

HÉLIO OITICICA, PROPOSITOR DE PRÁTICAS

Teoria Crítica sobre o Parangolé, Nova Objetividade e Tropicália

Vaneza Melo

Edvana Albuquerque

Flávia Pedroso

Zimaldo Melo

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender as teorias que nortearam a produção do artista Hélio Oiticica. De acordo com os textos que foram escritos entre 1959 a 1969, Hélio Oiticica foi um dos poucos artistas que teorizou, conceituou, a própria arte. A ideia do artista era fixar questões essenciais no campo da arte. Quanto mais escrevia, mais potencializava sua teoria que irá acompanhar cada obra e invenção. A partir deste estudo, foram levantados pontos teóricos da obra de Hélio Oiticica, notando-se o potencial teórico que foi criado para conceber o que era uma obra de arte. Parangolé, Nova Objetividade e Tropicália foram os textos utilizados para extrair os conceitos filóficos adotados pelo artista. Já do texto de Anne Cauquelin são retirados as possíveis teorias utilizadas por Hélio. São análises do discurso de um artista com a orientação da teoria crítica.

Palavras-chave

Teoria crítica, Hélio Oiticica, Parangolé, Nova Objeividade, Tropicália, Práticas.

ABSTRACT

The present work aims to understand the theories that guided the production of the artist Hélio Oiticica. According to the texts that were written between 1959 to 1969, Oiticica was one of the few artists who theorized, conceptualized, art itself. The artist's idea was to secure key questions in the field of art. The more writing, more potencializava his theory that will accompany each work and invention. From this study, theoretical points raised were the work of Helio Oiticica, noting the theoretical potential that was created to design what was a work of art. Parangolé, Nova Objetividade and Tropicalia texts were used to extract the concepts filóficos adopted by the artist. Since the text is taken from Anne Cauquelin possible theories used by Hélio. Are analyzes of the speech of an artist with the orientation of critical theory.

Keywords

Critical theory, Helio Oiticica, Parangolé, Nova Objetividade, Tropicália, Practices.

INTRODUÇÃO

Hélio Oiticica ao conceituar e pensar sua própria obra fez com que a escrita passasse a ser uma forma a mais de expressão, a ponto de obra e texto caminharem juntos. Faz isso com a obra Parangolé. A definição de Parangolé torna-se uma explanação não-linear e oferece ao leitor múltiplas interpretações. Chegou a relatar durante uma entrevista para a revista *Interview*, em abril de 1980, a origem da palavra:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, junto com meu pai, fazendo biografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de uma coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de um retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha clareira que o cara estacou e botou paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aminhagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...”, é a única coisa que eu entendi, o que estava escrito era a palavra parangolé, aí eu disse: “é essa a palavra”. (OITICICA, 2009, p. 9 *apud* RIVERA, 2009, p.9)

Há evidências nos textos do artista da presença de um caráter moral da concepção da obra Parangolé. Há bases na teoria injuntiva de Adorno quando o anarquismo é citado, onde o artista percebe que a arte é um terreno minado, e que pode transgredir a ideia dominante vigente na sociedade. Hélio Oiticica defende a liberdade de meios que até mesmo o próprio ato de não criar é uma manifestação criadora. Estes pensamentos de Hélio são percebidos pela descrição que ele faz nos textos do livro *Aspiro ao grande labirinto*. As convicções políticas da família

inspiraram o artista e sua teorização sobre a arte. O anarquismo foi presente na infância de Hélio, pois seu avô paterno era anarquista, sendo um dos poucos pensadores brasileiros a tratar do assunto. (OITICICA, 1986, p. 78)

O QUE É O PARANGOLÉ?

É uma obra que estabelece relações perceptivo-estruturais e coloca a cor como a estrutura do espaço ambiental. O espaço é um anteparo para as ações performáticas. Para o artista, há em cada canto da cidade, uma inter-relação possível de uma imaginação-estrutural. Fundamenta-se através da teoria kantiana, porque o transcendental é o conhecimento não dos objetos, mas dos conceitos *a priori* de objetos. (CAUQUELIN, 2007, p. 71)

Através da filosofia de Kant, Hélio Oiticica também coordena as sensações para o seu trabalho com o Parangolé e aplica a essas sensações as formas de percepção - espaço e tempo. Depois, coordena essas percepções, desenvolve então a concepção de categorias de pensamento. A etimologia da palavra estética significa sensação ou sentimento. Este é o entendimento de Kant e também de Oiticica, por isso, o artista atribui ao seu trabalho a sensação, que nada mais é que a consciência do estímulo. (DURANT, 1996, p. 257)

A relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras é a manifestação da cor no espaço ambiental. Seu ápice é quando o espectador entra em ação: corre, dança, pula, mexe. É o “ato expressivo”. Antes, o espectador tinha que carregar o Parangolé (estandarte). Num segundo momento, Oiticica acredita que o ato de “vestir” seja mais importante e surge a capa, também um Parangolé.

A obra de Hélio Oiticica, conforme sua conceituação, passa a existir no momento que há participação corporal direta. Ou seja, a inter-relação do corpo-objeto só se transforma em arte a partir do movimento, da ação. O início do processo dessa obra é o ato de vestir que também é identificado por Oiticica como “transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança”. (OITICICA, 1986, p. 70)

A DIALÉTICA DO VESTIR-ASSISTIR E O ATO TRANSCENDENTAL

De acordo com os textos do próprio artista, o objeto em si, a “capa”, não era somente um veículo de participação para o espectador (atos de vestir e assistir). Era uma abordagem mais profunda sobre o espaço e o tempo. A obra Parangolé é composta de um ciclo que se alterna com a participação do espectador. Ora, existe o repouso, pausa. Ora, o movimento, dança.

Oiticica relativiza ainda mais o espaço. Ao contrário da Action Painting, de Jackson Pollock, que espacializa a arte ainda sobre um anteparo, mesmo que utilizando a performance, o artista brasileiro é que transforma a tríplice performance-espaço-tempo na obra, ou como ele mesmo pontua, “obra-ação”.

Não existe, portanto, a valorização obra-tempo, obra-espaço, ou obra-espaço-tempo, mas sim um ato transcendental como obra-objeto no mundo ambiental. A rua é um mundo ambiental, é a capacidade criadora e emerge dela e nela a arte também. O vestir é um ato que exige do espectador uma vivência e seu corpo se torna núcleo estrutural da obra. Aí se verifica a inter-relação espectador-obra e sua subjetividade nessa vivência. Já o assistir conduz o espectador para um plano objetivo no espaço-tempo.

Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade “obra-ambiente”; há uma vivência de uma “participação coletiva” Parangolé, na qual a “tenda”, isto é, o “penetrável” Parangolé assume uma função importante: é ele o “abrigo” do participador, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos (sempre manualmente ou com todo o corpo, nunca mecanicamente, como seja: acionar botões que põem em movimentos elementos etc. [...]). (OITICICA, 1986, p. 71)

Mais uma vez é possível identificar a filosofia de Kant na proposta de Oiticica. O que era para Kant filosofia transcendental, apenas uma ideia, para Hélio torna-se o ato, ação presente. De certa forma, o artista “personifica” a ideia em ação ao propor o Parangolé. É possível sentir a ideia de Kant, enquanto se veste ou assiste ao Parangolé. Por isso, os elementos contidos nesses universos (tenda, penetrável, abrigo) são sensações, principalmente as tácteis.

DANÇA COMO EXPERIÊNCIA

Na década de 1960, surge o interesse de Hélio Oiticica pelo samba. O ritmo, o Morro da Mangueira e a própria escola de samba da comunidade são elementos de pesquisa para o artista desenvolver seu conceito sobre a dança.

O samba para Oiticica representava um processo de desintelectualização, um afastamento daquilo que era apontado como erudito. Para o artista quanto mais longe dessa erudição, mais a livre expressão poderia vir a tona. Este pensamento tem relação com a teoria injuntiva de Adorno. Aqui, pode-se observar mais fortemente a presença da crítica que a arte faz à sociedade daquela época. Afastar o processo erudito é minar a dominação de uma classe que detém o poder através da informação, que é uma expressão.

A dança é, então, um ato expressivo. Mas não a dança coreografada e sim aquela que vem de “Dionísio”. Esse tipo de ritmo, segundo Oiticica, nasce no interior do coletivo, que se externa nos grupos populares, nações.

Deduzimos que Oiticica busca em “A origem da tragédia a partir do espírito da música”, estudos de Nietzsche, a justificativa para colocar a dança dionísica no seu Parangolé. O povo grego não era alegre e otimista. Contudo, eles venceram a desilusão através da arte com seu próprio sofrimento, criaram o drama, e descobriram que só como fenômeno estético, como objeto de contemplação, reconstrução artística, se justificava o mundo. (DURANT, 1996, p. 376-377)

A dialética de Dionísio-Apolo, ação-reposo, música-silêncio, emoção-ordem lógica são introduzidos na filosofia de Nietzsche e absorvidos por Oiticica. A dança dionisíaca nada mais é que uma experiência emocional, transe. O diálogo, que é Apolo, vem depois. Assim, o Parangolé é Dionísio no instante que o espectador o veste, mas também é Apolo, pois assiste ao seu espetáculo. Por mais instintivo que queira Oiticica dizer que é o Parangolé, ao formular, conceituar sua própria obra mostra-se como um verdadeiro Apolo.

CONVERGÊNCIA

Quando Hélio Oiticica quer demolir os preconceitos, estereotipações através da dança dionisíaca, há nesse momento, uma mudança nas concepções de Núcleos, Penetráveis e Bólides. O artista descobre a experiência social no sentido e amplia o sentido de percepção. A aplicabilidade do sensorial torna-se importante para uma composição.

O mito do Parangolé surge, fortalece e funda a nova arte de Oiticica. A força vital do movimento é mítica. A improvisação afasta o ‘participador’ da intelectualidade artificial, monitorada, preparada para atender uma elite. Ele se envolve com essa força que o distancia do exterior e o aproxima da mítica internalizada que abriga o indivíduo e o coletivo. Para Oiticica, não há separação entre indivíduo e coletivo. O que existe é uma conexão através do “desconhecimentos dos níveis abstratos”, como aponta Oiticica. (1986, p. 73)

Não nós enganemos com Hélio. Ele é o próprio labirinto. Se tomarmos no sentido restrito da palavra mito como ato de praticar um ritual, iremos cair num erro fatal. Cerca de 1500 a.C houve uma grande crise espiritual na Índia depois da chegada dos indo-europeus. Foi nesse momento que o mito começa a se transformar em filosofia com os livros sagrados dos Vedas (vid, conhecimento). Os povos indo-europeus eram nômades e praticar a adoração em lugares específicos ficava difícil, por isso, a adoração tem que estar em toda parte. E como adorar? Através do ouvido. Os hinos dos Vedas propõem os ritmos que invocam os deuses. (CAMPBELL, 1990, p. 99)

Não é diferente com o Parangolé. Sua concepção também se entrega ao hinduísmo de forma mais sutil. O som (no caso, o samba) dá início ao movimento. Oiticica também afirma que o Parangolé não é artes plásticas. Para tanto, enumera quais são as condições:

- imagens móveis, rápidas e inapreensíveis;
- não é um ícone estático, comum nas artes plásticas;
- a dança, como ato criador, arte, tem sua plasticidade, mas é arte em estado bruto, cru. “Aí está apontada a direção da descoberta da imanência.” (OITICICA, 1986)

Pode-se observar aqui que o artista ao teorizar o Parangolé está aprimorando o seu conceito e como Kant explica o mundo da arte, onde as leis da natureza e a razão não podem ser aplicadas, define-se seu uso, limitando suas fronteiras. Do

mesmo modo, Aristóteles também explica o sentido de separar que corresponde ao afastamento para que se possa encontrar uma ordem na razão dos fenômenos. (CAUQUELIN, 2007, p. 72)

O ato imanente que Oiticica chama de obra já não pode ser apenas contemplado. É preciso “estar” com essa obra. O artista acredita que não existe mais lugar no mundo para as telas, as esculturas. Com o Parangolé, a dança propõe ao participante uma “lucidez expressiva da imanência do ato”. Esse ato supremo, vibrante, expressa uma clareza do fazer a obra e da própria obra. “Não seria esta a pedra fundamental da arte?” pergunta Oiticica. (OITICICA, 1986, p. 74)

O Parangolé e a dança pura são expressões totais. E neste caso, o que vale é como o espectador se expressa. É a interpretação que o espectador dá ao ato. Nada é absoluto, tudo é relativo. Essa relatividade dos atos, Oiticica exemplifica ao falar da interpretação. Um cantor pode interpretar uma música simples, mas aos ouvidos de quem a aprecia se torna a melhor melodia do mundo. Portanto, o interpretar é uma ação fundamental, que no caso do Parangolé vai ser representado pelo corpo.

O corpo do espectador-participador é o núcleo central da própria obra. Esse ao dançar dá ao espaço a criação realizada pelo ato corporal. Contudo, a obra não se acaba, pois está em constante transformação no espaço e no tempo.

Mais uma vez, Oiticica descreve a ação de não transformar o espaço e o tempo, ação estática (pausa), revela também que a estrutura imanente está fundada no mundo, no espaço objetivo. Ora, o Parangolé também é uma estrutura do espaço objetivo, só que pode ser deslocado para um espaço ambiental. Nasce aí, para Oiticica, o conceito de arte ambiental.

CONCEITO DA ARTE AMBIENTAL

Hélio Oiticica faz uma reflexão precisa sobre o espaço. A tela, a escultura, até mesmo a instalação tornam-se anteparos ultrapassados. O ambiente é o espaço que contém o não-objeto. Por isso, expor os Parangolés é uma antiideia, o anticonceito da forma no ambiente. É exatamente com a concepção de arte ambiental que Oiticica substitui a palavra espectador por participante.

... o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável ao seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura; será necessário a criação

de “ambientes” para essas obras - o próprio conceito de “exposição” no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças ... (OITICICA, 1986, p. 76).

A proposta é ter espaços que sejam simultaneamente estruturados e livres a participação e invenção criativa do espectador. O fazer da obra no sentido estrutural era visto por Oiticica como uma ação coletiva, tanto que em seus escritos ele manifesta a questão: “...podendo e devendo ter a colaboração de vários artistas de ideias diferentes e concentrados apenas nessa ideia geral...”(OITICICA, 1986, p. 76)

CONCEITO DA ANTIARTE

Após estudos e pesquisas, em julho de 1966, Hélio Oiticica trata o Parangolé como “a antiarte por excelência”. Esse conceito se baseava em:

- artista como motivador para a criação e não para a contemplação;
- a criação se completa pela participação do espectador, agora, também identificado como participante;
- a antiarte é uma necessidade coletiva;
- a antiarte não pode posicionar-se nos campos da metafísica, intelectual e estético;
- a antiarte é oportunidade de participação e realização criativa, portanto não tem premissas morais, intelectuais ou estéticas;
- não há mais definição do que seja arte; “... a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade”. (OITICICA, 1986, p. 80)
- o ponto mais importante: a não-formulação de conceitos. (OITICICA, 1986, p. 80)

Convém refletir sobre como surge a antiarte. Com o dadaísmo, a antiarte é tudo que possa confrontar com as imposições do início do século XX, grosso modo. Para Oiticica, a antiarte ganha um arsenal de ideias, às vezes contrárias entre si, mas útil aos nossos dias. A filosofia de Gilles Deleuze surge na obra de Oiticica quando o artista cria seus conceitos para que não se tenha conceitos, provocando o ato de experimentar tão importante para o filósofo francês. De acordo com D’Angelo, Deleuze entendia que o pensamento não nasce espontaneamente. É preciso que haja um choque, um atrito, uma violência que obrigue o pensador a sair da passividade. Para Deleuze, pensar é interpretar, acionar o pensamento na direção

da criação de conceitos. Porém, é preciso um mediador, alguém que provoque o pensador. O filósofo apontava que esses intermediadores eram os poetas e os artistas, os agentes provocadores. (D'ÁNGELO, 2011, p. 100)

O PAPEL DE MUSEUS E GALERIAS

Com Parangolé, Oiticica recria, inventa, se apropria de todo ou qualquer espaço para realizar a obra-ação. O mundo ambiente é rua, terrenos baldios, parques abandonados, o parcote do aterro da Glória, no Rio, que não são transportáveis. É preciso o espectador-participador estar in loco para o fazer da obra. (OITICICA, 1986, p. 79)

Contudo, o artista admite que existe um espaço possível que são os pavilhões, como os que abrigam as bienais. Se não há mais a necessidade do espaço asséptico dos museus e galerias para o fazer da obra, então a exposição também perde o sentido, pois é plena contemplação e como vimos, a antiarte não é um ato de somente contemplar. Como diz Hélio, o museu é o mundo.

Neste trecho Oiticica, mostra a relação do espaço e obra. A concepção de um museu como o Louvre, que tinha paredes repletas de obras é substituído, com conceito de autonomia da arte, por espaços para exposições de obras. Esses espaços são chamados cubos brancos. A ideia de neutralidade para abrigar a obra é bem representada pelo MoMA, em Nova York, que foi inaugurado em 1929.

Mas a inquietação dos artistas continua e as dúvidas sobre o espaço e sua representação também. Espaços fechados começam a ser questionados, como o que ocorre em Paris com a proposta do neorealista Yves Klein, ao vender espaços vazios em troca de ouro. A exposição intitulada “O vazio” ocorreu na galeria Iris Clert, em 1958. (FARTING, 2009, p. 481)

Segundo o filósofo Heidegger, representação é o meio pelo qual o eu, compreendido como sujeito e fundamentado da verdade, se relaciona com o existente. Tassinari ressalta que se o pensamento de Heidegger for correto, a representação é uma noção relativamente recente no pensamento ocidental. (TASSINARI, 2006, p. 56)

De acordo com a pesquisadora Mônica Galceran, Heidegger pontua a representação a partir da relação que faz com o espaço. “O espaço está no mundo

porque é o ser no mundo da existência o que franqueia o espaço.” (GALCERAN, 1981, p. 50)

POR QUE O PARANGOLÉ É ANTIARTE?

O Parangolé não pertence a nenhuma das artes tradicionais (pintura, escultura). Essa obra-ação só existe quando o fruidor ajuda a compor o não-objeto fruido. Isso também não ocorre nas obras plásticas tradicionais. É antiarte porque é uma forma não-convencional de obra de arte. Contudo, não pode e não deve ser considerada o fim da obra de arte.

Essas considerações levantadas pelo filósofo Antonio Cícero descrevem o Parangolé e justificam o porquê ele é antiarte. Contudo, é preciso atentar para o caminho que nos leva o Parangolé. Os incautos podem considerar o Parangolé o fim da arte ou até mesmo o fim da obra de arte. Não o é, porque o Parangolé não deixa de ser obra nunca. Assistir, vestir, dançar são verbos de ação que possibilitam a existência da obra enquanto tiver um participador. No máximo, o Parangolé vive em repouso. (CÍCERO, 1993)

PROGRAMA AMBIENTAL

O desdobramento da concepção do Parangolé que determina o conceito de antiarte, permite com que Hélio Oiticica defina também o Programa Ambiental. É uma ampliação mais detalhada de como a arte acontece no espaço. Como o próprio artista explica: “Ambiental é a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar - as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra.” (OITICICA, 1986, p. 78)

Essa ampliação faz com que a obra de Hélio Oiticica seja uma sequência de estudos. Desde Núcleos, Penetráveis, Bólides, até chegar em Parangolé, o artista construiu características ambientais distintas, que acabam se relacionando, formando um todo orgânico. Esta primeira explanação sobre ambiente mostra que a arte é uma unidade para Oiticica. É uma ação composta de várias ações, mas que gera uma unidade, unidade esta que requer também um participador.

O artista concebe o ambiente como algo flexível, maleável. Ele dá vida aos objetos ou não-objetos. Eles pulsam, eles se tocam, eles se multiplicam. É uma ideia contínua, desenvolvida, o desdobramento da própria arte.

ANTIARTE = PROGRAMA AMBIENTAL = PARANGOLÉ

Em sua teorização sobre a posição ética, mais uma vez, Oiticica evoca a filosofia moral de Kant, para quem o fundamento de moralidade é a liberdade. Segundo Kant, somente a liberdade é a possibilidade de escapar do mundo condicionante. Para Oiticica, o artista ou antiartista quer e entende que cada um de nós pode ser um “fazedor” potencial. Somente a união do individual e do coletivo é que provocará a existência do real. O caos está presente ou o caos é o presente para o fazer da obra. (ALVES RAMOS, 2010, p. 23-24)

Além da filosofia kantiniana, pode-se deduzir que Oiticica também busca inspiração nos pensamentos de filósofos muito mais contemporâneos como Gilles Deleuze, como já se observou, e Félix Guattari. Este último se embasou na psicanálise para desenvolver sua linha de raciocínio. Oiticica dá pistas em seus textos da presença do pensamento de Félix Guattari: a multiplicidade da produção (Parangolé como algo contínuo) faz parte do universo filosófico de como Guattari propunha uma visão de mundo. Esse filósofo lança o termo maquínico, descartando sua função mecânica, e colocando-o como um meio de pluralidade de elementos, relações e discursos. É um ambiente complexo que une várias ideias. O sistema recai sobre a ideia de subjetividade. Guattari explica:

Considerar a subjetividade sob o ângulo da produção não implica absolutamente, a meu ver, voltar aos sistemas tradicionais de determinação do tipo infraestrutura material - superestrutura ideológica... A subjetividade é plural, polifônica, para retomar a expressão de Mikhail Bakhtine. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie a outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. (GUATTARI, 1992, p. 11)

São ainda conceitos estudados por Deleuze e Guattari o processo subjetivo, valoração de uma situação nômade que recai sobre território e desterritorialização, sensorialidade (sensação de forma expressiva), independência de modelo, autonomia. Contudo, Deleuze e Guattari entendem a estética como tarefa de dar coerência a obra moderna. Existe uma passagem entre a alegoria (sonho, dança do Parangolé) ao rumo do sensível original, puro.

É não limitar o fazer artístico e ir em busca de suas possibilidades criadoras. (EDITIONS DE L'AUBE, Paris, 2005)

NOVA OBJETIVIDADE

A exposição Nova Realidade, realizada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, foi organizada por artistas e críticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Flávio Império, Nelson Leirner, Mário Pedrosa, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, entre outros. Reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais: arte concreta, arte neoconcreta, novas figurações – em torno da idéia de “nova objetividade”, apropriação do termo criado em 1923 por Gustav Hartlaub, quando, em carta aos jornais, manifesta a intenção de realizar uma exposição em Munique com o título Nova Objetividade (neue sachlichkeit), que reunisse obras referidas à "realidade positiva". A Nova Realidade Brasileira marca uma nova abordagem das artes no país e segundo Walter Zanini é fundamental para o entendimento dessa produção:

Atraindo artistas de mais de uma geração e tendência, porém ligados pelo sentido da pesquisa e compreensão atualizada dos problemas plásticos, a exposição Nova Objetividade tem sido considerada como uma das mais significativas para o entendimento das vanguardas brasileiras do período. As novas figurações assumiam papel dominante, adquirindo peso, ao mesmo tempo, o envio de trabalhos que rompiam com a bidimensionalidade da pintura. (ZANINI, 1983, p. 735.)

Ao descrever o esquema da Nova objetividade, Oiticica garante ao leitor uma linearidade para entender os acontecimentos dentro da arte brasileira que vão do Concretismo à Antiarte. É um texto cronológico que conceitua também o aparecimento da Nova Objetividade que o artista define como formulação de um estado da nova arte brasileira. Essa nova arte tem as seguintes características:

- vontade construtiva;
- superação do quadro e do cavalete;
- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.);
- aborda e se posiciona com relação a política, ao lado social e ético;
- proposições coletivas;
- Ressurgimento e novas formulações do Conceito de Antiarte.

Oiticica mostra através dos textos intitulados “Esquema Geral da Nova Objetividade” informações históricas, comparativas, filosóficas e sociais sobre a expressão da arte no Brasil a partir do Movimento Concreto e Neoconcreto e suas características universais. O artista afirma que a Nova Objetividade é diferente da Arte Op e Pop, como também do Novo Realismo e do Minimalismo. Ou seja, a Nova Objetividade não tem uma ligação com imagens populares, não é geradora de respostas receptivas através de ilusões óticas, não introduzem elementos reais (objetos com finalidades específicas) e não crê que a realidade está na qualidade física que se expõe aos olhos do observador. (OITICICA, 1986, p. 84-85)

A Nova Objetividade é um estado que tem como característica principal a falta de pensamento. Este pensamento é similar, segundo Oiticica, ao Dadaísmo. Lembramos que o dadaísmo se anuncia como antiarte. Aqui, volta-se a Nietzsche, já que os dadaístas se inspiraram nesse filósofo. (OITICICA, 1986, p. 89)

O Concretismo e Neocroncretismo nascem da vontade de romper com o que foi apresentado na Semana de 22. Para os pensadores daqueles movimentos, os modernistas brasileiros ainda não haviam encontrado sua identidade, pois continuavam a mercê de pensamentos franceses e norte-americanos no campo da arte, extremamente dominantes. Os concretistas e neoconcretistas querem objetivar um estado criador geral, identificada como vanguarda brasileira, uma solidificação cultural. Para isso, até mesmo os métodos anticulturais seriam considerados.

A eliminação do quadro, do cavalete, dos anteparos tradicionais, é o resultado de um processo dentro da própria arte. O que ocorre é uma desintegração do quadro tradicional, do plano, e do espaço pictórico.

Dentro do Movimento Neoconcreto, elabora-se o pensamento de poemas objetos que irão ajudar a conceituação da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar. A problematização do poema objeto se dava por não saber onde se colocaria o poema, era preciso descobrir o lugar da palavra. Isso deu margem a se entender a Teoria do Não-objeto que se define pela quebra da ordem transcendental e se propõe uma poesia participante e uma criação cultural participante dos problemas brasileiros. (OITICICA, 1986, p. 94)

Surgem assim dois problemas de ordens ético-social e pictórico-estrutural. É preciso se abordar de outra forma o objeto. São as passagens dialéticos-pictóricas. Uma resposta dada pelo artista Pedro Escosteguy para as ordens em questão foi a proposta de o objeto ser semântico, onde a palavra é a chave de tudo. São as

mensagens sociais. O estrutural se une à semântica para dar uma nova visão ao Homem. Waldemar Cordeiro propõe então que o objeto e a palavra se desintegram e resultem num novo significado. É o Popcreto, uma proposição que quer se distanciar da elaboração intimista e naturalistas inconsequentes. (OITICICA, 1986, p. 89)

Existia, então, contraposição entre o tátil-sensorial e o puramente visual. Nasce com Lygia Clark a “descoberta do corpo” para uma “reconstituição do corpo” através de estruturas supra e infrasensoriais, uma participação coletiva.

Dois momentos distintos. O primeiro mostra o quanto uma teoria moralista mudou a concepção do fazer a obra no Brasil. Num segundo momento, a descoberta de Lygia Clark é a possibilidade da utilização do corpo como núcleo central da criação. Essa descoberta do individual faz retornar a consciência ética o que dá espaço ao conceito de antiarte, como determina Oiticica. (OITICICA, 1986, p. 89)

PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR

Existem duas possibilidades de participação do espectador, segundo Oiticica: uma envolve a manipulação ou participação sensorial do corpo; e a outra envolve uma participação semântica. As participações sensorial-corporal e semântica são opostas à contemplação transcendental. É uma procura interna que deve ser analisada dentro e fora do objeto. O que se propõe é uma proposição participativa do espectador no processo. O indivíduo é que apreende da obra seus significados, e isso se chama Obra Aberta.

Não compete ao artista tratar modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação, etc. (GULLAR apud OITICICA, 1986, p. 95)

O que interessa é a criação através da coletividade. Para Oiticica, a arte coletiva surge da valorização e da descoberta das manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda a ordem, futebol, feiras) e das espontâneas (artes da rua, ou antiarte surgida ao acaso). Seria também a descoberta da unidade autônoma através da coletividade. (OITICICA, 1986, p. 96)

O PROBLEMA DA ANTIARTE

Não basta ao artista só criar, é preciso comunicar o que para ele seja fundamental. Essa comunicação não é dirigida a elite, mas para a massa. Essa obra não seria acabada, tornando-se uma obra aberta. Assim, Oiticica vaticina que este é o novo conceito de antiarte. Não basta romper com a arte proposta num passado e ir contra conceitos antigos, mas é preciso criar condições experimentais em que o artista assuma o papel de emissor (propositor, empresário, educador). (OITICICA, 1986, p. 97)

O que quer se comunicar não são pensamentos abstratos, mas, sim, pensamentos vivos. Estes são ligados à superação da arte no cavalete; à participação do espectador; à conscientização dos problemas políticos sociais e éticos; ao entendimento de uma arte coletiva; ao reconhecimento da antiarte.

Para Oiticica, a antiarte é uma promotora da participação popular, portanto, criadora da obra aberta. Aqui se estabelece uma relação de sobrevivência do artista, obra e povo. Um está interligado ao outro. Um não existe sem o outro. O individual e coletivo se encontram no mesmo espaço.

TROPICÁLIA

A obra Tropicália é um retorno ao reconhecimento do que é ser brasileiro. É estar em outra esfera social, um deslocamento do olhar para os ambientes comuns. Oiticica flana por entre morros e favelas (referências fundamentais para suas obras) para perceber outra realidade social, diferente da imposta por uma elite.

Tropicália propõe ao espectador a participação e provoca um comportamento de ordem ético-social. É proposital a ideia antiecológica, a sensação da saudade do homem primitivo. Mais uma vez é evidenciado o mito, característica da coletividade e da absorção do homem no mundo. Há experiências tácteis também. Por fim, o espectador depara com um televisor, receptor de imagens. A obra mostra que o mundo é global e que há a manipulação de imagens. Tropicália é o outro lado da antiarte, que pretende chegar à disponibilidade, ao lazer, ao prazer, ao mito do viver, onde é secreto e se revela na própria existência do dia-a-dia. (OITICICA, 1986, p. 100)

Tropicália é um novo contexto experimental, onde o lado subjetivo, a mensagem, a revolta se encontram presentes. Oiticica descobre que a informação

está contida na própria ambientação. Ele reflete sobre o espaço como forma de pavilhão, necessário para se fazer a obra. O que é, então, um comportamento de ordem técnico-social? É fazer do sensorial e das vivências não uma parceria estética, mas uma oportunidade de o indivíduo descobrir um novo sentido para as coisas.

CONCLUSÃO

Hélio Oiticica além de eleger os filósofos Immanuel Kant, Theodor Adorno, Nietzsche, Marleau-Ponty, trás conceitos propostos ainda por Deleuze e Guattari. Em seu livro “Aspiro ao Grande Labirinto”, o que o artista faz é relacionar as teorias (injuntivas, ambientais e de acompanhamento), de tal forma, que cria sua própria filosofia. A antiarte passa a ser um exercício filosófico sobre como conceituar as obras da segunda metade do século XX.

Hélio passa a ser, então uma continuidade de Marcel Duchamp. Duchamp aniquila sutilmente com as forças que determinam o que é arte na Europa e emprega o ready-made como a possibilidade de libertar o olhar do espectador. Este não mais estará preso a formas, mas a sua subjetividade, é aquilo que inspira. Quebra-se com a tradição, com um circuito fechado e indiferente da Academia e dos Críticos. Duchamp faz a revolução, mas o espaço que a obra se apresenta ainda é o mesmo.

A questão espaço começa a incomodar, como veremos, em 1958, com a exposição de Yves Klein, “O vazio”, cuja proposta foi apresentar ao público o espaço sagrado da obra (a galeria Iris Clert) inteiramente pintada de branco, sem quadros, sem esculturas, sem arte.

Pensador, propositor nato, não deve ter passado despecebido por Hélio o movimento que incomodava a arte. O espaço sacralizador. Desde seus “Metaesquemas”, em que as figuras começam a se espacializar, até o Parangolé, Hélio trilhou o caminho oposto de jovens artistas que hoje enfrentam maratonas comerciais para expor seu trabalho. Saiu da galeria, do espaço sacralizador, propôs, inventou, inovou quando descobriu que a arte poderia estar em outros espaços, em qualquer lugar. Talvez, a expressão “ O museu é o mundo” seja pertinente ser entendida como um novo paradigma. Não apreciaríamos, após o Parangolé, somente o que veríamos em salas assépticas e pré-fabricadas sobre medida. Visionário, Hélio utiliza o espaço urbano para expor o Parangolé. Mais: utiliza o

corpo como suporte de uma arte etérea, flexível, adaptável. Uma capa que envolve, esconde o corpo, mas enfatiza o movimento, fazendo novamente, nós nos interessarmos pelo corpo no espaço. Esse corpo como suporte invisível e invencível.

O mundo imaginário criado por Hélio é um resgate daquilo que é desprezado pela sociedade. É o que vive a margem, é o que não quer se ver. É o que se esconde, mas está lá, latente. Esses corpos cobertos, transfigurados com apenas um pedaço de pano monocromático são a apoteose daquilo que se ignora. Tem cor, tem movimento, tem vida. Numa cartada fenomenal, Hélio escancara para uma elite o que há de mais marginal no seu cotidiano. O que são os corpos em movimento num trabalho contínuo dentro de uma fábrica para quem está no topo do comando? Nada.

Contudo, quando estes corpos envoltos na embriaguez de um movimento revelam suas performances aleatórias, as cores preenchem os olhos daqueles que ignoravam a marginalidade e, agora, dispõem-se, talvez, um a um, a absorver em gotas o que se repudia. Nada mais contraditório, até autofágico para se entender o que Hélio quer. A elite prova aquilo que não quer. Daquilo que repudia veementemente todos os dias. Hélio esconde os corpos, mas expressa a aparição dos mesmos de forma lúdica. E incrivelmente, a elite apoia ovaciona, elege como arte o Parangolé.

A antiarte de Hélio é também um pensar a obra do ponto de vista do espaço-tempo-espectador. Hélio não quer separar essa tríade. Mas para cada uma delas dá uma atenção especial. O espaço não mais é o quadro. A tela ficou pequena, as esculturas ficaram amorfas, a instalação num lugar pré-determinado, não é mais tão interessante. Um espaço para observar já não faz parte do jogo para Hélio. Ele quer mais. Seguindo os passos de Baudelaire, Hélio Oiticica faz um passeio pela cidade afim de experimentá-la. Tanto fez que encontrou o Parangolé como revela durante a última entrevista antes de sua morte, publicada na revista Interview em 1980. Foi o olhar curioso do artista que rompeu com a tradição de espaços pré-fabricados a um espetáculo para poucos. A visão do sem-teto deu a Hélio o céu. Parangolé é o início da virada, a efetiva possibilidade de criar arte em estado bruto. Não é à toa que ele retira da dança o princípio do seu movimento. É uma volta ao paganismo. É preciso do cortejo para o povo entender, ver e ter a arte.

Do Dionísio retira a “propaganda” para vender seu Parangolé. Sonho do possível. Soma isso ao samba, dança e música. Mas, depois, ardidamente vem

com um Apolo e cria sua antiarte e, milimetricamente, planeja um golpe fatal. Destrói os espaços assépticos e segregacionistas.

Anarquista, revolucionário, arquiteto dos espaços vazios, fio condutor de uma nova atitude. Hélio Oiticica é um proponente de práticas, dando ao espectador-participador a liberdade de conhecer as multiplicidades.

REFERÊNCIAS

ALVES RAMOS, **Hans Magno. Liberdade e Virtude na filosofia moral de Kant.** Revista Seara Filosófica. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.ufpel.tche.br/isp/searafilosofica/numero/2/artigo-2.pdf>. Acesso em 20/04/2012.

BRAGA, Paula. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. **Site Bienal.** Edição Bienal Projetos Especiais. São Paulo: 2007. Disponível em http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Projetos/Documents/Paula_Braga.pdf. Acesso em 01/05/2012.

CAMPBELL, Joseph, **As transformações do Mito através do Tempo.** São Paulo: Cultrix, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CÍCERO, Antonio. O Parangolé. **Revista Kallias.** Valencia (ES), 1993. Disponível em <http://www2.uol.com.br/antoniocicero/parangole.html>. Acesso em 22/04/2012.

D'ANGELO, Martha. Deleuze e o ato de pensar. In: SEMERARO, Giovanni (Coord.). **Saber fazer filosofia Pensadores Contemporâneos.** Aparecida (SP): Ideias&Letras, 2011.

DEFERRARI, Daniela. Hélio Oiticica veste o seu Parangolé. **Blog Eu vou Defferari, e você?** Edição de Julho. São Leopoldo (RS): 2011. Disponível em <http://www.danieladefferari.blogspot.com.br/>. Acesso em 01/05/2012.

DURANT, Will. **A História da Filosofia.** São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Nova Objetividade. **Site Itaú Cultural.** São Paulo: 2010. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=888. Acesso em 01/05/2012.

FARTHING, Stephen. **501 Grandes Artistas.** Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FÊLIX GUATTARI EM A FILOSOFIA É FUNDAMENTAL À EXISTÊNCIA HUMANA. **Grandes Entrevistas.** Paris: TV Francesa, 1989-1990. A entrevista de Félix Guattari sobre o livro Mil Platôs foi publicada nas Éditions de L'aube, Paris, 2005. Este conteúdo foi reproduzido no Brasil pela Fundação Universidade Federal do Rio

Grande do Sul, 2008. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Fk_OrkMG5YI . Acessado em 15/04/2012.

GALCERÁN, Monica M. **Sobre a problemática dos espaço e da espacialidade nas artes plásticas**. Rio de Janeiro: Catedra, 1981.

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

OLIVEIRA, Ana de. Ruídos Pulsativos - Geléia Geral. **Site Tropicália**. Edição Novembro. São Paulo: 2010. Disponível em. <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/nova-objetividade>. Acesso em 30/04/2012.

PAULO RAMOS FALA SOBRE OBRA DE HÉLIO OITICICA. **Itaú Cultural Vídeos**. São Paulo: Itaú Cultural, 19/04/2010. O engenheiro Paulo Ramos concedeu a entrevista a Felipe Scovino. O engenheiro recorda o primeiro contato com Hélio Oiticica na quadra da escola de samba Mangueira. Este vídeo está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dZ3zSLIMABM&feature=relmfu>. Acesso em 29/04/2012.

RIVERA, Tania. Helio Oiticica. A criação e o comum. **Revista Viso**. Edição nº 7. Rio de Janeiro: julho de 2009. Disponível em <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=50>. Acessado em 01/05/2012.

TASSINARI, Alberto, **O espaço aberto**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

ZANINI, Walter. Arte contemporânea. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Vol. 2, p. 499-821.

ZÉ CELSO FALA SOBRE OBRA DE HÉLIO OITICICA. **Itaú Cultural Vídeos**. São Paulo: Itaú Cultural, 19/04/2010. Este vídeo está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU&feature=relmfu>. Acesso em 29/04/2012.