista carioca, a imagem do marginal sobre a qual Oiticica escreve em seu fragmento é, desse ponto de vista, uma posição estética. O que certamente não está dissociada da posição ética.

5.1 VIVÊNCIAS EXPERIMENTADAS

A respeito do que se vive no interior de cada um e como proposição de uma vivência artística para todos, Hélio Oiticica escreveu em 1969, “Crelazer”. Um longo ensaio sobre a participação do público em ações artísticas que ele propôs a partir de 1967. Em seu livro *Invenção de Hélio Oiticica* (2015), o professor Favaretto explica:

A ideia de Crelazer começa a tomar corpo em 1967 com a “Cama-Bólido”, uma cabine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de “estar” no mundo; estende-se no Éden – projeto montado na Whitechapel Gallery, Londres (fevereiro-abril, 1969), em que Oiticica reúne todas as experiências

desde o neoconcretismo – e propõe o Barracão, “ambiente total comunitário do Crelazer” (FAVARETTO, 2015 [1992], p. 185)¹⁷⁸.

Celso Favaretto (2015 [1992], p. 184) indica que o escrito de Oiticica “completa a série de proposições-vivência que, a partir do Parangolé, produzem a abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura”. Oiticica propõe por meio de ações artísticas um entrelaçamento entre ética e estética. O artista elabora esse ponto específico da questão da seguinte forma:

Que é ou quem poderia ser um criador. Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser “o criador”? Talvez, por que não? Mais do que muito fresco que anda pintando por aí. Claro – depende de como o faça, como se o depare no lazer-prazer-fazer. Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe da cor de um mestre, do tema ou do lema (OITICICA, PHO 035.69)¹⁷⁹.

É possível inferir, dos termos ético-estéticos de Hélio Oiticica, que ele se impunha compromissos socioculturais em nome da vanguarda de seu tempo. Ele se via como um artista que provocava tensões entre valores que ele considerava obsoletos. Como parte de sua atuação artística, ele se impunha o dever de promover um novo ser social. Na visão do artista Oiticica, a relação entre o “eu” artista e o “outro” participador da ação artística, dependia da complexa atuação de ambos. Mikhail Bakhtin se ocupou dessa questão ao longo de sua vida. Inicialmente, nos anos 1920, o “eu” do filósofo russo foi o autor e o “outro” a personagem. No entanto, a relação entre o “eu” artista plástico ou autor literário, com o “outro” personagem ou participador, não é menos complexa, nem menos dependente.

Do nosso lugar, em um mundo de circunstâncias específicas, a fala de todos e de cada um de nós é singular e insubstituível. Nossa singularidade e insubstitutibilidade estão identificadas com nosso tempo e seus contextos de existência. Estamos constantemente nos identificando e nos desassociando de valores prescritos na família, na vizinhança, na cidade e até valores nacionais, tanto os que nos são impostos quanto aqueles dos quais nos orgulhamos. Portanto, não é a proximidade ou distância física entre nós que promove visões semelhantes ou diferentes. A singularidade e a insubstituibilidade de nossa visão advêm da distância espiritual, psíquica, anímica, mental e psicológica que existe entre nós. Do lugar que ocupamos no mundo, não conseguimos ver em nós o que outros, nos olhando de seus lugares, veem em nós. O eu e o outro como indivíduos são absolutos, mas podem estabelecer

¹⁷⁸ Os termos entre “aspas” se referem ao ensaio Crelazer publicado em *AGL* (1986, p. 113).

¹⁷⁹ Também em *AGL* (1986, p. 113) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 131).

relações relativas e reversíveis como sujeitos do conhecimento. Podemos, portanto, mediante o conhecimento (de nós, do mundo e do outro) ampliar nossas visões de nós mesmos, do outro e do mundo.

Mikhail Bakhtin abordou nos anos 1920, na esfera do contexto literário – na relação entre autor e personagem –, a incompletude do que vemos e, portanto, a necessidade do diálogo com o outro. Em seu livro *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (2003 [1979], p. 21) sustenta que “o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê”.

No texto “O Excedente da Visão Estética” – um dos subtítulos do tomo *O Autor e a Personagem na Atividade Estética*¹⁸⁰ (2003 [1979], p. 21) –, o filósofo russo apresenta e desenvolve a noção do que excede e do que falta em nossa visão como fundamento da relação de interação e conhecimento entre o eu e o outro. Com respeito à criação e à apreciação estética, Bakhtin (2003 [1979], p. 13-14) aplicou o conceito de *exotopia* para se referir à visão do autor e à visão dos outros, com a qual o autor tem consciência que sua obra será observada. *Exotopia* é, grosso modo, o olhar do outro sobre nossa visão do mundo. Nas palavras do filósofo russo:

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; [...] ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si com os olhos do outro; [...] avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro – para nós mesmos esse valor não existe imediatamente [...] (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 13-14).

Em situações de atuação e observação como nas performances artísticas, podemos ser autor e personagem ao mesmo tempo. O autor/participador possui o corpo, as emoções e o pensamento que serão atualizados na segurança da representação de uma personagem que canta, representa, dança, enfim, que possuirá o corpo durante a performance. Nesse sentido, o que o outro vê, pensa e sente ao assistir à atuação Parangolé é o que fará sentido para cada um. De outro modo, para quem atua o Parangolé, o diálogo se dará consigo mesmo, entre os sentidos acionados pelo corpo em movimento, pelas emoções e pela racionalização advindas. Se assim for, do outro teremos apenas uma representação do que é sua experiência completa.

¹⁸⁰ “O trabalho aqui publicado foi conservado no arquivo de Mikhail Bakhtin de forma incompleta: falta o manuscrito do primeiro capítulo (breves informações sobre ele se encontram no início do capítulo “O problema do autor”); não se conhece o título dado pelo autor ao capítulo (foi o organizador que deu para esta edição). Ainda assim, as partes fundamentais conservadas dão uma ideia integral e completa sobre este grande trabalho de Bakhtin”. Nota do editor.

O outro que está em mim, e que é exteriorizado como personagem nas ações artísticas, está em um lugar mais próximo de mim mesmo do que o outro do mundo da vida. A arte (literatura, teatro, cinema, pintura, performance etc.) é desse modo uma oportunidade de personagens poderem ocupar o mesmo lugar de seus autores e vice-versa. Os lugares ocupados pelas personagens podem estar no plano do pensamento, do sentimento e no plano das ações, sendo que estes não são planos excludentes. Planos que se justapõem, se intersectam, se completam e até mesmo se impelem. Para Bakhtin a primeira tarefa do artista é “revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida” (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 27).

Nos escritos de Bakhtin, o que é ficção e o que é “realidade” se misturam nas experiências do autor, do leitor e da personagem. O conhecimento parcial que o autor tem de seus personagens precisa ser completado pela visão, também parcial, do leitor. Desse modo, há sempre lacunas de compreensão a serem preenchidas, já que ninguém vê tudo do lugar que ocupa. Considerando o alcance limitado do “excedente de visão”, cada um de nós só percebe parcialmente a estética do mundo em que vive. Nossa visão precisa ser completada pela visão de outros que veem o mundo e a nós mesmos, onde nossa visão não alcança. Cada um de nós ocupa um lugar distinto no mundo, e como não podemos ocupar outro lugar ao mesmo tempo, a visão estética que temos é também única e incompleta.

Nos anos 1970, o filósofo russo voltou à gênese do diálogo entre o que “eu” vejo e o que o “outro” vê, revisando as questões que ele havia abordado nos anos 1920. A questão do lugar do “eu” e do “outro” no mundo é retomada por Bakhtin por uma perspectiva temporal. No tomo *Apontamentos de 1970-1971* (2003 [1979], p. 367)¹⁸¹, além do tempo, o filósofo acrescenta a relevância do riso nos procedimentos dialógicos; sintetiza a noção da distância entre os “eus” e os “outros” do discurso; aponta questões sobre interpretação da palavra do outro; e faz distinções entre sentido e significado.

O tempo e o espaço da fala são apresentados por M. Bakhtin (2003 [1979], p. 367) no contexto dos movimentos da cultura. Ele menciona, por exemplo, que a gênese da linguagem moderna depôs e substituiu a “palavra sagrada do outro”. Daqueles que detinham o saber e o poder do discurso: “[...] os sacerdotes, os profetas, os pregadores, os juizes, os chefes, os pais patriarcais etc. [...]”. Por “gêneros populares e profanadores”, a fala dos que estavam silenciados. Para o pensador russo, o discurso elevado e proclamador da “palavra sagrada” limita, guia, inibe e bloqueia o pensamento e a experiência; e exige repetição reverente. Em

¹⁸¹ Também publicado em 2017, no Brasil, pela Editora 34, com o título *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, com organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra.

outro tempo, as línguas da Idade Moderna, pela sobriedade, pela simplicidade, pelo espírito democrático e pela liberdade da palavra, corrigem e complementam – no diálogo – os diversos discursos.

A respeito dos temas, dos lemas e dos dilemas éticos e estéticos do criador, Bakhtin indica o riso como um modo de ser universal, sem abandonar os vínculos nacionais. Para o russo, “o riso aproxima e familiariza” (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 370). O *segredo* do riso é que ele desarma aqueles a quem se está combatendo. O riso alegre aberto e festivo para a severidade dos sisudos, a ira dos intolerantes, a crueldade dos preconceituosos, a arrogância dos racistas, a antipatia dos xenofóbicos, o medo dos homofóbicos, o machismo dos misóginos etc. Mikhail Bakhtin faz um alerta: “tudo autenticamente grande deve incorporar o riso. Caso contrário, torna-se ameaçador, terrificante ou empolado; em todo caso torna-se limitado. O riso abre cancelas, faz o caminho livre” (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 370).

Ainda em seus apontamentos dos anos 1970, M. Bakhtin retoma a noção de exotopia a partir de sua origem:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo. Os elementos de infantilismo da autoconsciência (“Será que um tipo assim mamãe amaria...”) às vezes permanecem até o fim da vida (a concepção e a noção de mim mesmo, do meu corpo, do meu rosto e do passado em tons carinhosos). Como o corpo se forma inicialmente no seio (corpo) materno, assim a consciência do homem desperta desenvolvida pela consciência do outro. Mais tarde ele começa a adequar a si mesmo as palavras e categorias neutras, isto é, a definir a si mesmo como homem independente do *eu* e do *outro* (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 373).

Aproximamo-nos e distanciamo-nos do outro por meio das interações artísticas, científicas, esportivas, sociais, políticas, religiosas e profanas. Interações que são, reproduzem e produzem linguagem no tempo e no espaço. Linguagem, desse ponto de vista, é construída também com parcialidades: o que vemos no outro e no mundo, que o outro não vê; e o que o outro vê em nós e no mundo que não vemos. Ao falar sobre a necessidade de se criar uma linguagem moderna e brasileira para as artes visuais do país, em seu texto “Brasil diarréia”, Hélio Oiticica (AHO #0328.70) faz algumas generalizações que abrem lacunas de entendimento. Isto é, ele deixa para o leitor, em seu tempo e lugar, completar o que ele menciona:

Sou contra qualquer insinuação de um “processo linear”; a meu ver, os processos são globais – uma coisa é certa: há um ‘abaixamento’ no nível crítico, que indica

essa indeciso-estagnação – as potencialidades criativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo-linguagem- comportamento (OITICICA, AHO #0328.70).

No intuito de completar o que está sempre inacabado, tentamos interpretar as intenções, os interesses, as conveniências e as conviências implícitas da linguagem do outro. Especificamente sobre a linguagem escrita, Mikhail Bakhtin indica uma definição de interpretação:

Compreender o texto tal qual o próprio autor o compreendia. Mas interpretação pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda é, em muitos aspectos, inconscientemente polissêmica. Na interpretação ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim, a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 377).

Na tentativa de obter alguma completude do lugar único que ocupamos no mundo, a linguagem nos possibilita compartilhar visões de um mundo vivenciado, de um mundo imaginado e de um mundo desejado. Visões de um complexo de nuances simbólicas. A palavra do outro nos chega vinda de muitos lugares, como, por exemplo, da memória – do que é lembrado e esquecido, do que se vivenciou e do que se sonhou. Neste ponto da conversa, precisamos falar de sentido e significado. Novamente, pelos apontamentos de Bakhtin dos anos 1970, essas duas categorias se realizam, ou não, no diálogo.

O sentido sempre responde a certas perguntas. Aquilo que a nada responde se afigura sem sentido para nós, afastado do diálogo. [...]. O significado está separado do diálogo, mas abstraído dele de modo deliberado e convencional. Nele existe uma potência de sentido. [...]. O sentido é potencialmente infinito, mas só pode atualizar-se em contato com outro sentido (do outro), ainda que seja com uma pergunta do discurso do sujeito da compreensão. Ele sempre deve contatar com outro sentido para revelar os novos elementos da sua perenidade (como a palavra revela os seus significados somente no contexto). Um sentido atual não pertence a um sentido (isolado), mas tão somente a dois sentidos que se encontraram e se contataram (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 381).

Tendo tocado na questão do significado do conhecimento, faz sentido aqui voltar aos escritos de Bakhtin dos anos 1920. Ele assevera que a distância entre a minha visão e a visão do outro pode ser superada a partir do conhecimento, que constrói um universo único de significados comuns. Nas palavras do filósofo russo,

[...] o mundo do conhecimento e cada um de seus elementos só podem ser supostos. De igual maneira, esse ou aquele vivenciamento interior e o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente – percebidos internamente – seja na categoria do eu-para-mim, seja na categoria do outro-para-mim, isto é, como meu

vivenciamento ou como vivenciamento desse outro indivíduo único e determinado (BAKHTIN, 2003 [1979], p. 22).

Na impossibilidade de sermos o outro, fora do âmbito da representação, estamos irremediavelmente submetidos à construção do conhecimento sobre esse outro a partir do que percebemos nele. Então, dependemos do que o outro torna exterior em suas ações e do que supomos que não quer nos mostrar. Linguagem, nesse sentido, é um jogo constante de mostrar, esconder, supor, pensar, intuir, perceber e interpretar intenções e interesses implícitos e explícitos. Um drama que acontece nas fronteiras do nosso mundo interior e o mundo exterior, liminaridades que nos unem e nos separam.

Nossas interações sociais se fundamentam em grande parte no que não sabemos do que o outro sabe de nós e vice-versa. Diante de tanto desconhecido, alguns conhecimentos prometem a aproximação do interior com o exterior, nosso e do outro. Um deles é o psicodrama. O psicólogo e filósofo romeno naturalizado norte-americano Jacob Levy Moreno (1889-1974) foi o criador do psicodrama¹⁸². Em 1914-1915, Moreno escreveu o poema “Encontro de Dois”:

*[...] Encontro de dois.
Olho no olho.
Cara a cara.
E quando estiveres perto
eu arrancarei
os seus olhos
e os colocarei no lugar dos meus.
E tu arrancara
os meus olhos
e os colocara no lugar dos teus.
Então, eu te olharei com teus olhos
e tu me olharas com os meus[...]. (Jacob Levy Moreno)*

Nossas interações sociais se fundamentam em grande parte no que não sabemos do que o outro sabe de nós e vice-versa. Elaboramos as noções de estética a partir de uma ética fundamentada no que supomos saber sobre o outro. Ainda no fragmento “Posição ética”, de 1966, Hélio Oiticica profetiza:

¹⁸² “O Psicodrama é um método de ação profunda e transformadora, que trabalha tanto as relações interpessoais como as ideologias particulares e coletivas que as sustentam. Sua aplicação é uma das mais eficientes e criativas nos campos da saúde, da educação, das organizações e dos projetos sociais. É orientado pela emoção, pelo grupo e pela co-criação, pois busca promover estados espontâneos, discriminar e integrar, com certa harmonia, o individual com o coletivo, o mundo interno com a realidade compartilhada. Produz catarse emocional e insights cognitivos. Para isso, usa tanto a comunicação verbal como a não verbal”. Informado pelo Instituto Sedes Sapientiae.
Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicodrama/sobre_o_psicodrama.htm. Acesso em 10 jul. 2019.

Toda grande aspiração humana de uma “vida feliz” só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do Parangolé é dar “mão forte” a tais manifestações. [...] sobrepujando todas as deficiências sociais, éticas individuais, está uma necessidade superior, em cada um, de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade – é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. A tal finalidade teria aspirado o esforço total humano durante séculos – a arte é então uma etapa disso, passageira, sofrível de modificação como as que agora se operam (OITICICA, AHO #0253.66).

Hélio Oiticica estendeu suas aspirações pessoais, de artista marginal do Rio de Janeiro, a aspirações humanas universais. Mesmo que tenha idealizado um participante coproponente universal para seus Parangolés, a ética e a estética do Hélio Oiticica de então (em torno de 1964) foram fundamentadas em sua convivência com os habitantes do morro da Mangueira. Na impossibilidade de não sermos quem somos, nós artistas, intelectuais, políticos e demais cidadãos, em poder de uma voz específica/especializada em algum papel sócio-político-artístico-cultural, permitimo-nos universalizar aspirações, desejos, prazeres e sofrimentos que incluam o outro em nossos desejos, interesses e conhecimentos.

5.2 UMA CHAVE PARA MUITAS PORTAS

De volta ao ensaio “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, com data atribuída¹⁸³ de 1962, Hélio Oiticica proclamou como função do artista *revestir-se de sonho*. Ele indicou duas posições diante deste ponto de vista. Uma posição seria:

[...] aquela na qual o artista, para criar, mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microcósmico da sua intuição dentro deste mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui possui um caráter macrocósmico (OITICICA, PHO 0013/62).

Hélio Oiticica escolheu buscar seus sonhos no mundo da cor, que, com o passar do tempo, já não tinha mais o que pintar na zona sul do Rio de Janeiro. As cores e o movimento do carnaval o levaram a mergulhar no mundo do samba, do sexo, das drogas, dos becos, dos

¹⁸³ “Datação deste documento (c. 1962) atribuída conforme informação na bibliografia publicada no catálogo do Jeu de Paume”. Itaú Cultural, disponível em <https://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acesso em 19 nov. 2019.

cantos e outros encantos do morro da Mangueira. Sua transição do asfalto para o morro expandiu seus horizontes artísticos; mas aconteceu justamente em 1964, num momento político de cerceamento de visões. Hélio Oiticica encontrou reverberação para sua voz e espaço para seus movimentos em um Brasil que, a partir do golpe militar, apoiado por forças conservadoras de direita, começava a calar e imobilizar aqueles que se encontravam fora da ordem.

O diálogo pode revelar cooperações e disputas. Silenciar o outro para impedir contradições gera dúvidas e pode provocar indignação. Dúvidas se alimentam de perguntas, que se não são respondidas aumentam a indignação. Como progredir fora da ordem? Como podemos identificar as fronteiras entre a minha palavra, a palavra do outro, o mundo da vida, da arte e da cultura? Como distinguir o que se refere ao tempo, à experiência, às forças que nos movem, ao processo artístico mais que ao produto da arte, à interação ao invés da ordem social, como objetivar o que é subjetivo e vice-versa? É relevante distinguir a forma do conteúdo? O que é relativo ao indivíduo e ao coletivo? A noção de diálogo nesses termos está para muito além da ideia de emissor e receptor. Abrange muito mais da interação fala e escuta, escrita e leitura, ação e reação etc. Diálogo aqui se refere também aos contextos culturais, nos quais as interações sociais são desejadas, são possíveis e até impossíveis. Para investigar o diálogo enquanto ato, no amplo espectro da ação simbólica da linguagem, buscamos suporte teórico na noção de dialogismo proposta por Mikhail Bakhtin.

Dialogismo é o eixo central do pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin, registrado desde seus escritos iniciais nos anos 1920 até os finais em 1974. Eixo a partir do qual o filósofo desenvolveu a problemática geral das ciências humanas e, em particular, diversas questões de linguagem. O termo derivado do diálogo problematiza os processos de apresentação, apresentação e representação de visões de mundo. O que apenas eu vejo de onde me encontro; e o que somente o outro vê de onde se encontra; individualiza-nos, coletiviza-nos, aproxima-nos e distancia-nos em nossas responsabilidades.

O semiologista e filósofo Augusto Ponzio¹⁸⁴, organizou e escreveu o prefácio para um texto de Bakhtin escrito entre 1920 e 1924, para o qual o crítico literário russo Sergei Bocharov (1929-2017) deu o título de “Para uma filosofia do ato responsável”, quando Bocharov o publicou em 1986. Na introdução da edição brasileira, de 2010, Ponzio (1986) orienta um entendimento do pensamento do filósofo russo, sobre o que é de responsabilidade do “eu” na ação/linguagem que reproduzimos e que produzimos. Ele nos alerta para o que,

¹⁸⁴ Professor de filosofia da linguagem e de linguística geral na Universidade de Bari, Itália.

nos termos de Bakhtin, é problematizado sobre o caráter único e distinto da vivência de cada um, implícitos no nosso ato/linguagem. Ponzio nos ajuda a entender como o ato de pensamento, de sentimento e de desejo perde sua condição de evento único quando o sentido é unilateralmente determinado. Isto é, se o considerarmos somente a partir de um ponto de vista teórico-científico, filosófico, historiográfico ou estético. Uma só visão confere ao ato um valor genérico e um significado abstrato. O ato do ser expressivo e falante está tecido em diversos conhecimentos, para os quais fará algum sentido, em cada um deles. Bakhtin usa a figura do deus Janus¹⁸⁵ para representar o dialogismo da nossa visão de mundo.

Figura 19 – DEUS JANUS



Legenda: Janus Bifronte – Encyclopædia Britannica

Fonte: URL <https://www.britannica.com/topic/Janus-Roman-god/media/300515/57231>

Em “Para uma filosofia do ato responsável” (2010 [1986]), há elaborações sobre questões de unicidade, de singularidade, de alteridade e de responsabilidade no mundo da vida cotidiana e da vivência artística, configurados no mundo da cultura. As questões são

¹⁸⁵ Janus, ou também nomeado como Jano, é um deus romano. É um deus que representa a dualidade, é o porteiro celestial. Deus das portas e portais, como também das entradas. Senhor do sol e do dia, das indecisões e representante dos términos e dos começos, do passado, do futuro e das transições. Seu mês é janeiro, o primeiro mês do ano o qual leva seu nome. Um mês que tem em si um pouco do passado e a promessa do futuro que o início do ano marca. Janus era considerado o pai dos deuses e é dito que foi o primeiro deus a ser cultuado em cerimônia em Roma, antes dos deuses gregos serem introduzidos às crenças romanas. Depois da introdução dos gregos, Janus passou a ser considerado um Deus Menor.

Disponível em: <http://sonhosdeluar.blogspot.com/2012/01/deus-janus-o-senhor-dos-portais.html> Acesso em 16 dez. 2019.

identificadas em pares colocados em lugares distintos e dialógicos. Bakhtin apresenta os seguintes pares: representação-descrição histórica x percepção estética, sentido x realidade e cultura x vida. Ele explica:

A característica que é comum ao pensamento teórico discursivo (nas ciências naturais e na filosofia), à representação-descrição histórica e à percepção estética [...], é esta: todas essas atividades estabelecem uma separação de princípio entre o conteúdo-sentido de um determinado ato-atividade e a realidade histórica de seu existir, sua vivência realmente irrepitível; como consequência, este ato perde precisamente o seu valor, a sua unidade de vivo vir a ser e autodeterminação. [...] Como resultado, dois mundos se confrontam, dois mundos absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida (este é o único mundo que cada um de nós cria, conhece, contempla, vive e morre) – [...] O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única. (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 43-44).

É preciso tecer os fios que separam nosso mundo interior do mundo exterior, nosso e de outros, para que possamos estabelecer conexões. Fios distintos tecidos de forma que unam sem fazer com que as particularidades desapareçam. Quer queira ou não, nem nós nem o outro vivemos completamente em um mundo subjetivo. Também não vivenciamos o pensamento, a imaginação, as intuições, os *insights*, os sofrimentos e os prazeres de ninguém. Para as conexões, precisamos representar nossas subjetividades em apresentações compreensíveis. Portanto, expressões e interpretações são habilidades a serem aprendidas.

A livre expressão promove diálogos. Conteúdos precisam ser articulados a outros conteúdos. Tornar invisível a expressão do outro é uma forma cruel de dominação. O julgo pode acontecer tanto nas relações familiares mais próximas, quanto nas relações histórico-político-sociais mais distantes. Em diferentes momentos da história dos povos e suas configurações culturais, inclusive dos brasileiros, muitos têm tido que “fazer de conta” que não vivenciam um mundo próprio por estarem submetidos ao domínio do outro. No Brasil, esta tem sido a situação de mulheres, negros, indígenas, LGBTs, especificamente quando pobres, como reza o ditado popular: “gente fina é outra coisa”.

A comunicação entre pessoas e seus mundos demanda, entre tantas outras coisas, o reconhecimento de suas existências particulares. O que nos separa de algumas pessoas pode ser o mesmo que nos une a outras. Por meio da linguagem, em suas diferentes constituições, como as línguas (fala e escrita), as artes, as ciências, os jogos, os mitos, as religiões, as celebrações etc., podemos buscar aproximações com quem queremos juntar forças.

6 ARTE E CULTURA – UMA ATUALIZAÇÃO PELAS JANELAS DE RICHARD SCHECHNER

Em anotações/rascunhos, intitulados “excertos do caderno de notas CTAL PK”¹⁸⁶, com data de 11 de outubro de 1971, publicadas no livro *Hélio Oiticica – conglomerado newyorkaises* (2013), Oiticica posiciona sua crítica às performances que eram feitas nos anos 1970, acima do equador:

PERFORMANCES na vanguarda americana: objetais, como *happenings*, *events*: na maioria das vezes *pieces*, usando o tempo circunstancial como elemento: a tomada de consciência para atividades do consumismo cultural: sarau-performance (OITICICA, 2013 [1971], p. 99, grifos do autor).

Depois de passar pelo movimento neoconcreto, de inventar seus Parangolés, de se esquivar por vielas e becos no morro da Mangueira, de agitar seus Parangolés em performances no Rio de Janeiro, inclusive a mais repercutida delas, a vernissage da exposição 65, no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio), onde Oiticica e seus negros amigos da Mangueira, Parangolés incorporados, foram expulsos do “elegante recinto” moderno, a “performance art”, como apresentada do lado de lá do Equador, pareceria um acontecimento modorrento e incompleto. Barrados no museu, os parangolados “aprontaram” nos jardins externos. Uma performance que deu “pano pra manga”, foi mais discutida do que a própria exposição. Com ironia e simpatia, o poeta Waly Salomão relata a chegada de Oiticica e dos passistas da Mangueira na ocasião: “[...] trazendo não apenas seus **PARANGOLÉS**, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas” (SALOMÃO, 2015, p. 49). Vale repetir, congada feérica. Há que se destacar a presença negra do cortejo Oiticica invadindo a alva exposição do MAM-Rio. Hélio Oiticica “bagunçava o coreto” e, ao mesmo tempo, redigia textos nos quais elaborava suas ações provocativas nos anos 1960.

Em diversos momentos escritos de Hélio Oiticica, ele exteriorizou suas identificações ético-estéticas como sendo as forças motivadoras de suas ações artísticas. No fragmento

¹⁸⁶ Os organizadores esclarecem sobre esta obra de Oiticica: “[...] O texto obedece ao método de escrita por notas, com o deslizamento constante entre diferentes temas e autores. No centro, a reflexão de Hélio Oiticica sobre os expedientes disruptores da arte, como a performance, o seu ‘auto-teatro’, happenings e outros dispositivos. Além disso, vemos o método do corte e cola, em que trechos de outros textos são literalmente colados sobre o papel”. Este esclarecimento está em página sem numeração que antecede a página 99 do livro citado.

“Programa ambiental” (AHO #0253.66), escrito no Rio de Janeiro, em julho de 1966, Oiticica usa o termo antiarte para localizar a configuração de sua produção estética:

[...] a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade – há como que uma exploração de algo desconhecido: *acham-se* “coisas” que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! Como a dança realiza isso bem! – o terreiro de ensaio da Mangueira e o seu lendário boteco Só pra quem pode foram para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente, catalisados aqui pelo samba: quem viver aí saberá o que digo!) (OITICICA, AHO #0253.66).

No mesmo projeto, suas anotações seguem com o título “Posição ética” (AHO #0253.66), também de 1966, no qual o artista exorta à derrubada de todas as morais, como ataque ao conformismo estagnante da sociedade brasileira. Conformismo que, segundo Oiticica, produz e reproduz opiniões estereotipadas sobre justiça, sobre responsabilidade individual, valores familiares, padrões de comportamento etc. Hélio Oiticica convoca à ação artística que tenha cunho político social, em contrapartida à contemplação de obras de arte. O artista carioca acreditava que seu parangolé atualizaria a vontade de construção de uma realidade em que o conformismo e o “otarismo” seriam derrubados. Ele era movido pela convicção de que:

[...] sobrepujando todas as deficiências sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior, em cada um, de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade – é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. A tal finalidade teria aspirado o esforço total humano durante séculos – a arte é então uma etapa disso, passageira, sofrível de modificação como as que agora se operam. O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar de subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade (OITICICA, AHO #0253.66).

O marginal Hélio Oiticica não deixa margem para dúvidas quanto aos seus propósitos artísticos. Oiticica classifica sua percepção da realidade com uma imagem simbólica do caos: uma intensificação da realidade que ele percebia para que outros pudessem também “ver” mediante sua visão. A imagem do “caos vietnamesco” foi sua forma artística de objetivar seus sentimentos ordinários. Apesar de como Oiticica nos revela sua percepção da realidade em “Posição ética”, vale lembrar os termos em que Ernest Cassirer, em seu livro *Ensaio sobre o Homem* (1994 [1944]), coloca a finalidade do artista. Eu posiciono aqui os apontamentos de Cassirer em relação ao que Oiticica (AHO #0253.66) chamou de “o esforço total humano”, configurado na “vitalidade individual e coletiva”. Desse modo, fala Cassirer:

O artista escolhe um certo aspecto da realidade, mas esse processo de seleção é ao mesmo tempo um processo de objetificação. Depois de ingressarmos nessa perspectiva, somos forçados a olhar para o mundo com os olhos dele. Temos a impressão de nunca antes ter visto o mundo sob essa luz peculiar. Convencemo-nos de que essa luz não é apenas um fulgor momentâneo. Em virtude da obra de arte, ela tornou-se duradoura e permanente. Depois que a realidade nos é revelada nesse modo particular, continuamos a vê-la com esse mesmo aspecto (CASSIRER, 2001 [1944], p. 239).

Nem sempre e nem todos estão cientes da interferência da arte em nossos comportamentos. Talvez por isso, muitos artistas têm atuado também como teóricos da própria arte. Uma tentativa (vietnemesca?) de enfrentar a dicotomia, muitas vezes defendida pelo senso comum, que separa o conteúdo e a forma da arte em teoria e prática. Separação que, por si só, não seria um problema, não fosse a conotação pejorativa que separadas elas têm. Comportamentos, portanto, não são apenas reproduzidos, mas também produzidos e quem não sabe que pode produzir, apenas reproduz. Nesse sentido, a arte, não apenas a obra, mas também a atuação artística, é uma possibilidade de produzir teoria, prática e entendimentos da realidade, numa performance cultural.

6.1 AÇÕES CONFIGURADAS, EXPRESSÕES DO VIVER

No artigo “Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise”, o professor Robson Corrêa de Camargo¹⁸⁷ informa que o termo Performances Culturais foi designado em 1955, pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês Milton Borah Singer (1912-1994). As performances culturais se referem aos acontecimentos que produzem e reproduzem esteticamente as configurações da ação do ser humano em suas relações políticas, religiosas, sociais, artísticas, esportivas, de entretenimento etc. As relações humanas propiciam encontros, que constituem grupos, que formam comunidades, que constroem as culturas. Estas são perpetuadas e transformadas à medida que, com nossas ações, conseguimos interferir para manter ou para transformar comportamentos cotidianos e não cotidianos, celebrações religiosas e profanas. Enfim, as vivências que nos identificam ou nos desassociam em teoria e prática, do capital simbólico da cultura – os valores éticos e morais.

¹⁸⁷ Em artigo (2013) sobre o conceito e a metodologia de análise das performances culturais. Disponível em <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/> Acesso em 18 ago. 2019.

Celebrações possibilitam a atualização de costumes e a continuidade, mesmo que levemente ou profundamente transformada, das tradições. Celebrações são também oportunidades de romper com formas tradicionais de se comemorar. De qualquer forma, encontros ritualizados por regras passadas pela tradição de geração em geração, ou os que surgem dos interesses e das necessidades do presente, oportunizam a reafirmação das identidades individuais e coletivas. Encontrar é também uma oportunidade de fortalecer laços entre os que compartilham os mesmos valores políticos, religiosos, morais, éticos etc.

Festas, festivais, concentrações políticas e competições esportivas etc. (ritos e rituais sagrados e profanos): irmanam devotos; agregam os que apreciam os mesmos estilos de música, de cinema, de teatro, de dança, de comida; organizam torcedores; fortalecem a convicção de partidários políticos. Comunidades industrializadas, ou não, rurais ou urbanas atualizam as noções de performances culturais de acordo com seus interesses, condições, possibilidades e oportunidades políticas, sociais, econômicas, religiosas etc.

Somos seres de afetos e de desafetos. A nossa percepção de identidade, a percepção do tempo, a relação com o próprio corpo e com o corpo do outro são afetados pela guerra, pela bonança econômica, pelas crises políticas e econômicas, pelas diferenças sociais, pelos conflitos religiosos, morais e éticos. Percepções que nos levam a aproximações e a distanciamentos, a identificações e a dissociações sócio-artístico-político-culturais.

Em seu livro *Schechner: Performance Theory* (2005 [1977]), Richard Schechner¹⁸⁸ postula que arte não é uma forma de imitar a realidade ou de expressar estados da mente; mas, sim, um evento que envolve o exame de materiais antropológicos, sociológicos e psicológicos. Ele denomina (2005 [1977], p. 28) esta maneira especial de constituir e lidar com a experiência artística de “actual” – um evento de mimeses – imitação, representação, apresentação e expressão, não da vida, mas das ações do viver.

O verbo transitivo (*actualizing*) atualizar, derivado do substantivo “actual” pelo qual Schechner conduz suas proposições teóricas das performances culturais, refere-se aos modos de tornar atual. Isto é, interagir ou se articular com elementos, questões e situações do tempo em que se realiza um evento da cultura. A ação “*Actualizing*” é, para Schechner (2005 [1977], p. 32), uma prática que remonta as antigas tradições tribais que tentam transpor os espaços entre passado e presente, indivíduo e grupo, também entre interno e externo.

Mesmo um ritual antigo, quando realizado hoje, se constitui com traços contemporâneos. A atualização é, nesse sentido, realizada também pela atuação, que é outra

¹⁸⁸ Professor de estudos da Performance na Universidade de Nova York.

possibilidade de compreensão do termo de Schechner. Para o pesquisador estadunidense, a arte implica em desempenhar – performar uma ação de transformar a “experiência crua em formas palatáveis” (2005 [1977], p. 30), ou seja, tomar a vida como ela é e representar suas ações em ritmos e dinâmicas construídos esteticamente. Richard Schechner ressalta ainda que “no ritual pré-histórico, assim como no ritual contemporâneo, o fazer é uma manifestação, mais do que uma comunicação” (SCHECHNER, 2005 [1977], p. 69).

Quando estendemos as teorias (termos, definições e conceitos) das práticas artísticas (movimentos, desenhos, pinturas, danças, cantos, jogos, narrativas, escritas etc.) para envolver os eventos performativos (de atuação) que constituem as culturas, estamos atualizando essas teorias na perspectiva das performances culturais. Se entendermos as tradições orais também como teorias que mantêm as práticas culturais vivas, então, o sentir, o pensar, o falar e o fazer são indissociáveis. Mesmo que não se faça exatamente o que é dito, ou que seja impossível dizer exatamente o que é feito.

O que é e como se faz performance em arte e na vida para que possamos considerá-las culturais? No ensaio “*What is performance?*” [O que é performance?], publicado no livro *Performance Studies: na introduction* (2013 [2002]), Richard Schechner apresenta uma noção sintética:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. Performance – de arte ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes vivenciados”, atuações para as quais as pessoas treinam e ensaiam. [...] Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinos e de prática, de aprender determinados fragmentos de comportamentos culturalmente apropriados, de ajustar e atuar os papéis da sua vida em relação às circunstâncias sociais e pessoais (SCHECHNER, 2013 [2002], p. 28, tradução do autor)¹⁸⁹.

As pontuações de Richard Schechner tiveram origem em suas experiências de teatro com os grupos que ele dirigiu e em observações/análises dos registros etnográficos de antropólogos que estudaram rituais realizados em comunidades tribais. A presença de elementos teatrais nos eventos culturais e o contato com o antropólogo Victor Turner despertaram em Schechner a curiosidade para as proximidades entre antropologia e teatro. No

¹⁸⁹ “*Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are “restored behaviors, “twice-behaved behaviors,” performed actions that people train for and rehearse [...]. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one’s life roles in relation to social and personal circumstances”.*

prefácio para a edição da *Routledge Classics Edition* (1988), de seu livro *Performance Theory* (2005 [1977]), o próprio Schechner atesta:

Escrevi os ensaios neste livro, exceto dois deles, entre 1966 e 1976. Foi uma década muito movimentada. Meus interesses haviam mudado dramaticamente do teatro para a performance e da estética para as ciências sociais. Hoje eu escrevo “performance”, mas na época eu não tinha certeza do que era performance. Eu sabia que era mais do que o que estava aparecendo nos palcos de Nova York, Londres ou Paris. Desde o advento dos Happenings, no início dos anos 1960, à encenação vibrante nas ruas americanas do que Victor Turner chamou de “drama social” – o movimento de liberdade liderado por milhares de pessoas comuns, mas icônico nas palavras eloquentes e no testemunho de Martin Luther King Jr. – Descobri que performance pode ocorrer em qualquer lugar, sob uma ampla variedade de circunstâncias, e a serviço de um escopo de objetivos incrivelmente diversificado (SCHECHNER, 2005 [1977], p. ix, tradução do autor)¹⁹⁰.

Comunidades rurais ou urbanas, industrializadas ou não, atualizam as noções de performances culturais de acordo com seus interesses, condições e possibilidades políticas, sociais, econômicas, religiosas etc. Por meio das atuações em celebrações ou festivais, sagrados e/ou profanos, pessoas comuns têm a oportunidade de romper com papéis socialmente impostos a elas. No fluxo dos acontecimentos festivos, comportamentos podem ser alterados e experiências extraordinárias vivenciadas. A condição extraordinária pode “despertar” para entendimentos que o cotidiano obscurece. Quando de volta aos “conformes” do comportamento cotidiano, este conta com o registro da experiência de comportamento “alterado” proporcionado pela festividade ou celebração. Permissões oficiais, auto permissões, assim como interdições sociais e individuais determinam quais comportamentos vivenciamos. A partir de nossas histórias pessoais, contribuímos e identificamo-nos ou não, com as histórias que serão registradas pela história oficial.

No capítulo “Performers e espectadores – transportados e transformados”¹⁹¹, do livro *Between Theater & Anthropology* [Entre Teatro & Antropologia], Richard Schechner (1985, p. 155) chama de comportamentos restaurados, os comportamentos que são retomados e vivenciados mais de uma vez. São aprendidos nas ações da vida cotidiana, nos procedimentos

¹⁹⁰ “With two exceptions, I wrote the essays in this book between 1966 and 1976. It was a very busy decade. My interests had dramatically shifted from theater to performance and from aesthetics to the social sciences. Today I write “performance”, but at the time I wasn’t sure what performance was. I knew it was more than what was appearing on the stages of New York, London, or Paris. From the advent of Happenings in the early 1960s to the vibrant enactment on American streets of what Victor Turner termed “social drama” - the freedom movement led by thousands of ordinary people but iconized in the eloquent words and enacted testimony of Martin Luther King, Jr. - I discovered that performance can take place anywhere, under a wide variety of circumstances, and in the service of an incredibly diverse panoply of objectives”.

¹⁹¹ Também publicado na revista MORINGA, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun. 2011, com tradução de Selma Trevino.

da educação formal/sistematizada, nos eventos ritualizados ou improvisados das celebrações tradicionais e nas práticas artísticas e esportivas.

A respeito da atualização da cultura, a partir de proposições individuais e coletivas, Richard Schechner, em seu livro *Performance Theory* (2005 [1977], p. 31), sinaliza que indivíduos, grupos e povos em determinado tempo e lugar sistematizam seus anseios pelo mundo que desejam. O que cria o material subjetivo que tende a ser objetivado em manifestações da cultura. Schechner fala da sistematização da atuação artística nos Estados Unidos dos anos 1970. Segundo o autor, uma sociedade que vivia sob um terrível estresse que a deixou a ponto de explodir política, intelectual, artística, pessoal e epistemologicamente. Nesse contexto Schechner diz que:

Os anseios dos jovens podem ser uma combinação de desejos infantis pela completude do seio materno e um debaterem-se em direção a um socialismo utópico impossível. Ou esses desejos podem indicar uma alternativa genuína ao nosso destino horroroso. Não consigo distinguir entre o verdadeiro e o falso (SCHECHNER, 2005 [1977], p. 31, tradução do autor)¹⁹².

Continuamos a agir, a reagir ou apenas a assistir em/a atos, ações e eventos que de alguma forma nos possibilitam manifestar vontades, necessidades e incômodos que nos acompanham desde sempre? Afirmamos, negamos e superamos questões individuais e coletivas que nos movem político, social e eticamente. No entanto, nem sempre, nem todos têm ciência da contribuição que fazem ou que deixam de fazer para a construção do mundo em que vivem.

A arte pode tanto justificar quanto se contrapor ao mundo como ele está (im)posto aos diferentes grupos sociais. A arte de Hélio Oiticica sempre esteve a contrapelo do fluxo oficial configurado para atender demandas do mercado. Mesmo tendo passado (rapidamente) pelos movimentos concreto e neoconcreto, sua arte lhe serviu para apresentar, apresentar e representar suas visões. Em 1960, Hélio Oiticica escreveu o fragmento “9 de dezembro de 1960”, no qual ele registra seu pensamento sobre as relações entre o mundo, a arte e o artista. Num tempo em que o figurativismo estava sendo substituído pelo concretismo e Oiticica já se achava em caminhos neoconcretos, ele fala do objeto e do mundo como se afiguravam para ele. Para Oiticica, os laços de identificação pessoal e coletiva poderiam ser fortalecidos por meio da arte não objetiva:

¹⁹² “*The yearnings of the young may be a combination of infantile wishes for the wholeness of Mama’s breast and a thrashing toward an impossible Utopian socialism. Or these yearnings may indicate a genuine alternative to our horrific destiny. I cannot distinguish between the true and the false.*”

Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. Não a negação negativa, mas a extirpação dos restos inautênticos das vivências do mundo corriqueiras. Só assim seria lícita a exclamação diante da não-objetividade da arte: “Que sensação de fim de mundo” ou “de nada”. O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo (OITICICA, AHO #0182.59)¹⁹³.

Pode-se pensar no não objetivo em termos da ausência do objeto ou ausência do que se vivencia objetivamente no cotidiano. Em uma arte que mimetiza uma vida sonhada ou uma arte que exorta à construção da vida desejada. O “homem”, da citação de Hélio Oiticica, é o homem transformado por sua própria arte. Um ser humano que explora suas sensações e não um ser humano que explora outro ser humano em função de um mundo para o mundo.

¹⁹³ Também em *AGL* (1986, p. 24) e em *Museu é o Mundo* (2011, p. 27).

OITICICA E SUAS JANELAS. DE DENTRO PRA FORA E DE FORA PRA DENTRO. MÚLTIPLAS VISÕES (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Os caminhos do familiar ao exterior em Hélio Oiticica foram percorridos em grandes distâncias e fora do compasso. Nos anos 1940, ele e seus irmãos foram alfabetizados em casa, pelos pais, depois disso residiram nos Estados Unidos por dois anos. De volta ao Brasil, Oiticica escreve e encena textos de teatro em casa com os irmãos e a tia atriz. Em 1953, conheceu obras de Paul Klee, Alexander Calder, Piet Mondrian e Picasso. Em suas primeiras pinturas Oiticica atuava na linha do compasso – formas geométricas.

A pintura, o quadro, no entanto, não apresentavam o todo de tudo que o artista queria representado em sua arte. Ele então comenta e explica sua própria obra, com o intuito de garantir que pudessem sentir mais do que o que era visto em suas cores e formas. O outro – fora do território familiar –, começa a ter um papel relevante em sua vida. Além de querer que o outro soubesse quem ele era, Oiticica também solicita a participação alheia em suas obras. Objetos que demandam a participação daqueles que até então só observavam o que ele fazia.

A cor foi o eixo de apoio sobre o qual Oiticica investiu suas forças na empreitada de libertar sua arte das paredes das galerias e de museus. A cor, o tempo, o espaço, a forma e a estrutura, que inicialmente na obra de Oiticica estavam pregadas ou dependuradas, passaram a ser os termos de incorporação no diálogo que Oiticica propunha ao participante de suas ações artísticas. Participador de corpo presente que deve interiorizar o mundo exterior e exteriorizar o mundo interior do participante.

Muito provavelmente sua personalidade leonina o respaldou em suas diversas empreitadas, por exemplo, quando dizia que o que fazia não era o que parecia ser, porque ninguém o havia feito ainda. O sentido da obra em si, portanto, não era suficiente. Oiticica escreveu detalhadamente sobre seus processos artísticos para ampliar os sentidos que ele queria alcançar.

A ação artística incorporada que Hélio Oiticica propôs com seus Parangolés surgiu de um processo de rompimento longo e gradativo dos seus muitos silêncios e imobilizações. Hélio Oiticica buscou espaço nele mesmo – em seu corpo e mente – para propor a ocupação de espaços públicos por espíritos incorporados. O tempo em sua arte foi definido e mensurado por sua relação com o mundo das coisas, o mundo do mundo e o mundo dos seres humanos. Seu mundo interior estava atento ao que acontecia fora de si. Ele foi primeiro ao encontro do outro para só depois voltar para si mesmo, para acelerar seus processos de vida e de arte,

reflexo do que via de si no outro. O parangolé que ele viu na rua atentou seu espírito para caminhos que ele passou a seguir, fazendo e agitando outros parangolés em performances Parangolés.

Ao transitar pelos becos, pelas vielas, pelas encostas e demais quebradas do morro da Mangueira, o corpo em equilíbrio precário passa a ser o protagonista das proposições performáticas de Oiticica. Os desníveis geográficos, os balanços do samba, a energia do sexo e as ondas das drogas despertaram nele o dionisíaco, que até então o apolíneo tinha resguardado. Dançando o corpo dançavam também seus sentidos.

Hélio Oiticica se empenhava em viver como queria. Ao mesmo tempo se mostrava atento ao legado que deixaria para outros tempos. O artista sabia que os registros de seu cotidiano, que foram configurados fora dos padrões comuns de sua época, render-lhe-iam reconhecimento e respeito. Seu comportamento incorporado era um ato político de resistência ao regime militar instalado no Brasil em 1964. Hélio Oiticica resistia em jogar o jogo de aparências da maioria. Aparências que ele percebia como convivência e conveniência em valorizar a pátria, a família e a propriedade.

O artista carioca se identificava no rol de artistas que estavam ocupados em construir um mundo com sua arte e vida. Um mundo que pudesse ser compartilhado com outros. Ele se apoiava na arte e vida de artistas – os quais ele reverenciava – que, em sua opinião, não estavam apenas repetindo fórmulas. Por outro lado, aqueles que reincidiam nos modelos consagrados eram alvo de sua afronta. Oiticica fez de seus parangolés o “*turning point*” (expressão inglesa que se refere ao marco, a virada, a reviravolta, ao momento decisivo) em sua jornada construtiva. Parangolés/janelas pelas quais seu mundo passou a ser visto.

A exclusividade de acesso da elite cafeeira brasileira aos espaços onde a arte estava fixada começou a ser questionada a partir da revolução dos anos 1930. Alguns artistas e intelectuais começaram a demandar o envolvimento de questões sociopolíticas em suas teorias e práticas. Os valores da família e da pátria, que eram até então os modelos a serem seguidos por todos, não alcançavam as famílias nem o país dos que apenas o bebiam.

As elites sempre detiveram o poder de dizer o que todos devem fazer, no que devem acreditar e como devem viver. Quem tem poderes diz também direta ou indiretamente o que é arte e o que é cultura. Obviamente os próprios artistas, as populações locais e pesquisadores têm suas próprias opiniões. A partir da revolução de 1930, aqueles que desejavam uma arte e cultura menos europeizadas começaram a reivindicar o reconhecimento de valores locais. A elite cafeeira só plantava café simbolicamente, quem fazia todo o trabalho era a plebe não representada nas artes de então. Quem mudou esse panorama – e foi o grande representante

do povo nas artes plásticas brasileiras dos anos 1940 e 1950 – foi o mineiro Cândido Portinari.

Com o tempo tudo parecia se repetir e começou a existir certo enfado das expressões macilentas e encardidas que eram retratadas pelo mineiro. Depois do café, o Brasil começava a vislumbrar progressos pelo desenvolvimento técnico e industrial. Com a mudança de cenário, as sensibilidades também mudaram. Artistas plásticos de São Paulo, seguindo o sentido do desenvolvimento do momento no país, começaram a desenvolver formas geométricas em sua arte. Seguidos pelos cariocas.

Os cariocas logo se perceberam diferentes fazendo a mesma arte. Então se desalinham dos modelos europeus dos concretos paulistas e manifestaram-se prática e teoricamente em outros recortes. Desse modo, adotaram uma prática comum aos artistas dos anos 1960 em todo o mundo: teorizar sua própria prática. Uma grande oportunidade que Hélio Oiticica não desperdiçou. Com a invenção de seus Parangolés, ele propôs ocupar os espaços públicos com cores, tecidos, dança e contravenção aos bons costumes. A austeridade que a censura do regime militar tentava impor aos estudantes, aos sindicalistas, aos artistas e aos intelectuais desobedientes aguçou a vontade de Oiticica em viver na contramão da cultura. Hélio Oiticica não se continha mais nos moldes concretos.

Seus passos o encaminharam para a criação de uma linguagem que, em sua opinião, pudesse condizer com o estado moderno das artes no Brasil. Uma linguagem que, para Oiticica, deveria sair das galerias e museus e dançar na rua para afetar a todos que estivessem do lado de fora. Ele inventou, para si e para aqueles que ele queria próximos, ambientes de fruição da vida. Ambientes físicos e metafísicos de lazer, de prazer e de APENAS ser. Arte realizada na contramão das vias oficialmente designadas para a ação e para a contemplação artística. O artista carioca convocou a companhia de outros artistas com a intenção de ampliar o alcance de sua antiarte. Oiticica buscava a apropriação do que estava designado para o público na atuação coletiva, mas que artisticamente era baldio.

Quanto mais ele se sentia preso ao olhar e julgamento do outro, mais ele se empenhava em configurar sua arte fora dos modelos padronizados. Seu percurso artístico se iniciou no momento de oposição ao figurativismo. Com essa intenção, Oiticica esteve atrelado ao concretismo e ao neoconcretismo. No entanto, ele queria muito mais que apenas oposição ao figurativismo, ele buscou caminho para sua arte percorrendo seu interior. Tanto em seus objetos e instalações quanto em sua escrita, a ética e a estética de Hélio Oiticica estiveram articuladas para persuadir o mundo da importância de sua arte e vida. O Oiticica artista genial,

marginal e ícone da contracultura brasileira foram construídos e desconstruídos em seus próprios termos e nos termos de seus comentadores, nem sempre em consonância.

Hélio Oiticica vislumbra interações com quem estava próximo e distante de sua condição de bom moço de classe média da zona sul do Rio de Janeiro. Ele propõe, mediante a manipulação de seus bólides, a incorporação de seus parangolés e o penetrar, percorrer, atravessar e sair de seus penetráveis, um diálogo entre seus “eus” e os outros do outro. Ele desejava que se identificassem com suas segundas intenções: suas identificações com os que estavam à margem do Brasil em pleno desenvolvimento industrial.

Oiticica se engajou no processo de construção de uma linguagem “moderna” para sua arte, uma arte brasileira. Demanda que ele garantia existir nos anos 1960 por aqui. Para o artista carioca, a arte daqui só teria alcance global pela experimentalidade, tanto dos processos quanto dos comportamentos artísticos. Não bastava dizer o que fazer, era preciso fazer também.

O improvisado era a ordem do dia e da hora para as ações artísticas. Oiticica pensou as aparições parangoladas de “sagrado carnaval”. Um carnaval que invertia o papel de herói e bandido. O marginal alçado ao lugar de admiração e reverência no imaginário popular. Um universo em que bandido bom era bandido. Arte e vida sem os impedimentos éticos ou estéticos da família tradicional brasileira. Ética e estética construídas na dança de viver artisticamente. O individual abraçado pelo coletivo, o coletivo configurado pelos indivíduos.

O artista que se posicionava à margem propunha um mergulho no mundo, mas não no mundo como já estava estabelecido. Era preciso criar seu próprio mundo para ampliar o mundo de todos: um lugar onde a atuação de um se juntasse a ação de todos. A arte dos objetos e da ação artística deveria romper com a superficialidade das aparências, que só enganam quando é conveniente. Oiticica propôs uma arte do aqui e do agora. Uma arte na qual viver e não uma arte para sobreviver.

Estamos constantemente em interação deliberada ou não com quem queremos e com quem precisamos estar. Construimos linguagem que configura e que é configurada nas relações e afazeres familiares e fora do território doméstico. Convivemos com vizinhos, com colegas, com conhecidos, com associados dos mesmos grupos, com amigos, com os que vão as mesmas lojas, com os que precisam dos mesmos serviços e com aqueles que transitam pelas mesmas vias. Interações nas quais ajustamos nossos comportamentos aos interesses e intenções diante do outro.

Linguagem é tudo o que está envolvido na interação, inclusive a interação em si: não só o que é mostrado, o que é falado e o que é feito, mas também o que é substituído, indicado,

insinuado e o que é ocultado. Expressamo-nos por meio da roupa, do cabelo, do objeto, da palavra, do silêncio, do gesto, da ação e da omissão. O que pensamos, sentimos, intuímos, percebemos, queremos etc. precisam ser exteriorizados (expressos). Tudo o que usamos, fazemos ou deixamos de fazer (nossos recursos de linguagem) precisa ser interpretado, por aqueles a quem nos dirigimos ou não, o que se constitui em diálogo com o outro. Linguagem, portanto, não está apenas nos sentidos das nossas intenções, mas também como nos apresentamos, o que apresentamos e o que queremos representar para os sentidos do outro.

Como seres emocionais, racionais, imaginativos, criativos, intencionais etc. mediamos nossas interações por símbolos. No intuito de promover as aproximações e os distanciamentos que desejamos, selecionamos os termos de nossa fala e escrita, os objetos que usamos e com os quais nos adornamos, os gestos que incorporamos e as ações que executamos. Um arsenal com o qual nos apresentamos e queremos que nos represente. Identificamo-nos ou nos desassociamos de ideias, de coisas e de outros a partir de ações simbólicas.

Aproximamo-nos e distanciamos do que no outro nos é adequado, inadequado, próprio e impróprio. Individual e coletivamente tentamos nos adequar e nos apropriar da fala, do objeto, da ação e da reação dos que nos interessam. Por outro lado, nos dissociamos daqueles que pensamos não nos serem interessantes, convenientes etc. Cooperamos e competimos, nem sempre com aqueles com quem compartilhamos as mesmas situações sócio-político-culturais. Entre “eu” e o “outro”, os símbolos podem ser enganadores e traiçoeiros, pois podemos ser levados a competir com aqueles com quem deveríamos cooperar. Felizmente nossas identificações podem se transformar com o conhecimento de nós mesmos, do mundo e do outro.

A simbolicidade que Kenneth Burke chamou de “o dançar de uma atitude” era incorporada por Hélio Oiticica: as relações entre ação corporal e ação mental. Os desejos, as antipatias, as preocupações, as procuras, os encontros, as teorias, as práticas, as certezas, as incertezas, enfim, os sentimentos e os ressentimentos de Oiticica entraram na dança. Ele passou a construir sua estética sob a influência do que no morro tocava seus sentidos: o compensado que sustentava os barracos, a chita usada como divisórias dos cômodos, a lona, a aniagem, o plástico, o pedaço de asfalto, a tábua etc. Sua identificação com a vida no morro se apresenta em sua linguagem, mas ele buscava representações que alcançassem para além da aparente “pobreza” dos objetos que, retirados de seu uso comum, eram elevados ao status de agência de suas proposições artísticas. Certamente outros já haviam feito isso.

Kenneth Burke aponta que a ação simbólica está alicerçada em desejo por ordem, hierarquia e noção de escala social. Se pensarmos nas identificações de Hélio Oiticica,

conforme os parâmetros do senso comum, o que é apontado por Burke confunde mais do que explica. No entanto, as escolhas de Oiticica nos fazem pensar em outras ordens, outras hierarquias e em outras escalas sociais. Principalmente se incluirmos em nossas reflexões o acréscimo que faz o pensador estadunidense: “estamos constantemente tentando nos redimir da condição de seres imperfeitos e incompletos” (BURKE, 1966, p. 15).

O símbolo nos permite a transformação, a transposição, a tradução, a justaposição e outras conexões do que em nossa percepção está imperfeito em/para/com o que pensamos ser o perfeito, do que está incompleto com o completo. Sentidos que a palavra esclarece ou confunde, a cor suaviza ou agride, a forma abriga ou desampara, o gesto acolhe ou rechaça, a ação resolve ou complica e assim por diante. Estamos constantemente tentando articular os símbolos que estruturam e sistematizam o que queremos que seja nossa realidade. Fazemos isso no contexto das religiões, dos festivais, das celebrações, dos grupos sociais, artísticos, políticos, esportivos etc. E assim, quando somos capazes de identificá-los, fortalecemo-nos junto aos amigos e precavemo-nos dos inimigos.

As janelas de termos de Hélio Oiticica lhe asseguraram sua crença na realidade que ele construiu com sua vida e arte. Alguma coisa existe para nós quando atestamos sua existência. Nomear e definir algo inaugura sua presença em nosso mundo em que só existe o que percebemos e como o percebemos. Por exemplo, a dança, para Oiticica, antes de seus Parangolés, era uma expressão do condicionamento de classe média ao qual ele se percebia submetido. Oiticica então a reconfigurou em suas performances parangolés, em expressão individual que provocasse desequilíbrio social. Uma dança de corpo e alma, carregada de/e pelas: intenções, intuições, *insights*, interesses, percepções, sentimentos e pensamentos. Os parangolés que cobrem o corpo, nas performances Parangolés, desvendam simpatias e antipatias. Hélio Oiticica desceu o morro da Mangueira e foi continuar suas construções em Nova Iorque, ao som de *rock and roll*.

Das muitas preocupações de Hélio Oiticica, ele registra, em seus escritos, sua intenção obstinada em dar ao espectador a oportunidade de participação. Perseguido pelas premissas morais, intelectuais e estéticas de sua criação de bom moço da zona sul carioca, Oiticica pensa um participador que rompa com os padrões “burgueses” que ele tentava a todo custo desconstruir. Sua convicção de desconstrução aumentava à medida que ele se sentia mais à vontade entre os passistas da Mangueira. O dilema do artista estava entre os privilégios que sua classe média lhe proporcionava (entre eles os amigos influentes: críticos de arte, ensaístas, poetas e cantores) e os prazeres que a vida no morro podia lhe dar (entre eles o sexo, as drogas e o samba). Assim o artista vivia em trânsito, em transe entre os dois mundos.

O outro se tornou, para Oiticica, mais complexo e com mais demandas. Se antes ele buscava o diálogo por meio de cores, de formas e de palavras, agora o gesto, o movimento e o corpo reivindicavam lugar na conversa. Nesse sentido, os particulares dos “eus” de Hélio Oiticica e os universais dos “outros” que ele quer afetar com suas performances Parangolés ampliam o espectro do diálogo entre artista e participante.

A noção de dialogismo de Bakhtin nos ajuda a pensar sobre as partes envolvidas nesta linguagem/performance. Distâncias e proximidades entre os envolvidos na atuação/participação/observação devem indicar os assuntos a serem abordados. Hélio Oiticica queria promover um novo ser social. Um passista com acesso aos “privilégios” da zona sul do Rio de Janeiro e um morador do asfalto sem os impedimentos sociais, morais e religiosos, dos bem “educados” da classe média carioca.

Se o artista propositor vê, sente, pensa e faz em seu mundo, o que o cidadão participante não vê, não sente e não faz, nada faz mais sentido do que o diálogo sobre suas visões de mundo. O que é realidade para um, pode ser ficção para o outro e vice-versa. Se, ao longo da história da nossa civilização ocidental, a palavra foi retirada de uns em detrimento de outros, a arte pode ser uma voz para aqueles que têm sido silenciados. Desde que não se repitam outros “silenciamentos”. Hélio Oiticica compreendeu isso muito bem, pois teve seu corpo silenciado pelo que ele chamou de excesso de “intelectualização”. O Janus Oiticica olhava para o morro e para o asfalto.

Hélio Oiticica foi concreto, (des)concretizou-se, inventou parangolés e de corpo presente subia e descia o morro da Mangueira. Em uma de suas descidas, foi até o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) com seus amigos sambistas. Foram barrados no vernissage da Exposição 65. Chateado, ele resolveu subir o continente e foi morar em Nova Iorque. A distância do Brasil fez aumentar sua indignação com o “conformismo” da sociedade brasileira. Oiticica intensificou sua obstinação em propor com sua arte uma realidade de liberdade para os inconformados.

O artista apostava no rompimento da opressão mediante a celebração da vida. Assim, como alguma coisa passa a existir quando dizemos que existe, para ele era preciso comemorar a liberdade de viver para que a vida livre existisse. Como seres de afetos e desafetos nos identificamos com o quê e de quem nos aproximamos. Portanto, criar e manter um ambiente caseiro (cotidiano) e ambientes artísticos de exaltação do escutar, do tatear, do cheirar, do olhar e do saborear amalgama os sentidos da vida em uma arte de sentidos. Fazer arte como se vive passou a ser a existência de Hélio Oiticica. O que o estudioso das performances culturais

Richard Schechner chama de “actual” – um evento de imitação, apresentação, representação e expressão das ações do viver.

A palavra, a forma e a cor são símbolos de muitas representações e, assim sendo, não é possível determinar como cada pessoa será atingida por seus sentidos. Da posição em que se encontra, haverá um entendimento possível para cada espectador/participador das obras e das ações artísticas propostas pelo artista carioca. Posição que está constantemente em movimento, o que muda também a construção de significado em cada apresentação. Oiticica propunha diálogo; porém, deixava claros os termos da conversa que ele queria ter.

Afetamos e somos afetados pelo que fazemos na vida cotidiana e como atuamos nos eventos não cotidianos. Nossos comportamentos são enriquecidos, ampliados e transformados ou mantidos na conformidade do minimamente necessário. Obtemos noções mais complexas do tempo, do espaço, do nosso corpo, do corpo do outro e de nossa identidade por meio das festas, dos festivais, dos jogos, dos ritos e rituais de celebração das passagens da vida, inclusive quando ela acaba. Em sua vida e arte, Hélio Oiticica incorporou não apenas cores, formas e objetos, mas também comportamentos propostos que pudessem transformar os condicionamentos impostos.

O estado de incorporação está para a performance Parangolé como a vida está para o corpo. O corpo incorporado é aquele que é desejado, mas que, por alguma razão, está reprimido, escondido, diminuído e discriminado. A performance Parangolé promete ser um antídoto para o corpo se livrar de sua submissão ao intelecto. Os sentidos alterados pela música, pelas cores, pelas formas, pelas texturas e pelos movimentos improvisados da dança devem poder reconstruir o lugar do corpo de cada um em si mesmo e no mundo. Incorporação é, desse modo, interiorizar o mundo como ele se apresenta para exteriorizar um mundo que nos represente.

A improvisação da performance Parangolé tem relação, dentre tantas coisas, com a não precisão: da coreografia preconcebida; da amarração da narrativa com começo, meio e fim; da necessidade da presença do todo e de tudo ao mesmo tempo. O fragmento apropriado. O “desbunde” dos que não podiam ou não queriam se adequar a formas consagradas do eixo político-social-artístico e cultural dominante em torno do qual tudo girava. A palavra de ordem, de Oiticica e de outros que estavam na contramão da cultura havia sido estampada nos muros de Paris: “é proibido proibir”.

A percepção existencial e artística de Hélio Oiticica estava incorporada pelos cantos e recantos do morro da Mangueira. Possuído pelo dionisíaco do morro, passou a ter uma imagem de marginal mítico, expoente da contracultura brasileira. Hélio Oiticica se movia

pelos conflitos, inclusive do que dizia sobre exposições, galerias e museus e do que fazia, como exposições e residências artísticas. Se ainda hoje não entendemos o que ele nos propôs, é outra história, são passagens e movimentos.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (1986).

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Aracy (org. e coord.). **Arte construtiva no Brasil: coleção Adolfo Leirner**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010 (1929).

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução (a partir do francês) Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (1979).

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução (a partir do russo) Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (1979).

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. PONZIO, Augusto; Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - GEGE/UFSCar (org.). Tradução Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010 (1986).

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Paulo Bezerra (org.). Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra, notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017 (1979).

BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (comp.). **Ferdinand de Saussure: curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006 (1916).

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas: Hucitec: UNICAMP, 1995.

BORGES, Vavy Pacheco. **O que é história**. 2. ed. São Paulo, brasiliense, 2002 (1993).

BOYDSTON, Jo Ann (org.). **Arte como experiência: John Dewey**. Tradução Vera Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (1934).

BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva. 2011 (2008).

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014 (2005).

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BURKE, Kenneth. **The philosophy of literary form** – studies in symbolic action. New York: Vintage Books Inc., 1957 (1941).

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969a (1931).

BURKE, Kenneth. **A grammar of motives**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1969b (1945).

BURKE, Kenneth. **A rhetoric of motives**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1969c (1950).

BURKE, Kenneth. **Permanence and change**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1984 (1953).

BURKE, Kenneth. **Language as symbolic action: essays on life, literature, and method**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1973 (1966).

BRUNER, Edward M.; TURNER, Victor W. (ed.) **The anthropology of experience**. 1. ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILHO, Paulo (org.). **Performances da cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa de; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma F. (org.). **Performances culturais**. São Paulo: Hucitec/PUC- GO, 2011.

CAPISTRANO, Tadeu. (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução J. Guinsburg; Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017 (1925).

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução Tomás Rosa Bueno. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (1944).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** (terceira parte - práticas de espaço). Tradução Ephraim Ferreira Alves. 6. ed. Petrópolis, 2001 (1990).

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 13. ed. São Paulo: brasiliense S.A, 1983 (1980).

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural?** 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1981 (1980).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 (2004).

COHN, Sérgio (org.). **Gilberto Gil - encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986 (1981).

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. Tradução Antônio José Massano *et al.* 2. ed. Lisboa, 1974 (1972).

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016 (1963).

EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida**. Tradução Malkah Rabell. Buenos Aires: Leviatán, 1956 (1908).

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 1. ed. São Paulo: Kairós, 1979.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2015 (1992).

FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO Waly (org.). **Hélio Oiticica: aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FILIPOUSKI, Ana Maria Ribeiro *et al* (org.). **Linguagem e motivação** - uma perspectiva semiológica. Textos de Tzvetan Todorov, Ivan Fonagy e Jean Cohen. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1977.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2002 (1969).

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. ed. São Paulo: Loyola, 2012 (1971).

GAIARSA, José A. **O que é corpo?** 6. ed. São Paulo: brasiliense, 2002 (1986).

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Cibele Braga *et al.* FACULDADE DE LETRAS - UFMG. Belo Horizonte: Fale UFMG; Viva Voz, 2010 (1982).

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburg Social Sciences Research Centre, 1956.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006 (2002).

GUSFIELD, Joseph R. **Kenneth Burke on symbols and Society**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1986 (1982).

- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 (2001).
- JOST, Miguel; COHN Sérgio (org.) **O bondinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- JUSTINO, José Maria. **Seja marginal, seja herói**: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: UFPR, 1998.
- KELLY, Michael (ed.). **Encyclopedia of aesthetics**. Vol. 4. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 3. ed. São Paulo: brasiliense, 1981.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 17. ed. São Paulo, brasiliense, 1997 (1982).
- LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís (org.). **Rituais e performances**: iniciação em pesquisa de campo. Florianópolis: UFSC/Departamento de antropologia, 2012.
- LANGER, Susanne K. **Ensaaios filosóficos**. Tradução Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1971 (1962).
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. Tradução Janete Meicheles e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971 (1942).
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Tradução Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980 (1953).
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução Sonia M.S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007 (1992).
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1992 (1983).
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe** - memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARQUES NETO, José Castilho (ed.). **Mikhail Bakhtin**: questões de literatura e de estética - a teoria do romance. Ensaios escritos entre 1935-1974. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993 (1975).
- MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 19. ed. São Paulo: brasiliense, 1994 (1982).
- MEDZHIBOVSKAYA, Inessa. **Tolstoy and the religious culture of his time**: a biography of a long conversion, 1845-1885. Pennsylvania: Lexington Books, 2009.

MOTA, Octanny Silveira da; HEGENBERG, Leônidas (org.). **Semiótica e filosofia** - textos escolhidos de Charles Sanders Peirce. Tradução Octanny Silveira da Mota; Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972 (1931,1932, 1934, 1958).

NÒTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1998 (1995).

OITICICA, Hélio. **Lygia Clark**: Hélio Oiticica: cartas, 1964-74. Luciano Figueiredo (org.). 2. ed. Rio de Janeiro. UFRJ, 1998.

OITICICA FILHO, César (org.) **Hélio Oiticica** - museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA FILHO, César; COELHO, Frederico (orgs.). **Hélio Oiticica** – conglomerado newyorkaises. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2013.

ORLANDI, Eni (org.). **Gestos de leitura**. Tradução Bethânia S.C. Mariane *et al.* 2. ed. Campinas S.P: UNICAMP, 1997.

ORLANDI, Eni. **Discurso & leitura**. 7. ed. São Paulo: Cortez. 2006 (1999).

PASSETTI, Dorothea Voegeli. **Lévi-Strauss, antropologia e arte**: minúsculo - incomensurável. São Paulo: Edusp/Educ, 2008.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977 (1958).

PEIXOTO, Fernando. **Teatro oficina (1958 -1982)** - trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: brasiliense, 1982.

PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO). **Hélio Oiticica** - aspiro ao grande labirinto. Seleção de textos Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas/SP: UNICAMP, 2007 (2000).

ROCHA, Everardo. **O que é mito?** São Paulo: brasiliense, 2006 (1996).

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1. ed. São Paulo: brasiliense. 2003 (1983).

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: brasiliense. 1. ed. 1997 (1980).

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** 16. ed. São Paulo: brasiliense, 2007 (1983).

SCHECHNER, Richard. **Richard Schechner**: performance theory. London and New York: Routledge, 2005 (1977).

SCHECHNER, Richard. **Between theater & anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 3. ed. London & New York: Routledge, 2013 (2002).

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório** – performance e memória cultural nas Américas. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TODOROV, Tzvetan *et al.* **Semiologia e linguística**. Tradução Ligia Maria Pondé Vassalo; Moacyr Cirne. Petrópolis: Vozes, 1971 (1966).

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução Beatriz Perrone Moi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017 (2008).

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. 16. ed. São Paulo, brasiliense, 1994 (1992).

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983 (1977).

TURNER, Victor. **The ritual: process - structure and anti-structure**. Ithaca, N Y: Cornell University Press, 1991 (1969).

Carlson, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VALLS, Álvaro L.M. **O que é ética?** São Paulo: brasiliense, 1994.

VAZ, Toninho. **Pra mim chega** - a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Dissertações e teses

ALVES, Daniel Cassin Dutra. **H2O2: Hélio por Hélio; Oiticica pós Oiticica**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes a Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2007. [Yacy-Ara Froner (orientadora)].

BRAGA, Paula P. **A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2007. [Celso Favaretto (orientador)].

CERA, Flávia Letícia Biff. **Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em literatura, área de concentração em teoria literária, Florianópolis: UFSC, 2012. [Raul Antelo (orientador)].

COELHO, Frederico Oliveira. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em letras do departamento de letras do centro de teologia e ciências humanas. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2008. [Júlio César Valladão Diniz (orientador)].

GONZAGA, Deusimar. **O drama como método de investigação da linguagem: uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke**. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Programa de pós-graduação interdisciplinar em performances culturais. Goiânia: UFG, 2015. [Robson Corrêa de Camargo (orientador)].

GRUBERT, Sara Cristiane Jara. **Oiticica: limites de uma experiência limite**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Pós-graduação em arquitetura e urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos (USP), São Carlos, 2006. [Fábio Lopes de Souza Santos (orientador)].

MACHADO, Vanessa Rosa. **Dos “parangolés” ao “eat me: a gula ou a luxúria?”** Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo. São Paulo: USP, 2014. [Fábio Lopes de Souza Santos (orientador)].

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2006. [Celso Favaretto (orientador)].

MONTEIRO, Cássia M. Fernandes. **Ambientes em jogo: os espaços cênicos de Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. [Evelyn Furquim Werneck Lima (orientadora)].

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2011. [Sérgio Miceli Pessoa de Barros (orientador)].

SANTOS, Nívea Valéria dos. **Hélio Oiticica: a grande ordem da cor**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. [Almerinda da Silva Lopes (orientadora)].

SILVA, Fernanda Pequeno da. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. [Vera Beatriz Cordeiro Siqueira (orientadora)].

SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica: arte como experiência participativa**. Dissertação (Mestrado em Arte) – Pós-graduação em ciências da arte, Universidade Fluminense, Niterói: UFF, 2006. [Wallace Barbosa (orientador)].

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Brasil-tropicália** - do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística em Hélio Oiticica. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. [Jorge Ventura de Moraes (orientador)].

SPRICIGO, Vinícius Pontes. **Relato de outra modernidade**: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, ECA (USP), São Paulo, 2009. [Martin Grossmann (orientador)].

VARELA, Ângela. **Um percurso nos bólides de Hélio Oiticica**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009. [Dária Gorete Jaremtchuk (orientadora)].

Artigos em revistas, jornais, palestras em eventos acadêmicos, capítulos, prefácios, posfácios, introduções de livros e arquivos ON-LINE e em mídias digitais.

ALBUQUERQUE, Edvana; PEDROSO, Flávia; MELO, Zimaldo. Hélio Oiticica, proponente de práticas. Teoria crítica sobre o Parangolé, nova objetividade e tropicália. **Palíndromo**, UDESC, Florianópolis, v. 4, n. 8, p. 64-82, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3454>. Acesso em 3 set. 2015.

ALVES DE MORAES, Nilson. Memória social: solidariedade orgânica e disputa de sentidos. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

ARQUIVO HÉLIO OITICICA (AHO), desenvolvido pelo **Projeto Hélio Oiticica/RJ**. Seu banco de dados é distribuído a pesquisadores em mídia digital (4 CD-ROMS). As solicitações são feitas pelo endereço: R. Eng. Alfredo Duarte, 391 - Jardim Botânico, Rio de Janeiro - RJ, 22461-170. Fone (21) 2539-5918. Os arquivos aqui citados estão identificados pela sigla AHO seguidos de # e dos respectivos números de tomo.

BARROS, José D'Assunção. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. **ARS** (São Paulo), SciELO, v. 6, n. 11, p. 40-60, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100004 Acesso em 03 de jul. 2016.

BAUMAN, Richard. **Palestra [handout...]**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS, 3., 2013, Goiânia.; Seminário em drama performances e suas antropologias, 11., 2013; e SEMINÁRIO EM DRAMA PERFORMANCES E SUAS ANTROPOLOGIAS, 11., 2013. Escola de música e artes cênicas - Emac- UFG. Anotações de Maxmillian Lopes SILVA.

BRETON, André; TROTSKY, Leon. **Manifesto Trotsky Breton**. Cidade do México, 1938. Disponível em http://miscampinas.com.br/materia_40_por_uma_arte_revolucionaria_independente_andre_breton_e_leon_trotsky.htm

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **KARPA Teatralidades disidentes, artes visuales y cultura**, v. 6, 2013. Los Angeles CA. Editores: Paola Marín & Gastón Alzate. California State University. Disponível em:

<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>.

Acesso em 15 ago. 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Fragmento como conceito estético e fato artístico, filosófico e literário. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. **Anais [...]** Portal Abrace, Unicamp, v. 15, n. 1, 2014. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/93> Acesso em

25 jun. 2018.

CAMARGO, R. C. de. Per-formance e performance art: superando as velhas tra(d)ições. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 7, n. 1, 28 jun. 2016. Pós-graduação em Performances Culturais da UFG (PPGIPC). Goiânia. Disponível

em: <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/p/3719-artigos>. Acesso em 04 fev. 2016.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Novas sensibilidades, performances e o neoconcretismo: o exercício experimental de liberdade de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. **Artelogie** [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 07 janvier 2019. DOI: 10.4000/artelogie. 3954.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/3954>. Acesso em 9 dez. 2019.

CANAS, Adriano Tomitão; CAMPOS, Arthur Guilherme. Duas Exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP. In: COLÓQUIO HISTÓRIA DA ARTE EM EXPOSIÇÃO: modos de ver e exibir no Brasil, 1., 2014, UNICAMP. **Anais [...]**. Comunicação 2014. Campinas/SP.

Disponível em: <https://haexposicoes.wordpress.com/> Acesso em 07 abr. 2018.

CARLSON, Marvin. O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia. **P*Revista Brasileira de Estudos da Presença**, UFRGS, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun. 2011. Porto Alegre. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

Acesso em 19 dez. 2015.

CAVALCANTE, Jardel Dias. Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica. **Digestivo Cultural**. Disponível em

<https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole: anti-obra de Helio Oiticica>. Acesso em 25 dez. 2019.

CIAMP I, Helenice. O terror na História: o mito segundo Mircea Eliade. **Revista de História (USP)**, São Paulo, v. 51, n. 102, p. 751-763, jun. 1975. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132991/129039>. Acesso em 15 fev. 2018.

COELHO, Frederico. 1970: pause/play. **ARS** (São Paulo), Dossiê Hélio Oiticica, v. 15, n. 30, p. 133-147, ago. 2017. Disponível em:

https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/adriano_site1.pdf e

[ARS \(São Paulo\) vol.15 no.30 São Paulo July/Dec. 2017](#). Acesso em 10 jun. 2018.

COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) - 1958 -1961**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

DAWSEY, John C. Schechner, Teatro e Antropologia. **Cadernos de Campo** (USP), v. 20, n. 20, p. 207-210, 2011. São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/issue/view/3049>. Acesso em 17 fev. 2018.

DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play. **Revista de Antropologia** (USP), v. 50, n. 2, p. 527-570, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27271>. Acesso em 08 de jul. 2013.

Dossiê Hélio Oiticica (ARS 30), organizado por André Pitol para debater a produção artística de Hélio Oiticica [on-line]. **SciELO em Perspectiva**, Humanas, 2017. Disponível em: https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/adriano_site1.pdf
[ARS \(São Paulo\) vol.15 no.30 São Paulo July/Dec. 2017](https://doi.org/10.1590/1981-2737-000020170001). Acesso em 10 jun. 2018.

EDITORIAL. I Exposição nacional de arte concreta. 2* caderno – 5* página. 7/10/1956. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)** – 1958-1961. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2006.

FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 95-109, 2011.

FIGUEIREDO, Luciano. Introdução. **Hélio Oiticica** – aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FRENTE, Grupo. Manifesto Neoconcreto. 23/03/1959. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)** – 1958-1961. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2006.

GONZAGA, Deusimar; CAMARGO, Robson Corrêa de. Janelas narrativas no estudo da cultura [narrative screens in the study of the culture]. **Pós-graduação em performances culturais da UFG (PPGIPC)**. Goiânia. Disponível em: <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/p/3719-artigos>. Acesso em 07 abr. 2016.

GULLAR, Ferreira. Museu de arte moderna - I* exposição neoconcreta. 18/03/59. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)** – 1958-1961. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2006.

GULLAR, Ferreira. A teoria do “não-objeto”. 19 e 20/12/1959. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)** – 1958-1961. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2006.

GULLAR, Ferreira. Arte concreta no Brasil. 6/08/60. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)** – 1958-1961. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2006.

GULLAR, Ferreira. O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta. In: AMARAL, Aracy (Coord. e Org.). **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolfo Leirner. São Paulo: Companhia das Letras e Melhoramentos, 1998, p. 143.

JACQUES, Paola Berenstein. Parangolés de Oiticica – favelas de Kawamata In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**, p. 153-162. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 (2008).

LANGDON, Jean Esther. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem Bauman e Briggs. **Antropologia em Primeira Mão-UFSC**, n. 1 (1995). Florianópolis: Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Santa Catarina (UFSC). Disponível em <https://apm.ufsc.br/> Acesso em 26 abr. 2016.

MANIFESTO NEOCONCRETO. **Jornal do Brasil**, SDJB, 23/03/1959.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006

MERQUIOR, José Guilherme. Arte neoconcreta – etapas da pintura contemporânea (XLI). 8/10/1960. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) – 1958-1961**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2006.

MORENO, Jacob Levy. Um encontro de dois. In: Lema do Psicodrama. **O pensador**. Disponível em <https://www.pensador.com/frase/MTA3NDg5NQ/> Acesso em 23 jan. 2020.

MOURA, Flávio. Para rever o construtivismo. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, 13/09/2015.

MÜLLER, Regina Polo. RITUAL, SCHECHNER E PERFORMANCE. **Horizontes Antropológicos** (UFRGS), Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/index.php/pt/>. Acesso em 15 dez. 2012.

NIKULIN, Dimitri. The man at the mirror (dialogue with oneself). IRIS, [S.l.], p. 61-79, nov. 2011. ISSN 2036-6329. Em <http://www.fupress.net/index.php/iris/article/view/10148>. Acesso em 30 out. 2019. Original em russo: *Bakhtin, Sobranie sochineny [Collected Works]: Russkie slovari*, 1996, v. 5, p. 71.

OITICICA, Hélio. Cor, Tempo e Estrutura. 26/11/1960. In: COHN, Sérgio; REZENDE, Renato e SANTOS, Roberto Corrêa dos (orgs.). **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) – 1958-1961**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

PEDROSA, Mário. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise (1967). In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (1986).

PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo [Prefácio]. In: BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. PONZIO, Augusto; Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - GEGE/UFSCar (org.). Tradução Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010 [1986].

Programa Hélio Oiticica, banco de dados disponibilizado on-line pelo Itaú Cultural em <http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>. Os documentos aqui utilizados estão identificados com a sigla PHO seguidos dos respectivos números de tomo.

RIBEIRO, Marília A. Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento do Corpo à Terra. **MODOS** - Revista de História da Arte (UNICAMP), v. 1, n. 3, p. 136-148, set. 2017. Campinas. Disponível em:

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/870> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.870>. Acesso em 10 mai. 2018.

RUPTURA, Grupo. **Manifesto de 1952**. Disponível em:

<http://marocidental.blogspot.com.br/2012/02/o-manifesto-concretista.html> e <https://arteconcretista.wordpress.com/grupos-da-epoca/>

SANTIAGO, Silviano. Hélio Oiticica em Manhattan. **ARS** (São Paulo), Dossiê Hélio Oiticica, v. 15, n. 30, p. 207-216, ago. 2017. Disponível em:

https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/adriano_site1.pdf
[ARS \(São Paulo\) vol.15 no.30 São Paulo July/Dec. 2017](#) . Acesso em 10 jun. 2018.

SILVA, Maxmillian Lopes. “Anotações sobre palestras de Richard Bauman e Beverly Stoeltje. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR: PERFORMANCES CULTURAIS, 3., 2013, Goiânia. **KARPA Teatralidades disidentes, artes visuales y cultura**, v. 6 (2013). Los Angeles CA. Editores: Paola Marín & Gastón Alzate. California State University. Disponível em:

<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>.

SILVA, Rubens Alves da. ENTRE “ARTES” E “CIÊNCIAS”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos** (UFRGS), ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005. Porto Alegre. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/index.php/pt/>. Acesso em 15 de dez. 2012.

STOELTJE, Beverly. **Palestra [handout...]**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS, 3., 2013, Goiânia.; Seminário em drama performances e suas antropologias, 11., 2013; e SEMINÁRIO EM DRAMA PERFORMANCES E SUAS ANTROPOLOGIAS, 11., 2013. Escola de música e artes cênicas - Emac- UFG. Anotações.

STOB, Paul. “Terministic Screens” Social Constructionism, and the Language of Experience: Kenneth Burke's Utilization of William James. **Philosophy and Rhetoric**, v. 41, n. 2, p. 130-152, 2008. Pennsylvania (EUA). Disponível em <https://philpapers.org/rec/STOWJA>. Acesso em 12 abr. 2018.

VALENTIN, Andreas. Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. **ARS** (São Paulo), Dossiê Hélio Oiticica, v. 15, n. 30, p. 217-231, ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200217&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 7 jan. 2020.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Divino Maravilhoso**. Gravada por Gal Costa em 1969, em seu primeiro álbum individual GAL COSTA, pela gravadora Phonogram/Phillips.

WEISER, Elizabeth. M. Burke and war: Rhetoricizing the theory of dramatism. **K.B Journal. The Journal of the Kenneth Burke Society**. Parlor Press, v. 6, issue 2, spring 2010. Clemson - South Carolina (EUA). Disponível em: <http://www.kbjournal.org/content/book-review-burke-war-words-rhetoricizing-dramatism>. Acesso em 4 ago. 2014.

WISNIK, Guilherme. A ideia de espaço público na obra de Hélio Oiticica. [Entrevista cedida a]. **ARS** (São Paulo), Dossiê Hélio Oiticica, v. 15, n. 30, p. 95-110, ago. 2017. Disponível em: <http://humanas.blog.scielo.org/blog/2017/11/28/entrevista-com-guilherme-wisnik-sobre-a-ideia-de-espaco-publico-na-obra-de-helio-oiticica/> / Acesso 15 fev. 2018.

Vídeos

*PARANGOLÉ – HÉLIO OITICICA. Trechos do filme mostrado na exposição Hélio Oiticica, TATE Modern, London, 2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=dJTr8I2M6Ps>

*HÉLIO OITICICA – um filme de César Oiticica Filho

<https://www.youtube.com/watch?v=yLOCYMsPe5g>

*Zé Celso fala sobre a obra de Hélio Oiticica. Publicado em 19 de abr. de 2010. Itaú Cultural.

<https://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU>

*H. O - Ivan Cardoso (1979) – Parte 1

<https://www.youtube.com/watch?v=iyEH58BhxAA>

*Agrippina é Roma Manhattan (Hélio Oiticica, 1972).

<https://www.youtube.com/watch?v=avS31fsxNw0&t=34s>

*Ivan Cardoso - Heliorama (2004).

<https://www.youtube.com/watch?v=YnxdYCnyPs>

ANEXO I

BIOGRAFIA de HÉLIO OITICICA

1937 – Nasce, no dia 26 de julho, Hélio Oiticica, primeiro filho de José Oiticica Filho (1906-1964) – engenheiro, professor de matemática, entomólogo e um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do seu tempo – e de Ângela Santos Oiticica (1903-1972), no Rio de Janeiro. Seus irmãos César e Cláudio nascem em 1939 e 1941, respectivamente. Em seus primeiros anos, Hélio Oiticica e seus irmãos não frequentam a escola oficial. Em casa, têm aulas de matemática, ciências, línguas, história e geografia, com o pai e a mãe. Mas sua formação intelectual é também fortemente influenciada pelo avô José Oiticica (1882-1957), conhecido filólogo, professor, escritor, anarquista e editor do jornal Ação Direta.

1947 – José Oiticica Filho ganha bolsa da Fundação Guggenheim, e a família reside durante dois anos em Washington D.C., onde ele trabalha no United States National Museum – Smithsonian Institution. Oiticica e seus irmãos frequentam pela primeira vez uma escola oficial (Thomson School). A família visita museus e galerias de arte.

1950 – Em julho, a família Oiticica volta ao Rio de Janeiro.

1952 – Traduz e escreve textos de teatro, que costumava encenar em casa junto com seus irmãos e primos sob orientação de sua tia, a atriz Sônia Oiticica (1921-2007).

1953 – Visita a II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (dezembro-janeiro), organizada por Mário Pedrosa, que apresenta salas especiais de Paul Klee (1879-1940), Alexander Calder (1898-1976), Piet Mondrian (1872-1944) e Pablo Picasso (1881-1973).

1954 – Com seu irmão César, começa a estudar pintura com Ivan Serpa (1923-1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1955 – Entra em contato com o Grupo Frente e participa da segunda exposição do Grupo no Museu de Arte Moderna. O encontro com a artista Lygia Clark (1920-1988) e com os críticos de arte Ferreira Gullar (1930) e Mário Pedrosa (1900-1981) acontece provavelmente nesse período. Início de suas pinturas geométricas abstratas em guache sobre cartão.

1956 – Continua sua produção de guache sobre cartão e no mês de dezembro começa a trabalhar numa série de 27 obras também em guache sobre cartão e que ele intitula de Secos.

1957 – Participa com Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), César Oiticica (1939), Alberto Pinedo e Henry Dobbin da organização do Instituto de Arte Infantil, escola primária com ênfase no ensino das artes plásticas. A escola situada na Rua Lins de Vasconcelos, nº 39, funciona até 1959. Comparece com César Oiticica ao evento Noite de

Arte Concreta na União Nacional dos Estudantes (UNE) que acontece paralelamente à I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Na ocasião, a conferência, feita pelo poeta concretista Décio Pignatari (1927), desencadeia uma grande polêmica que coloca de um lado os poetas Haroldo de Campos (1923-2003), Augusto de Campos (1931) e Ferreira Gullar; e do outro, os poetas Olegário Mariano (1889-1958) e Ledo Ivo (1924), defensores de uma poesia mais tradicional. Morre José Oiticica, no dia 30 de junho. Continua a produção dos Secos até o mês de fevereiro e dá início à produção da série de guaches em cartão denominada, posteriormente por ele, de Metaesquemas, em texto de 1972.

1958 – O ano marca o fim da sua produção dos Metaesquemas e o início da série de Pinturas brancas.

1959 – Lygia Clark e Ferreira Gullar convidam Hélio Oiticica para participar do Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro. A série Branca evolui de pinturas em cartão para pinturas a óleo sobre tela e compensado. Realiza obras monocromáticas que incluem pinturas triangulares em vermelho e branco e a série Invenções. Inicia o grupo de Bilaterais.

1960 – Começa a trabalhar no Museu Nacional como auxiliar técnico de José Oiticica Filho. Prossegue trabalhando na série Invenções (1959-1962) e Núcleos, inicia a produção dos Relevos espaciais (1960) e começa a conceituar seus projetos com a participação do espectador.

1961 – Mário Pedrosa escreve o texto “Os projetos de Hélio Oiticica”. Continua trabalhando na série Invenções e nos Núcleos. Realiza o penetrável PN1 e a maquete do Projeto Cães de Caça, composto de cinco penetráveis, mais o Poema enterrado de Ferreira Gullar e o Teatro integral de Reynaldo Jardim.

1962 – Continua produzindo Núcleos, classificando-os em Pequeno Núcleo, Núcleo Médio e Grande Núcleo.

1963 – Encontro com a fotógrafa francesa Desdémone Bardin (1929-2001). Nos anos seguintes, ela fotografa grande parte da produção artística de Hélio Oiticica, seu cotidiano com amigos no morro da Mangueira e na quadra da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Começa a produção de bólides criando a primeira de suas estruturas manuseáveis, o B1 Bólido caixa 1.

1964 – Morre José Oiticica Filho, no dia 26 de julho. Levado pelo escultor Jackson Ribeiro começa a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e, entusiasmado pelo samba, torna-se passista, integra-se na comunidade do morro ficando amigo de Nildo, Miro, Jerônimo, Mosquito, Rose, Maria Helena, e muitos outros. A partir de uma cena marcante

presenciada em rua da Zona Norte do Rio de Janeiro, Oiticica vê uma espécie de construção improvisada por um mendigo com estacas de madeira, cordões e outros materiais. Em um pedaço de juta, ele lê a palavra “Parangolé” e passa a designar como tal, obras que está desenvolvendo naquele momento. Morre Manuel Moreira (1941-1964), mais conhecido como Cara de Cavalo, famoso bandido que depois de assassinar o detetive Milton de Oliveira, Le Cocq, foi caçado durante quatro meses e executado pela polícia, na cidade de Cabo Frio, no Rio de Janeiro. Amigo de Hélio Oiticica, Cara de Cavalo seria homenageado por ele em 1966 com o bólido B33, Bólido caixa 18. Continua a produção de bólides e concebe o primeiro parangolé. Os três primeiros da série seriam tenda, estandarte e bandeira. O parangolé P4, capa 1, viria a ser a primeira capa como proposição para a cor no corpo.

1965 – Em junho, recebe carta de Paul Keeler que se apresenta como amigo de Sérgio Camargo (1930-1990) convidando-o para exposição de 15 artistas, entre os quais, Soto, Cruz Diez, Gabo, Calder (1898-1976), Chillida e Sérgio Camargo. Solicita também fotos de obras e textos de Oiticica para serem publicados no Signals Newsbulletin. Em 12 de agosto, por ocasião da exposição “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, considerada um marco na história da arte brasileira, provoca grande polêmica quando é proibido de desfilar, com assistas da Mangueira, seus parangolés nas dependências do museu. Revoltado, Hélio Oiticica se retira e faz o desfile no jardim, sendo então aplaudido por artistas, jornalistas, críticos e público presente. Encontra Guy Brett (1942) e Paul Keeler que vieram ao Brasil para a VIII Bienal de São Paulo (setembro/novembro). Keeler começa entendimentos com Oiticica para a realização de uma exposição individual na galeria Signals London. As obras seguem para Londres, mas a exposição não acontece. Tem seus trabalhos B15 Bólido vidro 4, "Terra", e B18 Bólido vidro 6, "Metamorfose", publicados no Signals Newsbulletin, [junho/julho] editado, por David Medalla (1942). Em 22 de dezembro, começa a trabalhar como telegrafista na Empresa Brasileira de Rádio Difusão (Radiobrás). Prossegue trabalhando na série Invenções (1959-1962) e Núcleos, inicia a produção dos Relevos espaciais (1960) e começa a conceituar seus projetos com a participação do espectador.

1966 – Recebe o Prêmio Banco do Estado da Bahia no valor de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros) por suas pesquisas em arte ambiental na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. Faz o B3 Bólido caixa 18 – “Homenagem a Cara de Cavalo”; expõe na Galeria G 4, a Manifestação ambiental nº 1, que segundo ele “representa a fusão ambiental de núcleos e bólides, acrescidos de elementos como os Relevos que antecedem aos Núcleos e que poderiam ser bólides pelo seu sentido de cor”. Apresenta o projeto de apropriação Sala de

bilhar, na exposição “Opinião 66”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Simpósio: Proposta 66. “Situação da vanguarda no Brasil”, Biblioteca Municipal, São Paulo.

1967 – Em 15 de fevereiro, dá-se o início de sua correspondência com Guy Brett, quando começam os entendimentos para a exposição na Galeria Whitechapel, em Londres. Elabora suas propostas Supra-sensoriais, apresentando no IV Salão de Arte Moderna de Brasília, os bólides da “Trilogia sensorial”. Realiza os penetráveis PN2 e PN3, que compõem a obra Tropicália, exposta no Mam, Rio de Janeiro, na mostra “Nova objetividade brasileira”. Concebe o Éden, conjunto de penetráveis e proposições supra-sensoriais que seriam expostos em 1969, na Galeria Whitechapel, em Londres. Seminário: 1º de junho – “Declaração de princípios da vanguarda”, Escola Nacional de Belas-Artes Rio de Janeiro.

1968 – A bandeira “Seja marginal seja herói”, de Hélio Oiticica, exibida no show de Caetano Veloso (1942), na boate Sucata no Rio de Janeiro, é apreendida provocando a interdição do espetáculo pela Polícia Federal. Publicado pela editora Studio Vista-Reinhold, o livro *Kinetic art – the language of movement*, de Guy Brett, apresenta um capítulo sobre Hélio Oiticica. Encontro com Haroldo de Campos, no ciclo de conferências Primeira Cultural em Belém. Viaja para Londres, no dia 3 de dezembro, para montar a exposição da Galeria Whitechapel. Continua produzindo parangolés, bólides e penetráveis. Manifestação coletiva: 18 de fevereiro – Festival das Bandeiras, praça General Osório, Rio de Janeiro; 4 de agosto – “Apocalipopótese”, evento idealizado e realizado por Rogério Duarte e Hélio Oiticica no Aterro do Flamengo, conta com a participação de vários artistas, entre eles, Antonio Manuel, Lygia Pape, Sami Mattar, Raimundo Amado, Torquato Neto e com passistas das Escolas de Samba Mangueira, Portela, Salgueiro e Vila Isabel. Filmes e colaborações cinematográficas: participa como ator no filme O câncer, de Glauber Rocha (1939-1981); o filme Arte pública, de Paulo Martins e Siritto, documenta trabalhos de Hélio Oiticica; Apocalipopótese, de Raimundo Amado, registra o evento coletivo “Apocalipopótese”, apresentado no Pavilhão Japonês no Aterro, Rio de Janeiro. Seminários e simpósios: 23 de maio – Debate – “Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; 10 de junho (Debate) – “Amostragem da cultura loucura brasileira”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evento organizado por Rogério Duarte (1939) e Hélio Oiticica; 11 de agosto – “Primeira cultural”, série de conferências organizada por Mário Schemberg (1914-1990), Reitoria da Universidade Federal do Pará, Belém.

1969 – “Whitechapel experience”. É indicado para a Sussex University, Brighton, como artista residente. Em maio, viaja para Paris e tem seus trabalhos publicados na revista Rhobo,

editada por Jean Clay. 7 de julho (Simpósio) – 1st International Tactile Sculpture Symposium at California State College, Long Beach.

1970 – Retorna ao Rio de Janeiro, no dia 1º de janeiro. Viaja para Nova York onde expõe os Ninhos na exposição “Information”, com curadoria de Kynaston McShine, no Museum of Modern Art. Ganha bolsa da Fundação Guggenheim e instala-se em Nova York na 2nd Avenue nº 81. Manifestação coletiva: 23 de agosto – “Orgramaurbana”, evento organizado por Luís Otávio Pimentel e Flamarion, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, Hélio Oiticica apresenta seu bólido-área Água.

1971 – 29 de novembro (Exposição) – “Rhodislândia”, University of Rhode Island. Kingston, R.I.

1972 – Morre, no dia 27 de outubro, Ângela Santos Oiticica. Encontro com Quentin Fiori. Realiza o filme em Super-8 *Agripina é Roma – Manhattan*. Manifestação coletiva: “Encuentros de Pamplona”, Pamplona, Espanha.

1973 – Cria o conceito de quasi-cinema. Inicia Neyrótika (série de slides). Inicia a série *Cosmococa – Programa in progress*: CC1 Trashiscape; CC2 Onobject; CC3 Maileryn; CC4 Nocagions; CC5 Hendrix – War, em parceria com Neville D’Almeida. Conceitua o Conglomerado, que reuniria todas as experiências contidas em *Newyorkaises* (sua produção em Nova York). Manifestação coletiva: 2 de fevereiro – “Parangolé no Metrô”, Nova York.

1974 – CC6 – Coke head’s soup, com Thomas Valentin; CC7, com Guy Brett, projeto não-concluído; CC8 – Mr. D; CC9 – Cocaoculta; Renô Gone, com Carlos Vergara (não-concluído). Projeto dos penetráveis Stonia e Shelter Shield. Cria os parangolés Somethin’fa the head 1 e 2.

1975 – Dentro do conceito Quasi-cinema faz *Helena inventa Ângela Maria*, série de slides que evoca a célebre cantora popular brasileira dos anos 50.

1977 – Inicia nova série de penetráveis chamados de Magic square e os objetos Topological ready-made landscapes.

1978 – Volta para o Rio de Janeiro e instala-se no Leblon na rua Carlos Góes. Conceitua o Ready constructible. Faz as maquetes para os penetráveis Magic square 2 e 5; realiza o penetrável Tenda-luz para o filme *O gigante da América*, de Júlio Bressane. Instala duas apropriações no banheiro do seu estúdio às quais denomina “Experiência do mito-desmitificado” – Avenida Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi e Manhattan brutalista – objet semi-mágico-trouvé. Manifestação coletiva: 12 de novembro – “Mitos vadios”, Terreno baldio na rua Augusta, São Paulo.

1979 – Muda-se para a rua Ataulfo de Paiva no Leblon. Conceitua seu último penetrável Azul in azul. Manifestação coletiva: 18 de dezembro – “Acontecimento poético urbano 1 / Kleemania”, Caju, Rio de Janeiro. Filme: HO, filme de Ivan Cardoso (1956) sobre Hélio Oiticica e sua obra.

1980 – Conclui a maquete do penetrável Invenção da luz, iniciado em 1978. Manifestação coletiva – “Acontecimento poético urbano 2 / Esquenta para o Carnaval”, no morro da Mangueira. No dia 22 de março, sofre um acidente vascular cerebral falecendo sete dias depois na Clínica São Vicente, no Rio de Janeiro.

Projeto Hélio Oiticica - Rua. Eng. Alfredo Duarte, 391 - Jardim Botânico, Rio de Janeiro - RJ, 22461-170.

Fontes consultadas para a realização da cronologia de Hélio Oiticica (1937-1980):

Entrevistas com César e Claudio Oiticica.

Luciano Figueiredo e Chris Dercon. "Cronology". Em Hélio Oiticica. Rotterdam: Witte de With, 1992.

Frederico Moraes, Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks 1995.

Arquivos Hélio Oiticica / Projeto Hélio Oiticica (AHO-PHO). Disponível em: <http://www.heliooitica.org.br/biografia/bioho1980.htm>.

ANEXO II

EXPOSIÇÕES DE HÉLIO OITICICA ENTRE 1956 A 1979

1955 - 14 de julho: II Exposição do Grupo Frente, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1956 - “Pintura brasileira contemporânea”, Instituto de Cultura Uruguaio Brasileiro (ICUB), Montevideu; 17 de março: III Exposição do Grupo Frente, Itatiaia Country Clube, Resende, Rio de Janeiro; 12 de abril: “Exposição nacional de arte concreta”, Museu de Arte Moderna de São Paulo; 23 de junho: IV Exposição do Grupo Frente, Volta Redonda, Rio de Janeiro.

1957- fevereiro: I Exposição Nacional de Arte Concreta, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; setembro: “Arte moderno en Brasil”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires e IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **1959** - setembro/dezembro: V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo; 11 de novembro: “Exposição neoconcreta”, Belvedere, Salvador (BA). **1960** – agosto: IX Salão Nacional de Arte Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; 21 de novembro: II Exposição Neoconcreta, Ministério da Educação, Rio de Janeiro; Konkrete Kunst, Zurique. **1961** - 27 de abril: “Exposição neoconcreta”, Museu de Arte Moderna, São Paulo; novembro: “Projeto Cães de Caça”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. **1965** - 27 de abril: “Exposição neoconcreta”, Museu de Arte Moderna, São Paulo. 22 de julho “Soundings two”, Galeria Signals London, Londres. 12 de agosto: “Opinião 65”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Agosto: IX Salão Nacional de Arte Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Setembro/dezembro: VIII Bienal de São Paulo. 21 de novembro: II Exposição Neoconcreta, Ministério da Educação, Rio de Janeiro; Konkrete Kunst, Zurique. “Projeto Cães de Caça”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Em 12 de agosto, por ocasião da exposição “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, considerada um marco na história da arte brasileira, provoca grande polêmica quando é proibido de desfilar, com passistas da Mangueira, seus parangolés nas dependências do museu. Revoltado, Hélio Oiticica se retira e faz o desfile no jardim, sendo então aplaudido por artistas, jornalistas, críticos e público presente.

1966 - 12 de abril – “Supermercado 66”, Galeria Relevo, Rio de Janeiro; 20 de junho – “Manifestação ambiental nº 1”, Galeria G4, Rio de Janeiro; 25 de julho – “A vanguarda brasileira”, Reitoria da Universidade de Minas Gerais; 18 de agosto – “8 artistas”, Galeria Atrium, São Paulo; 25 de agosto – “Opinião 66”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; 28

de dezembro – I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, Convento do Carmo, Salvador. **1967** - 6 de abril – “Nova objetividade brasileira”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; maio – “Vanguarda atual”, Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; 20 de maio – IX Bienal de Tóquio; 22 de maio – “Manifestação coletiva – parangolés no Aterro”, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro; 30 de setembro – V Bienal de Paris; 3 de outubro – “Artistas brasileiros na Bienal de Paris, Galeria Bonino, Rio de Janeiro; dezembro – IV Salão Nacional de Brasília. **1968** - 2 de fevereiro – “Young brazilian art”, Demarco Gallery, Edinburgh; 9 de abril – “O artista brasileiro e a iconografia de massas”, ESDI, Rio de Janeiro; 1º de dezembro – “Young brazilian art”, Embaixada Brasileira, Londres; s/d – “Six latin american countries”, The Lively Midland Group Gallery, Londres. **1969** Realiza exposição individual na Galeria Whitechapel em Londres. A mostra tem curadoria do crítico de arte Guy Brett (1942) e seria denominada por Hélio Oiticica de “Whitechapel experience”. 24 de fevereiro – “Hélio Oiticica”, Galeria Whitechapel, Londres. **1972** - 5 de maio – “Exposição”, organizada por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. O projeto Filtro – para Vergara, de Hélio Oiticica é apresentado pela primeira vez; 30 de outubro – “Metaesquemas”, Galeria Ralph Camargo, São Paulo. **1977**- julho – “Projeto construtivo brasileiro”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. **1978** - “Objeto na arte: Brasil anos 60”, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), São Paulo. **1979** - 2 de julho – “PN27 Rijanviera”, Café Des Arts, Rio de Janeiro.

Fontes consultadas para a realização da cronologia de Hélio Oiticica (1937-1980):

Entrevistas com César e Cláudio Oiticica.

Arquivos Hélio Oiticica / Projeto Hélio Oiticica (AHO/PHO.) Disponível em:

<http://www.heliooiticica.org.br/biografia/bioho1980.htm>.

Luciano Figueiredo e Chris Dercon. "Cronology". Em Hélio Oiticica. Rotterdam: Witte de With, 1992.

Frederico Morais, Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks 1995.

ANEXO III

VÍDEOS

<http://www.itaucultural.org.br/programa-experiencia-helio-oiticica>

<http://www.itaucultural.org.br/programa-experiencia-helio-oiticica>

<https://www.youtube.com/watch?v=wPN7trFjE5M>

PARANGOLÉ – HÉLIO OITICICA. Trechos do filme mostrado na exposição Hélio Oiticica, TATE Modern, London, 2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=dJTr8I2M6Ps>

HÉLIO OITICICA – um filme de César Oiticica Filho

<https://www.youtube.com/watch?v=yLOCYMsPe5g>

Zé Celso fala sobre a obra de Hélio Oiticica. Publicado em 19 de abr. de 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU>

[Itaú Cultural](#)



H. O - Ivan Cardoso (1979) – Parte 1

Com texto poético de Haroldo de Campos. Com Caetano Veloso, Carlinhos do Pandeiro, Ferreira Gullar, Helio Oiticica, Lygia Clark, Nildo da Mangueira, Nininha e Waly Salomão
Produção: Ivan Cardoso, Fernando Carvalho Fotografia: Edson Santos Roteiro: Ivan Cardoso
Montagem: Ricardo Miranda Formato original: 35mm. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iyEH58BhxAA>

Agrippina é Roma Manhattan (Hélio Oiticica, 1972)

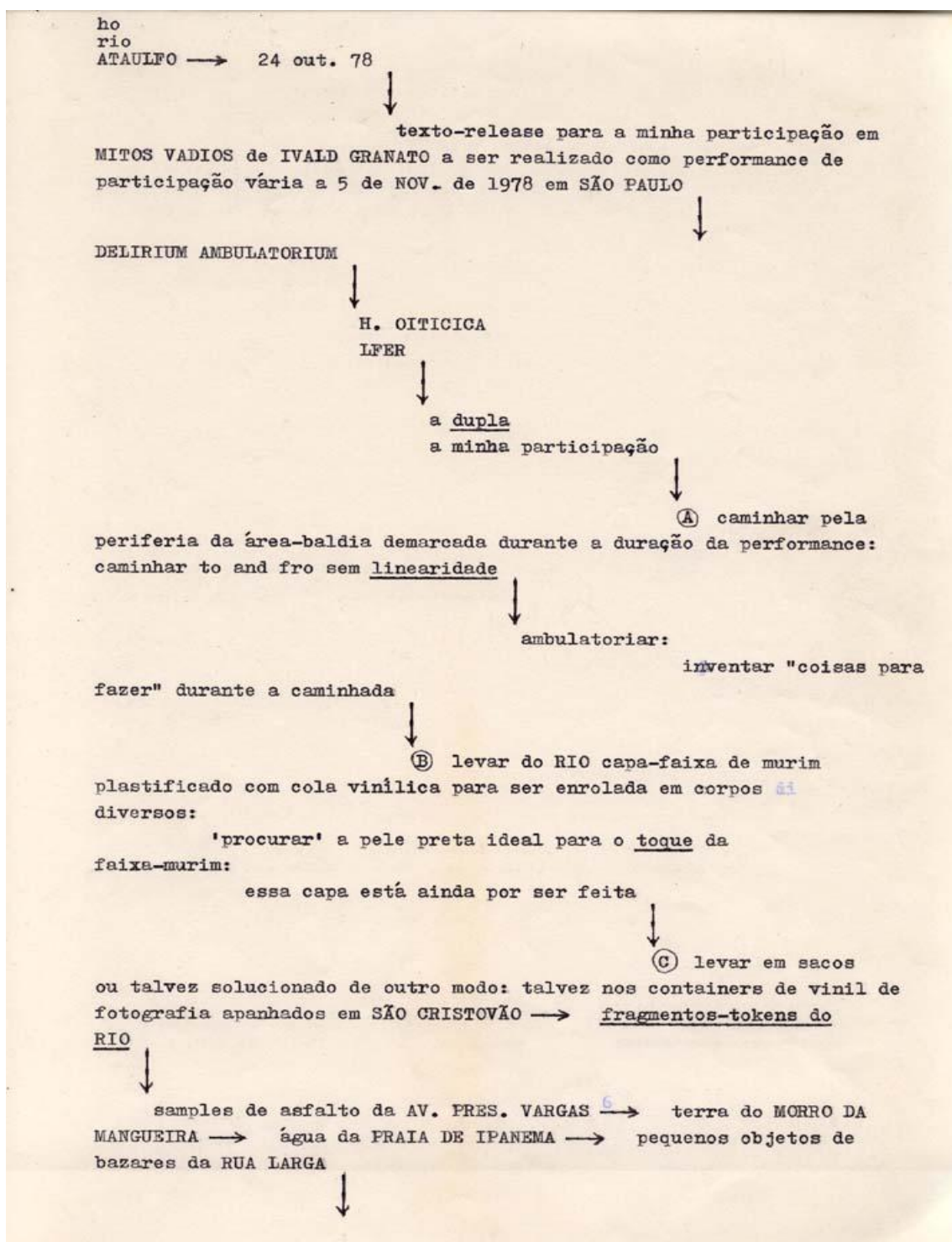
Sinopse "Na imponente arquitetura de Manhattan e Wall Street, como numa Roma neoclássica, mulher de vermelho e personagens airosos tentam a sorte, postados ambigualmente entre o mais mundano afã e alguma transcendência mítica”.

<https://www.youtube.com/watch?v=avS31fsxNw0&t=34s>

Ivan Cardoso - Heliorama (2004), montagem que reúne cinejornais, trailers, clipes e outros fragmentos inéditos e visionários (de som e imagem) de HÉLIO OITICICA.

<https://www.youtube.com/watch?v=YnnxdYCnyPs>

ANEXO IV



AHO #0066.78- p2

(ho rio ATAULFO 24 out. 78

EU em MITOS VADIOS/IVALD GRANATO)

2

são esses os 3 itens principais q pretendo
intrometer na performance geral



MITOS VADIOS:

mitificar/desmitificar

são mitos por fazer:



nada têm com o MITO academizado de q tanto se
fala aparelhando-o a MAGIAS e outras sandices



MITOS VADIOS SÃO

MITOS VAZIOS:

evocam de outro modo o VAZIO PLENO tão clamado em outras
épocas e circunstâncias por LYGIA CLARK:

eles se fazem e desfazem como

o andar nas ruas do delirium ambulatorium noturno:

como o colher

fragmentos-tokens nas andanças de vadiagem:

ao propor MITOS VADIOS

à geral IVALD GRANATO abre em cada um de nós uma espécie de poetizar
do urbano



AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE
ENRIQUECEM



VÊ-SE Q ELAS NÃO SÃO BOBAGENS NEM TROUVAILLES SEM
CONSEQUÊNCIA



SÃO O PÉ CALÇADO PRONTO PARA O DELIRIUM AMBULATORIUM
RENOVADO A CADA DIA

ANEXO V

Yoko:

I'm Hélio Oiticica
 Brazilian artist ^{|| am not sider to the} "out of the Brazilian
 scene" — ^{|| am not sider also to the} "out of international
 art scene" — I would ^{may} say that
 an exile condition (as a conse-
 quence ~~of~~ ^{from} refusing to "adapt"
 to cultural demands or to ^{the world} ^{forming} ^{the world}
 scene immediacies) ^{as a principle and essential condition} would be that
 instead of a stateless situation,
 it be considered as a necessarily
disclassified social position
(of the artist, mainly) taking
individual form ; in your
 case (which I compare very closely
 to mine) this assumes a world
scope not ^{merely} ~~just~~ limited to
 shifts within social classes or states
 but individualizing itself as
one in the world —

ANEXO VI

*3 final

1 de setembro de 1960

A côr é a revelação primeira do mundo. Ela existe como luz, diluída nas aparências. A côr na pintura, porém, é sintética, não diluída, possui sentido próprio. A pintura decai à medida que se lhe quer dar um sentido naturalista de côr, diluída em mil tonalidades. Longe de aproximá-la do homem, ela volta a uma espécie de caos da natureza, pois o homem não é a natureza caótica e sim uma síntese complexa e simbólica. A preferência dos pintores pelas côres de croma alto e puras é justamente essa necessidade de escapar à relatividade das coisas, pois a côr raramente existe como croma alto na natureza. A côr passa, pois, a construir o mundo, vontade suprema do artista, aspiração altamente humana. A côr é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, mas não a côr da natureza e sim a côr criada pelo homem na obra de arte. No sentido nietzscheniano de dionisiaco não cabe esse sentido de côr, como também não no sentido apolíneo; seria, pois, um meio termo, nem dionisiaco nem apolíneo, e sim o equilíbrio dessas polaridades. É a côr do homem, da sua dialo-
gação com o mundo e com si mesmo, cheia de polaridades, flexível a ponto de se tornar um abismo.

ANEXO VII

HÉLIO OITICICA

Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé".

A descoberta do que chamo "Parangolé" marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-côr no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência o "objeto plástico", ou seja a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome "Parangolé" derivado da gíria folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e inúteis (ver em outra parte o teórico do nome e como o descobri). A palavra aqui assume o mesmo caráter que para ~~Merz~~ Schwitters, p.ex., assumiu a de "Merz" e seus derivados ("Merzbau", etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra. Aqui a especificidade é também bem marcante, nascida da criação do que chamo "Penetráveis", "Núcleos" e "Bólides", e que aqui assume dentro da arte contemporânea, uma posição definida em correlação às experiências desse teor. Não quero aqui a apreensão objetiva transposta dos materiais de que se constitui a obra: p.ex. plásticos, panos, esteiras, telas, cordas, etc., nem essa mesma relação a objetos aos quais se relacionam as obras: p.ex. tendas, estandartes, etc. Essa relação das "aparências" com coisas já existentes existe mas não é primordial na gênese da ideia, ou talvez o fosse de outro ponto de vista do "porque" dessa relação verificada no decorrer da realização da obra, da sua plasmação. O que interessa aqui no momento é a intenção do "como" dessa plasmação da obra, da "intenção" primeira específica da mesma. Se bem que faça eu o uso de objetos pré-fabricados nas obras (p.ex., cubas de vidro), não procuro a poética transposta desses objetos como fins para essa mesma transposição, mas os uso como elementos que só interessam como um todo, que é a obra total. Seria o que chamo a "fundação do objeto", que se dá aqui na sua pura plasmação espacial, no seu tempo, no seu significado específico de obra. A cuba de vidro contém a côr em pó, p.ex., mas para a percepção da obra o que interessa é o fenômeno total que, em primeiro lugar se dá diretamente e não em "partes". Não é o "objeto" cuba e o

"objeto" pigmento-côr, mas a "obra" que já não é o objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e o que resta a ser apreendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sôbre essa obra se recria. Aliás o objeto teórico "cuba de vidro" ou "pigmento-côr" já possuía também antes êsse lado desconhecido, tanto assim que, na "fundação objetiva da obra" surgiu a possibilidade de ser revelado êsse lado até então desconhecido dêsses objetos, aqui na especificidade da obra. O que surgirá no contínuo contacto espectador-obra estará portanto condicionado ao caráter da obra, em si incondicionada. Há portanto uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra. Essa relação poder-se-ia constituir numa 'transobjetividade' e a obra num 'transobjeto' ideal. Não é aqui o lugar para desenvolver em detalhe essa teoria, mas procurar apenas situar uma definição generalizada dêsse ponto de vista.

Seria pois o "Parangolé" um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Êsse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que soe acontecer nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, uma totalidade. Há aqui uma diferença fundamental entre isso e o fato cubista, p.ex., da descoberta da arte negra como fonte riquíssima formal-expressiva, etc. Era a descoberta de uma totalidade cultural, de um sentido espacial definido. Era a tentativa primeira e decisiva do desmonte da figura na arte ocidental, da dinamização expressiva da figura, da procura da dinamização estrutural do quadro tradicional, da escultura, etc. O "Parangolé", porém, situa-se como que no lado oposto do Cubismo : não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto. Não desenvolverei também aqui êsse argumento em detalhe ; quero apenas apontá-lo : cabe também à crítica de arte a tomada do assunto sob seu ponto de vista.

Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja êsse sentido constru-

-tivo do "Parangolé" a uma 'arte ambiental' por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como que uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de "Núcleos", "Penetráveis" e "Bóides", todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um 'mundo ambiental' onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral : é uma 'participação ambiental' por excelência. Trata-se da procura de 'totalidades ambientais' que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc. Essas ordens não estão estabelecidas "a priori" mas se criam segundo a necessidade creativa nascente. O uso pois, de elementos pre-fabricados ou não que constituem essas obras importa somente como detalhe de totalidades significativas, e a escolha desses elementos responde à necessidade imediata de cada obra. A relação dessas obras com objetos ou conceitos já existentes é porém de outra ordem; p.ex. : estandartes, tendas, capas, etc. Há como que uma convergência da obra com esses objetos, ou melhor uma semelhança aparente terminada a obra, ou já toma ela, desde o começo essa aparência. Essa convergência dá-se, é claro, "a priori" : o estandarte é por excelência um elemento ou objeto ultra espacial; há nele, implícito na sua estrutura objetiva, elementos que seriam os mesmos exigidos, p.ex., para exprimir uma determinada ordem espacial da estrutura-côr dada pelo objeto em si e pelo ato do espectador carregá-lo. A obra tendo tomado, pois, a forma de um estandarte não quis figurá-lo ou transpor o que já existe para uma outra visão, para um outro plano, mas se apropria dos seus elementos objetivo-constitutivos ao tomar corpo, ao plasmar-se na sua realização. Também a "tenda" é erigida pela relação ambiental que exige aqui um 'percurso do espectador', um desvendamento da sua estrutura pela ação corporal direta do espectador. Essa relação é pois contingente, inevitável e perfeitamente coerente dentro da dialética do "Parangolé". O "achar" na paisagem do mundo urbano, rural, etc., elementos "Parangolé" está também aí incluído como o 'estabelecer relações perceptivo-estruturais' do que cresce na trama estrutural do "Parangolé" (que representa aqui o caráter geral da estrutura-côr no espaço ambiental)

e o que é "achado" no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da "favela" p.ex., está implícito um caráter do "Parangolé", tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do 'quarto' para a 'sala' ou 'cozinha', mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade. Em 'tabiques' de obras em construção p.ex. se dá o mesmo, em outro plano. E assim todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar 'imaginativo-estruturais', ultra elásticas nas suas possibilidades e na relação pluri-dimensional que delas decorre entre 'percepção' e 'imaginação produtiva' (Kant), ambas inseparáveis alimentando-se mutuamente.

Todos esses pontos restam para uma teorização crítica e ainda outro que surge, qual seja o da verificação de uma verdadeira retomada, através do conceito de "Parangolé" dessa estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição. Da arte renascentista em diante houve como que um obscurecimento desse fator que tendeu, com o aparecimento da arte do nosso século a emergir cada vez mais. Resta verificar no "Parangolé", p.ex., a aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, ou o da criação de lugares privilegiados, etc. Há como que uma 'vontade de um novo mito', proporcionado aqui por esses elementos da arte; há uma interferência deles no comportamento do espectador: uma interferência contínua e de longo alcance, que se poderia alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. Este é outro dos pontos a ser desenvolvido criticamente em detalhe em num estudo teórico mais denso. O ponto de vista filosófico já existe implícito nessas definições; resta talvez uma procura da definição de uma 'ontologia da obra', uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal.

Hélio Oiticica

Novembro, 1964

ANEXO VIII



Prefeitura do Município de São Paulo

São Paulo, 29 de novembro de 1966

Ofício nº Ilmo. Sr.
Hélio Oiticica

Temos a satisfação de convidá-lo a tomar parte em Propostas 66:

Desenvolvendo o caráter interdisciplinar de Propostas 65, que constitui um balanço crítico e operativo do "novo realismo", pop e/ou narrativo, abrangendo não apenas as artes visuais puras, mas também manifestações criativas de comunicação de massa, Propostas 66 pretende proporcionar condições para o grande diálogo entre artistas e intelectuais de diferentes campos, esperando, apesar de dificuldades previsíveis, contribuir modestamente para uma visão global e humanística da cultura de vanguarda no Brasil.

O seminário Propostas 66 é patrocinado pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, promovido pelo Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo e organizado pela Comissão de Propostas.

Neste ano a exposição será organizada após os debates, cujas coordenadas básicas poderão proporcionar subsídios para um método objetivo e coerente de seleção.

O seminário será realizado no Auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, obedecendo ao programa seguinte:

Dia 12 de dezembro, às 20,30 hs

TEMA 1 - CONCEITUAÇÃO DA ARTE NAS CONDIÇÕES HISTÓRICAS ATUAIS DO BRASIL

Presidente - Mário Pedrosa

Relator - Sérgio Ferro

Dia 13 de dezembro, às 20,30 hs

TEMA 2 - ARTE DE VANGUARDA E ORGANIZAÇÃO DA CULTURA NO BRASIL

Presidente - Mário Schenberg

Relator - Mário Chamie

Dia 14 de dezembro, às 20,30 hs

TEMA 3 - CULTURA SUPERIOR E FOLCLORE URBANO

Presidente - J. Vilanova Artigas

Relator - Waldemar Cordeiro

Dia 15 de dezembro, às 20,30 hs

TEMA 4 - SITUAÇÃO DA VANGUARDA NO BRASIL

Presidente - Cassiano Ricardo

Relator - Flávio Império

Os resumos das teses, de uma a três laudas, deverão ser entregues até o dia 5 de dezembro no Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, à rua da Consolação nº 94.

Certos de sua valiosa colaboração, somos gratos e assinamos

Atenciosamente,

Maria Eugênia Franco

Maria Eugênia Franco
pelo Serviço de Arte da
Biblioteca Municipal de São Paulo

Waldemar Cordeiro

Waldemar Cordeiro
pela Comissão Organizadora

*Dei a foto ma do livro do Jornal "Arts" que
fizer de publicar juntamente com texto
e ponderar a presença e mundo algo sobre a
nova vanguarda*

*Abner
Indio*