

ANAIS**VI FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE***Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009*

**A TEORIA ESTÉTICA DE HÉLIO OITICICA NA FORMULAÇÃO DE
UMA NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA**

Jhanainna Silva Pereira Jezzini*
bagdad@onda.com.br

Resumo: *Como um artista de vanguarda, Hélio Oiticica deixou como herança não só uma grande produção artística, como também uma vasta produção intelectual. Exemplo disso é o Esquema Geral da Nova Objetividade onde, em um período bastante peculiar em sua carreira, busca discutir alguns princípios para a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda. O presente estudo visa debater a teorização de Hélio Oiticica no Esquema Geral da Nova Objetividade, procurando buscar uma associação com alguns dos artistas, críticos e teóricos da época que tiveram a mesma preocupação com a arte de vanguarda nacional ligando a linguagem estética com a cultura brasileira.*

Palavras-chave: *Hélio Oiticica; Arte de vanguarda brasileira; Nova Objetividade Brasileira.*

A preocupação com a teorização de problemas envolvidos na criação de propostas da arte brasileira, das décadas de 1950 a 1970, foi uma das grandes inquietações de Hélio Oiticica. Neste estudo, tem-se a intenção de realizar uma análise da teorização de Hélio Oiticica em *O esquema geral da Nova Objetividade*, texto escrito a propósito da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, de 6 a 30 de abril de 1967.

Esta mostra reunia um grande número de experimentações de artistas que reconheciam o neoconcretismo como precursor das idéias que Oiticica aborda no *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Essas experimentações eram acrescidas de um panorama crítico. No *Esquema...* Oiticica procurou relacionar a linguagem estética com a cultura brasileira.

A teoria exposta por Hélio Oiticica em *Nova Objetividade Brasileira* apresentou um programa de vanguarda da arte nacional na qual as operações poéticas e conceituais deveriam ser justapostas ao campo das tensões sociais e políticas.

* Pós-graduanda em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Graduada pela mesma instituição em Licenciatura em Desenho.

Ocorria, no período da realização do *Esquema...*, uma transição social, econômica, política e cultural no país. Essas transições vigoravam numa fase que passava da glorificação do desenvolvimentismo, incluindo aí a construção de Brasília, para uma sociedade mais preocupada com manifestações de ordem social. O que foi intensificado com o inconformismo pela chegada de um período dominante pelos militares no governo, quando a história do Brasil tornou-se paralisada numa melancólica ditadura por longos 30 anos. Foi na passagem da década de 1950, com seus anos otimistas, para a década de 1960 extremamente politizados, que ocorreu o início de um “período no qual as artes convergiram em suas crescentes associações com o pensamento político”¹.

Na introdução do *Esquema...* Hélio Oiticica defende a *Nova Objetividade* como a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda, mas não a coloca como um novo movimento, ao contrário disso, procura abolir esta idéia, relacionada aos tantos ‘ismos’ existentes na arte até então. A proposta do autor é a inserção de múltiplas tendências na arte de vanguarda, em que a uniformidade, que ocorre, por exemplo, na *pop* e na *op art*, correntes mais vistas no contexto mundial do período, não teria vez.

Antes de 1967 já estavam sendo discursadas, entre artistas e teóricos, algumas das pautas discutidas no *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Isto também ocorre no *Esquema...* que, como o próprio título diz, é uma esquematização e teorização destes debates. A multiplicidade de tendências e a riqueza de aberturas da arte de vanguarda nacional começaram a sobressair-se a partir de 1965, quando o pensamento cultural convergia para uma socialização das artes.

Em *Situação da Vanguarda no Brasil*², de 1966, Oiticica associa o conceito de *Nova Objetividade* com o conceito de *Novo Realismo*, de Mário Schenberg, mas o termo *Nova Objetividade* é preferido pelo autor por oferecer uma ampliação ao mundo imaginativo do espectador, dando abertura para que este realize suas próprias criações.

No *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*, Oiticica enumera alguns princípios em sua formulação, são eles:

- 1) Vontade construtiva geral; 2) Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) Participação do espectador (corporal,

¹ ASBURY, Michael. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 27-51.

² OITICICA, Hélio. *Situação da vanguarda no Brasil*. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 69-70.

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 na arte de hoje; 6) Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte³.

Apesar de Hélio Oiticica apresentar os princípios separadamente no *Esquema...* eles acabam por se fundir no decorrer do texto. Por este motivo, neste estudo, os princípios não serão apresentados um a um, mas procurar-se-á realizar uma integração entre eles. A proposta de uma vontade construtiva na *Nova Objetividade* é a de realizar uma arte puramente brasileira. Segundo Oiticica, a arquitetura nacional, o movimento concreto e o neoconcreto despertaram esta vontade construtiva geral, já que são caracteristicamente brasileiros.

Em fins da década de 1950, se opondo a toda uma difusão da arte geométrica abstrata, surge o neoconcretismo, priorizando e antecipando a idéia da participação do espectador, inserindo-o na criação da obra artística. Houve no período neoconcreto uma seqüência de rupturas, primeiro com a preocupação de tirar a obra do seu suporte tradicional, partindo para as estruturas espaciais, e então para a nova colocação do espectador, que passa a ser participador. Um exemplo significativo para representação dessas rupturas é o trabalho de Lygia Clark, o que veio a ser confirmado posteriormente por Hélio Oiticica e suas manifestações ambientais.

Em *Por que a vanguarda brasileira é carioca*⁴, de 1966, Frederico Morais já defende a idéia de uma vocação construtiva para a arte brasileira e também coloca a arquitetura e o movimento concreto como exemplo desta. O movimento concreto colaborou para uma caracterização da cultura brasileira, porém, era mais ligado à industrialização, já que as obras deste período eram extremamente racionais e matemáticas.

A condição social do país reflete-se diretamente no fazer artístico da vanguarda da época e na caracterização artística nacional. “Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional que se traduz nessa vontade construtiva⁵”.

³ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. 1967. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 221-231.

⁴ MORAIS, Frederico. *Por que a vanguarda brasileira é carioca*. Tese apresentada em Proposta 66 – Tema: Situação da vanguarda no Brasil. *Arte em Revista*, ano 1, n. 2, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio-ago. 1979. p. 33-34.

⁵ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. 1967. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 221-231.

No texto intitulado *Situação da Vanguarda Brasileira*, Oiticica alega já estar buscando seu conceito de *Nova Objetividade*, naquilo que se refere a uma vontade construtiva de uma arte tipicamente brasileira desde 1959, justificando sua transformação de um suporte mais tradicional para a arte ambiental. Neste texto Oiticica alega que na sua criação artística:

Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo obra, que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental, a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracteriza em princípios pela criação de novas ordens estruturais, não de pintura ou escultura, mas ordens ambientais, que se poderiam chamar objetos. [...] Objetos esses de mais variadas ordens, que não se limitam a visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado [...] A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de 'proposições para a criação', que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para a proposição criativa vivencial; dar ao homem ao indivíduo de hoje a possibilidade de 'experimentar a criação' [...] algo que para ele possua significado. Não se tratam mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista – tudo isto é espúrio. O que interessa é [...] procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de 'experimentar', de deixar de ser espectador para ser participante⁶.

Na citação acima, se pode notar claramente a preocupação de Oiticica com os princípios da *Nova Objetividade*. É proposta por ele uma autenticidade da arte brasileira perante a arte universal.

Hélio Oiticica acredita que essa autenticidade da arte de vanguarda brasileira está na busca dos princípios da *Nova Objetividade*. Essa busca o artista efetiva na sua própria arte, por meio da idealização da transformação da base estrutural do quadro em arte ambiental.

Para que a sua proposta fosse realizada, era preciso que os objetos não se limitassem à ordem visual e era imprescindível que ocorresse a participação do espectador. A arte passaria de pura apreciação visual para uma 'proposição criativa vivencial': é a possibilidade do participante experimentar a criação. Essa experimentação da criação refere-se à antiarte. Então o objeto proporcionaria o abandono do quadro de cavalete e da escultura na procura de uma antiarte, logo com essa construção de objetos de diferentes ordens a vanguarda brasileira atingiria

⁶ OITICICA, Hélio. *Situação da vanguarda no Brasil*. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 69-70.

sua autenticidade, evitando o posicionamento da crítica tradicional de que a arte brasileira não passava de cópia do que acontecia nos países desenvolvidos.

No *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Hélio Oiticica defende que o processo de negação e superação das formas tradicionais da arte ocorre de forma gradativa desde 1954, com a atuação direta na estrutura da obra de arte, com Lygia Clark e com a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, características vistas a partir do neoconcretismo.

Na teoria do não-objeto, Ferreira Gullar expõe idéias que fazem artistas, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, “avançarem em uma atividade que excedia a noção de quadro e de obra, e que os alojou subitamente nas dimensões do tátil e do abjeto”⁷. A presença do abjeto ou não-objeto era verificada nas obras dos artistas de vanguarda mediante o uso de materiais não estéticos, que consumia pouco a pouco os limites da obra de arte.

Na *I Exposição Neoconcretista*, realizada em 1959, Lygia Clark apresentava seus *Bichos*, placas de alumínio unidas por dobradiças que permitiam ao visitante projetar novas soluções escultóricas, questionando a estrutura da obra de arte e surpreendendo com a permissão que o espectador tinha de manipulá-la. Nas obras de Lygia se percebe uma lenta e gradativa formulação na tendência ao objeto, que se iniciou com as estruturas primárias. Na obra de Hélio Oiticica, essa formulação se dá de forma mais intuitiva, mas, igualmente de ordem estrutural.

É por volta de 1965 que os artistas de vanguarda efetivam a busca de uma nova maneira de fazer arte. Abandonando a rigidez no fazer artístico e o distanciamento do espectador, começaram então, as experimentações de abandono das formas tradicionais da arte e a busca do objeto.

Nas cartas de Lygia e Hélio, pode-se verificar amplamente a preocupação com a formulação deste problema. Lygia Clark escreve para Oiticica:

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência da nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar⁸.

⁷ AGUILAR, Gonzalo. Na selva branca: O diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. In: BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 237-249.

⁸ CLARK, Lygia. Carta a Hélio Oiticica. Sem data. In: FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 33-35.

O momento artístico adquire um novo aspecto que se funde numa arte sensorial e é toda voltada ao espectador. É a antiarte que estabelece e proporciona esse novo aspecto. Faz-se importante esclarecer que o problema da obra-objeto formulado por Oiticica não deve ser de forma alguma

uma solução para a substituição do quadro ou da escultura como suportes-obra [...] [O valor do objeto] é manifestado exatamente na identificação do processo que conduz ao fim da pintura e da escultura e que aponta para o novo [...] a pretensão de que com o objeto uma nova categoria tivesse sido acrescentada às artes plásticas é ao nosso ver melancolicamente retrógrada e de aspiração acadêmica⁹.

Ao falar da tendência ao objeto no *Esquema da Nova Objetividade*, Hélio Oiticica dá uma grande ênfase para a obra de Antonio Dias, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy, defendendo que com esses artistas o processo da busca objetual se dá de forma mais violenta que na sua própria obra, já que eles atingem não somente o campo estrutural, mas também um processo dialético. No *Esquema...* Oiticica considera a obra *Nota sobre a morte imprevista*, de Antonio Dias, o ponto decisivo no campo pictórico-plástico-estrutural, já que o artista consegue atingir, além de problemas de ordem pictórico-estrutural, problemas de ordem ético-social.

Ferreira Gullar já havia utilizado este princípio ético-social no campo poético, em problemas de ordem estrutural com a proposição de uma poesia participante. Vale a pena notar que a poesia teve papel fundamental nas bases da produção artística do período, Oiticica é um dos artistas que explora a inclusão da poesia em suas proposições, o que pode ser observado, por exemplo, na obra *Tropicália* exposta na mostra *Nova Objetividade Brasileira*.

Se a obra de Antonio Dias une problemas de ordem pictórico-estrutural a problemas de ordem ético-social, a obra de Gerchman é centrada na preocupação social, mas sempre visando novas ordens estruturais para tais manifestações. Comentando sobre a tendência ao objeto Gerchman afirma que:

O objeto assume para mim um significado sempre maior, através do desenvolvimento de meu trabalho. No mundo inteiro a pintura e a escultura têm, há já algum tempo, suas fronteiras derrubadas [...] o objeto para o artista contemporâneo deva ser seu meio de maior e melhor comunicação com o espectador. Os materiais industriais – plásticos, resinas – estão para a segunda metade do século XX como os ‘óleos’ para a renascença. O

⁹ OITICICA, Hélio. Texto feito a pedido de Daisy Peccinini contribuição para uma publicação sobre Objeto na Arte Brasileira nos anos 60. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 188-190.

objeto deve dar todo um sentido maior de informação para o espectador. Finalmente o objeto está assumindo um aspecto totalmente novo¹⁰.

Em outro texto, o artista ainda discute este aspecto quando diz que “se construo agora minhas figuras como objetos no espaço, saindo da bidimensionalidade do suporte, é porque me considero, assim, mais próximo da realidade¹¹”.

Já as obras de Pedro Escosteguy possuem “grande clareza de intenções e espontaneidade criadora”¹². Escosteguy em sua obra faz largo uso da palavra, geralmente buscando uma mensagem social.

No *Esquema...*, Oiticica sai do circuito carioca de arte ao citar Waldemar Cordeiro, que assim como Escosteguy une o lado estrutural ao semântico, mas de outra forma. Cordeiro une a desintegração do objeto à desintegração semântica, à procura de um novo significado. Cordeiro trabalha muito com a apropriação do objeto que Oiticica formulou em 1966, quando propõe uma volta ao objeto diário apropriado como obra.

Na minha experiência, tenho em programa e já iniciei o que chamo de apropriações: acho um objeto ou um conjunto objeto... e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra... declaro-a como obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma – acho nele algo fixo, um significado que quero expor a significação; esta obra vai adquirir depois n significados, que se acrescentam, que se somam pela participação geral¹³.

Essa apropriação pode ser verificada nos *Bóldes*, de Hélio Oiticica, onde, o artista inseria objetos recolhidos do ambiente cotidiano.

Mas é com os *Parangolés* que Oiticica trabalha efetivamente com a conscientização da crise da estrutura na obra de arte. Com eles, surge o sentido de uma participação coletiva, participação dialético-social e poética e participação lúdica e principalmente a proposição de uma volta ao mito artístico.

O princípio da participação do espectador se opõe à contemplação transcendental da obra de arte. É importante notar aqui que, para o entendimento do

¹⁰ GERCHMAN, Rubens. Situação da vanguarda no Brasil – Proposta 66. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 147.

¹¹ GERCHMAN, Rubens. Catálogo Vanguarda Brasileira – Reitoria da UFMG. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 147.

¹² OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. 1967. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 221-231.

¹³ OITICICA, Hélio. *Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica*. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 87-89.

intuito de Oiticica, a participação do espectador não se resume no simples ato de participar mecanicamente, mas sim de buscar novos significados para o participante.

Flávio Aquino em seu texto *A louca arte de nossos jovens artistas* exemplifica a participação do espectador com alguns artistas de vanguarda participantes da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Segundo ele:

Dias aborda os problemas ético-sociais [...] A participação do público em seus objetos é puramente contemplativa, mas as formas [...] como que desejam fugir do espaço bidimensional do quadro a penetrar no espectador [...] Rubens Gerchman, com certa afinidade com Antonio Dias, é adepto da participação chocante do espectador. Em seu objeto *agora dobre os joelhos*, para admirar totalmente a obra, o espectador tem de se ajoelhar perante ela, inclinar a cabeça para mirar-se num espelho que lhe multiplica a visão e o põe em ridícula situação de adorador de deuses falsos [...] Pedro Escosteguy emprega, com freqüência, a comunicação semântica. Em suas obras aparecem, em letras de forma, apelos de massa: PARE, OLHE, ESCUTE, NÃO HÁ VAGAS, PAZ; mas também dedica-se a experiências no campo do objeto tátil, em que o espectador é obrigado a tatear a obra para compreender seu sentido¹⁴.

Ainda no seu texto, Aquino transcreve uma citação de Gerchman, que demonstra a importância da participação do espectador no pensamento deste artista, o que pode ser empregado para todos os artistas de vanguarda da década de 1960 que estavam vivamente trabalhando e discutindo os princípios propostos por Oiticica. Nela, Gerchman afirma:

A obra uma vez acabada está inteiramente acabada para mim. Passa a fazer parte de uma manipulação, de um uso coletivo, social, em que o espectador não mais deve participar contemplativamente, mas ativamente, penetrando fisicamente nela, apalpando-a, metendo-se dentro dela. Minha obra não é feita para museus, nem cabe em nossos apartamentos. Deveria fazer parte de um parque de diversões aberto a todos¹⁵.

A obra de Hélio Oiticica também pode ilustrar perfeitamente a premissa da participação do espectador, já que é com seus *Parangolés* “que Oiticica rompe definitivamente a distância inibidora entre a obra e o espectador, que agora, usa a obra de arte, no sentido claro do verbo [...] Pois é no movimento que o Parangolé existe”¹⁶.

¹⁴ AQUINO, Flávio. A louca arte dos nossos jovens artistas. 1967. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 83-85.

¹⁵ In: AQUINO, Flávio. A louca arte dos nossos jovens artistas. 1967. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 83-85.

¹⁶ MORAIS, Frederico. Objeto e Participação. 1967. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 188-189.

Porém antes mesmo de iniciar seus *Parangolés*, a preocupação com o espectador já era frequente em Oiticica. De forma mais sutil que nos *Parangolés*, seus *Bólides* procuravam trabalhar com os sentidos, lidando com sensações, entretanto, ainda, de ordem visual. Segundo Frederico Moraes, com os *Bólides*, Oiticica procurou desrobotizar o homem, “tornando-o mais natural e menos bruto¹⁷”. Com os *Bólides* não só o princípio da participação do espectador é despertado em Oiticica, mas é quando sua obra realmente é impulsionada para os projetos ambientais, como *Tropicália* e *Éden*.

É Oiticica quem relata a importância dos *Bólides* para o seu processo artístico:

Essas obras [os *Bólides*] se definiriam melhor como etapas na grande emergência de novas estruturas para além daquelas de representação: o que Gullar chamou de não-objeto (os bichos de Lygia seriam o grande passo estrutural e o exemplo clássico de não-objeto): já nos meus bólides toma forma de caixas (de madeira e vidro e plástico e cimento: espaços poéticos táteis e pigmentares de contenção): mas essas caixas eram etapas estruturais que culminaram nas capas de parangolé e no projetos ambientais [...] e não uma solução de suporte de representação tal como se deu com a produção dos artistas na chamada febre de caixas que acometeu cariocas e paulistas nos anos 60: os fazedores de caixa estão tão longe desse *approach* estrutural quanto velhas fazedoras de colchas de retalhos estariam de Mondrian: os Bólides são importantes não porque sejam caixa-objetos mas porque fazem parte desse furacão estrutural¹⁸.

A tendência a uma arte coletiva está intimamente ligada ao problema da participação do espectador, já que o intuito é propor atividades criativas para o público. A arte coletiva realiza programas abertos à realização. A descoberta de manifestações populares, como escolas de samba, futebol, feiras e até mesmo arte de rua, despertaram essa tendência para uma arte coletiva.

Para falar de tendência a uma arte coletiva é preciso abordar o envolvimento de Oiticica com a Escola de Samba Mangueira, nos seus escritos o artista mostra que esse envolvimento era composto de muita afetividade, muitos dos seus *Bólides* e *Parangolés*, por exemplo, foram realizados em homenagem a artistas e marginais da Mangueira, como o *Bólide Cara de Cavalo*, feito para seu amigo e bandido morto pela polícia, neste *Bólide* através de um punhado de terra que o participante

¹⁷ MORAIS, Frederico. Objeto e Participação. 1967. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 188-189.

¹⁸ OITICICA, Hélio. Texto feito a pedido de Daisy Peccinini contribuição para uma publicação sobre Objeto na Arte Brasileira nos anos 60. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 189-190.

manipulava Oiticica realiza uma analogia com o enterro, ao levantar a terra o espectador se depara com a foto do bandido morto.

A tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, é ponto decisivo na mudança de direção da abordagem dos problemas no campo criativo. Foi Escosteguy quem inaugurou efetivamente essa tendência nas artes plásticas, mas ela já vinha aparecendo há alguns anos na obra de alguns poetas e teóricos. Esse princípio tornou-se primordial na realização de uma cultura tipicamente brasileira e tem como principal teórico Ferreira Gullar, segundo Gullar existe uma necessidade de participação total por parte do artista em relação aos problemas do mundo, para ele o artista não pode se restringir a problemas de ordem estética, mas deve influir e modificar o sistema imposto, nos campos ético, político e social.

Para Ferreira Gullar o envolvimento com questões políticas estava diretamente ligado com o engajamento com as classes populares, assim como fazia o CPC (Centro Popular de Cultura). O objetivo do CPC era simplificar conceitos políticos para apresentá-los à massa da população de forma inteligível. No caso de Hélio Oiticica, que tinha um grande envolvimento com Ferreira Gullar, essa mudança de direção para a cultura popular, representado aqui por sua ligação com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, pode ter ocorrido em resposta aos apelos daquele poeta que alegava que “para ser ético é preciso voltar-se para a política”¹⁹.

A questão de simplificação de conceitos políticos que ocorriam no CPC nunca esteve presente no pensamento teórico de Oiticica, ele era atraído como indivíduo para a vida na favela, sem a intenção de associar a cultura erudita à cultura popular. É com o poder da cor que se pode inicialmente verificar a influência da cultura popular, ou melhor dizendo, da Mangueira, no trabalho prático de Hélio Oiticica.

Na busca da criação de uma totalidade, houve a necessidade de fundamentar a vontade construtiva no campo político, ético e social. A vanguarda brasileira deve ser uma questão cultural ampla, tendendo, assim, a soluções coletivas. Os artistas de vanguarda deviam demonstrar suas próprias opiniões nas obras, tomando assim uma posição em relação aos problemas nacionais, reformulando seus fazeres artísticos e reavaliando seus fundamentos que passariam a apresentar implicações políticas, éticas e existenciais.

¹⁹ GULLAR, Ferreira. In: ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 27-51.

A arte de vanguarda da segunda metade da década de 1960 se confundia com a própria vida e negava o conformismo e o otarismo. Era o binômio arte / vida que estava presente na reformulação da cultura visual do país.

Com a mudança de direção na estrutura da obra de arte, chega-se a uma grande liberdade no ato de criar, que pode fazer uso da palavra, escrita ou falada, atingindo uma manifestação social de posição ética e política. Na teoria de Hélio Oiticica, ele esclarece que essa posição social, ética e política do artista:

Só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição social-ambiental é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal... é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. Politicamente, a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo – não as esquerdas opressivas, é claro²⁰.

Foi na favela que Oiticica desfaz o condicionamento social a que foi submetido e tornou a dança manifestação essencial para sua arte e vida. Através da dança demonstrou, tanto no seu trabalho artístico como no teórico, como a expressão poderia transcender campos de produção cultural.

Inserindo-se na cultura popular através do samba e do cotidiano da Estação Primeira de Mangueira, Hélio Oiticica descobre uma nova proposta artística. É Frederico Moraes quem comenta essa nova proposta artística realizada por Oiticica e por outros artistas de vanguarda proporcionada pela cidade do Rio de Janeiro, para Moraes o Rio é o lugar²¹ e explica por que:

Ausência de qualquer compromisso com as tradições, ou com o que vem de fora... A própria cidade é um acontecimento. Um happening contínuo, o Rio é a festa, o vernissage. Aí, melhor do que em qualquer parte, a improvisação brasileira perde suas conotações pejorativas e todas as ousadias são incentivadas [...] As cores [de Oiticica] tem muito de nossa claridade, de nossa paisagem ou do carnaval; Gerchman é profundamente carioca e brasileiro: sua pintura é a reconstrução do Rio[...] da central do Brasil ao desfile de Misses[...] A ausência de raízes e seu internacionalismo congênito é que dá ao carioca uma extraordinária receptividade para tudo o que é novo, venha de outros estados ou de outros países. Essa disponibilidade para receber e dar, sem arrogância ou prepotência, é que

²⁰ OITICICA, Hélio. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 87-90.

²¹ MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. Tese apresentada em Proposta 66 – Tema: Situação da vanguarda no Brasil. *Arte em Revista*, ano 1, n. 2. Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio-ago. 1979, p. 33-34.

tem permitido a renovação constante da vanguarda brasileira, no Rio, e o aparecimento de uma espécie de carioquismo em nossa arte²².

A descoberta do vivencial na arte de Hélio explode um esteticismo que propõe uma antiarte de reação e revolta ao regime militar inserido no país e a dominação intelectual e burguesa da arte. Com os Parangolés, Oiticica salta da estética do objeto, proposta pelo neoconcretismo, para a experiência vivencial. Nesta obra, a dança integra ritmo, corpo e estrutura, enfatizando os gestos e liberando cor. O estado dionisíaco do *Parangolé* manifesta a imagem do estado de invenção. Para Oiticica, o *Parangolé* significa a “transmutação da arte e da vida”²³. É na Escola de Samba Mangueira que Oiticica descobre a invenção da arte como invenção da vida.

A Mangueira era, para Oiticica, o celeiro de uma cultura popular organizada. Ele foi passista da Estação Primeira de Mangueira, onde fez sua iniciação popular e deixou florescer seu inconformismo estético, momento em que a participação do espectador passa a ser ativa e fundamental. Deixando fundir seu inconformismo estético com seu inconformismo social descobre a união entre o coletivo e a expressão individual.

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 de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me via 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 experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de estar das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar²⁴.

A vontade de Oiticica era a de fazer arte para o mundo e não para o museu, sua intenção era de se apropriar de coisas ou lugares não transportáveis, unindo manifestação criativa e coletividade, era sua busca de realização da antiarte.

A antiarte é a comunicação que vai além da necessidade do ato de criar. O artista transforma-se em proponente de uma arte experimental. O importante aqui é

²² MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. Tese apresentada em Proposta 66 – Tema: Situação da vanguarda no Brasil. *Arte em Revista*, ano 1, n. 2. Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio-agosto de 1979, p. 33-34.

²³ FAVORETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

²⁴ OITICICA, Hélio. In: FAVORETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

proporcionar uma desalienação do espectador, para isso é necessário trabalhar e demonstrar um inconformismo, seja cultural, político, ético ou social.

É na antiarte que Hélio Oiticica busca a plenitude de liberdade da participação do espectador, acrescentando vários significados ao pensamento estético da vanguarda brasileira. O significado só surge à medida que o espectador criador vai armando situações, pode-se dizer que sem o espectador a obra de arte não existe e é neste diálogo entre autor-espectador que a arte adquire novas significações. Nessa novas significações as surpresas se renovam e se sucedem. Segundo Frederico Morais é aí que:

A obra de arte perde sua aura mística, sua intocabilidade, rompe-se com o distanciamento aristocrático e inibidor. Quebra-se o mistério, a arte recupera seu sentido mais próprio e essencial: é jogo, coisa lúdica, um constante surpreender poético [...] ela é dialética e ambígua, é verdadeiramente um discurso aberto²⁵.

Com a antiarte borbulhava todo um inconformismo aos padrões da nossa civilização, não só os artísticos, mas todos os valores culturais desse tempo, deixando as obras de arte sofrerem todas as diferenças estruturais e dialéticas que foram citadas no decorrer deste texto.

Tratando-se da premissa da antiarte esse texto só poderia ser finalizado com as palavras de Hélio Oiticica que defende que a arte deveria estar aberta a transformações no espaço e no tempo. Logo, a antiarte deveria ser:

razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação [...] ficam, portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas – não há proposição de um elevar o espectador a um nível de criação [...] mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar – é pois uma realização criativa o que propõe o artista, realização essa isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais²⁶.

REFERÊNCIAS

²⁵ MORAIS, Frederico. Quem é Nelson Leirner. 1967. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 166.

²⁶ OITICICA, Hélio. Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica. 1966. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 87-90.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FAVORETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PECCININI, Daisy (org.). *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

Arte em Revista, ano 1, n. 2. Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio-ago. 1979.