

O IMPULSO ALEGÓRICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: UMA LEITURA DA NEOVANGUARDA DOS ANOS 60 A PARTIR DA OBRA DE HÉLIO OITICICA

Paulo Marcondes Ferreira Soares

Introdução

Este ensaio tem como objetivo identificar em Hélio Oiticica uma das mais significativas singularidades das manifestações do experimentalismo artístico no Brasil dos anos 60, nele se localiza o itinerário de um programa estético-artístico que se ocupa de uma verdadeira constelação de questões que têm orbitado o universo amplo da arte na modernidade, particularmente em sua dimensão contemporânea de uma crise da cultura configurada em termos de um momento pós-moderno. Nesse sentido, meu interesse primordial é o de estabelecer um possível diálogo entre os fundamentos de certos aspectos manifestos na arte experimental, desde as vanguardas modernas as neovanguardas pós-modernas, e certos elementos conceituais que se me apresentam como *chaves analíticas* centrais ao entendimento de um princípio crítico-criativo emancipador daquelas manifestações artísticas, nomeadamente identificadas no quadro das experiências vanguardistas, tanto histórica quanto contemporânea.

Diz respeito, essas colocações, à consideração do experimental na arte em termos do que se denomina como característica da arte inorgânica (Bürger, 1993), em contraposição ao aspecto de organicidade da obra de arte dimensionado pelo caráter contemplativo da relação obra-público. Este aspecto da organicidade da obra encontra-se teoricamente identificado ao princípio do que Benjamin chamou de *aura* artística (1980; 1985; 1985b), enquanto momento único de aparição de algo distante – o *hic et nunc* da fruição estética. É também o momento identificado pela ambição da obra em se apresentar como obra acabada, como dimensão simbólica de uma representação totalizante. Este aspecto, por sua vez, tem se caracterizado na sociedade capitalista pelo processo de capitulação sistemática da obra enquanto fetichismo da mercadoria, tal como salientado por Adorno na sua tese da manipulação (1985).

Noutra perspectiva, estaria o primado da obra inorgânica. Aqui, ao contrário de um sentido acabado da obra, ou de uma representação totalizante, temos uma manifestação fundamentalmente processual, fragmentária, em que a relação ator-obra-público sofre uma profunda transformação, capaz de destruir qualquer sentido da aparição única da contemplação estética. Neste âmbito, em

geral, não se pode falar de obra de arte, no sentido objetual do termo. Sendo, por certo, mais apropriado se falar em manifestação artística, dado o caráter fenomênico dessas realizações que, enquanto “obra”, se esgota no acontecimento, devido a sua inorganicidade, só permanecendo como elemento de fruição e sensibilização na memória dos envolvidos no processo. Ou seja, como *experiência* capaz de potencializar níveis de transformações da sensibilidade e percepção de mundo. A esses aspectos considerados da inorganicidade da obra, dá-se o sentido do caráter alegórico da obra de arte. Assim, o impulso alegórico, ao contrário do que indica algumas teses sociológicas, não se restringe a uma explicação do momento histórico das vanguardas artísticas. Mas, também, de certas iniciativas do experimental nas neovanguardas na contemporaneidade.

A exemplo de Hélio Oiticica, podemos dizer que se trata de um trabalho que não pode ser apreendido exclusivamente em termos plásticos, mas, sobretudo, em termos de um processo que se manifesta no nível estético-político-ético. Ou seja, naquilo a que se considera como existindo sem divisões de teoria/prática. Em outras palavras, sua obra se expressa a partir do aguçamento das contradições fundamentais próprias ao universo cultural em cujo contexto se encontrava imerso. A esse projeto Oiticica denominava de antiarte, que é a compreensão e razão de ser do artista, que não se caracteriza aqui como criador para a contemplação, mas sim como um motivador para a criação – que só se completa no envolvimento ativo do “espectador” como “participador” no processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente, motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Por outro lado, não se tratava de atribuir ao espectador a função de criador, mas de possibilitar-lhe algum nível de “participação” em que “ache” o que realizar de modo criativo – onde mesmo o “não-achar” se traduz como um tipo significativo de participação. É esse projeto o que leva Oiticica a uma definição de arte ambiental como reunião do indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao “criar”: tanto aquelas familiares, quanto as resultantes da inventividade do artista ou a participação do espectador.



Tropicália, Penetráveis PN2 e PN3 1967

Por que Hélio Oiticica?

A escolha de Hélio Oiticica como centro de nossa reflexão a luz desses problemas, se deve, em parte, à especificidade de como a obra desse artista se encontra indissociada do seu discurso. Isto corresponde a afirmar a existência de uma simultaneidade entre experiência artística e projeto, em que o programa experimental desenvolvido por Hélio Oiticica não se processa marcado por um lapso de tempo em que o discurso se apresente, sempre e necessariamente, como condição *pós-fato*.

Como diz o artista, a propósito de seu trabalho:

Sei o que faço e penso, por isso há anos escrevo para deixar tudo claro, (...) Há alguns anos minha evolução tomou um caminho que só eu percorro; impossível seria alguém fazer o que faço, ou muito menos influenciar-me em como ‘pensar’ ou como ‘agir’, (...) minha grande dificuldade e qualidade tem sido a de sempre me manter fiel ao meu pensamento e não fazer concessões a ninguém; perdi amigos, perdi muita coisa, mas nunca deixei de fazer o que quis, o que só eu posso fazer, além disso, procuro sempre defender e valorizar coisas que me dizem algo (...) (1996b: 101-2).

Várias são as ocasiões em que este ponto é assinalado. A título de exemplo, pode-se ver isto em Zílio (1982), quando assinala a coerência de um projeto sem divisões entre teoria e prática, tal como já indicado no capítulo anterior, em que a obra existe “permeada por seus programas teóricos através da palavra/discurso”; ou, como assinalado em Ramos:

Escritos ao longo de toda a vida, seus textos constituíram sempre um dos mais poderosos mecanismos de estruturação do trabalho – mimetizam-no e chegam às vezes, em especial a partir dos anos 70, a colocar-se em seu lugar. Parecem, ao mesmo tempo, tratar de obras já prontas e ser parte integrante delas, como uma poética que já estivesse inteira, mas que se ampliasse a cada descoberta, partilhando assim uma ambigüidade entre dentro e fora própria de tudo o que fez. O curioso é que entre tantos saltos e surpresas jamais um único elemento discrepe, ameaçando a teoria. O trabalho parece condenado a acertar – daí o tom aflito de seus textos, que ao mesmo tempo anunciam e encarnam a coerência do projeto, carregando, como uma espécie de fatalidade, a consciência de que a obra está se cumprindo. (...) De toda forma, estes textos criam um programa, um todo jamais falseado por suas partes. É graças a eles que o circuito do trabalho se faz presente em cada etapa, recuperando elementos das etapas anteriores e apontando para as próximas. O perímetro das obras plásticas acaba sendo dado pelo poder de ampliação das questões de que os textos são portadores, num círculo virtuoso que retorna a elas, energizando-as. Este moto-contínuo parece um dos segredos de H.O., e mais

uma das interiorizações de seu trabalho. Por maior que seja o salto criativo, a diferença entre um conjunto de obras e outro, o método subjacente nunca é contradito, numa corrente subterrânea que garante, de um lado, a continuidade entre as obras (como veremos, traço fundamental de toda a sua poética) e, de outro, a tradição construtiva de que se quer herdeiro. A estrutura geral do trabalho é fundamental (...) para garantir a genealogia construtiva, afastando, ou hierarquizando, os impulsos dadá-surrealistas que circulam cada vez mais fortemente. De toda forma, é ancorado desde o início nesta estrutura binária, obra e texto, que seu trabalho vai se lançar (Ramos, 2001, p.2).

A da identificação da importância da palavra-discurso no programa experimental de Hélio Oiticica deve nos levar a reconhecer a construção discursiva de seu programa experimental como roteiros, que orientam seus projetos, e como algo que se apresenta na forma de uma teorização que não fecha seu foco exclusivamente no plano de elaboração de um sentido apenas estético da “obra”, indo a um entendimento mais ampliado de um estar no mundo, de um sentido geral de política cultural, no modo de fazer da arte contemporânea.

Por outro lado, minha intenção é a de considerar a possível pertinência entre certos elementos conceituais presentes no discurso de Hélio Oiticica, e o que se encontra desenvolvido em algumas teses sobre amplos aspectos de entendimento da arte contemporânea. Particularmente, não pretendo estabelecer qualquer enquadramento mais direto do seu trabalho, seja em que ordem for; tenho, contudo, o propósito de estabelecer a associação de certas passagens de seu discurso com alguns pontos que, na teoria artística, indicam uma preocupação com a afirmação de uma atitude crítico-emancipatória da arte frente aos processos que a levam a uma capitulação pela via institucional e/ou mercadológica. Nesse sentido, procuro perceber como certas intencionalidades manifestas no discurso do artista, convergem para certos aspectos claramente indicados nas teorias da vanguarda – sobretudo, o conceito de alegoria em Walter Benjamin (1984; 1986); em especial, da alegoria moderna.

Este sentido de uma leitura da experiência de Hélio Oiticica a partir do conceito de alegoria, tal como Benjamin o define, assume a sua força particular na própria medida em que se pode nele perceber, em atenção especial aqui para com o seu discurso, o estar de uma manifestação artística em que se deixa antever questões indicativas de tensões que se mostram indissolúveis entre o esquecimento e a anamnese, entre ruptura e continuidade, entre arte e cotidiano. Questões que compõem toda uma constelação de elementos próprios ao universo alegórico benjaminiano.

Exemplo disso pode-se tirar de uma passagem em que Oiticica procura dimensionar a tensão entre memória e esquecimento, entre o *experimental* e a diluição. Na citação seguinte, o artista procura indicar o *experimental* como núcleo básico do seu trabalho:

“sentença de morte para a pintura começou quando o processo de *assumir o experimental* começou

durante década começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental

conceitos de pintura escultura obra (de arte) acabada display
contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente

existe em 72 algum pintor importante q haja *assumido o experimental*
no canvas-moldura na aspiração mural ambiental espacial

não conheço

no Brasil país sem memória mataborrão das diluições muito se passou
depois da fenomenal década 50 na 60: nada foi absorvido

crises dos problemas extremos da pintura nos avassalaram problemas-limite
de sólida importância

não quero fazer história

quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis bólides
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 coisa-gente daqui dali
esquecidos nos vai-vens das ‘artes’

artes q são mortos equívocos cineastas artistas poetas q envelheceram

ri melhor quem ri por último: competição de ‘criadores de obras’

pintura escultura arte (obra &etc.) hão de continuar na área competitiva
(até bolsa de arte já temos) em q têm a ver com *assumir o experimental*

talento potencial individuais são logo diluídos no dia-a-dia competitivo
q estanca o experimental

brasil-babel q há de novo sob o novo

quem é inventor sente-se novo é novo metavanguarda ri do sério da série
não tá na linha do bonde já passou

não me interessam talentos estou farto de querer achar o novo no vestido de novo

talentos q pintam desenham gravam CONSERVAM q não querem adiam evitam o *experimental*

o *exercício experimental da liberdade* evocado por MARIO PEDROSA não consiste na 'criação de obras' mas na *iniciativa de assumir o experimental*

pintor passou a ser pet da burguesia conservadora

cachorro bombom e pintura tapete cortina ir ao museu à madison vernissages

o potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da 'arte brasileira'

tão CONCRETO quanto a sua exportabilidade

voltarão sempre argumentos obscuros dúvidas de autenticidade assuntos remordidos ignorância dos verdadeiros problemas (quais se o coma se estabeleceu no q está à margem do experimental) (Oiticica, 1981, p. 50-1)

Essas tensões, por sua vez, podem ser observadas como resultantes de uma atitude teoria-prática que, também indissociável e logicamente coerente, vai indicar a explosão de um impulso crítico-criativo que se apresenta, respectivamente: 1) no estado de um jogo dionisíaco (da dança, do corpo), no traço mnêmico da experiência como estado da memória individual e coletiva ("subterrânea é a glorificação do sub", o *Tropicália* como tentativa de pensar a miscigenação); 2) no ideário construtivista que pensa a estrutura segundo princípios racionais vs. indeterminação movida pela abertura à participação do espectador no sentido de uma manifestação coletiva da arte e da cultura e da cultura na arte (antiarte), no fundamento *in progress* do esquema geral de seu programa de intervenção; 3) na autonomia radical do tempo-espaço estéticos e desestetização arte-cotidiano, na relativização total dos critérios definidores das instâncias "arte" vs. "não-arte", na arte como dimensão coerente do estético-ético-político.

Numa passagem do livro de Jacques (2001), a autora cita um longo depoimento de Lygia Pape, artista amiga de Oiticica, também participante do grupo neoconcreto, em que ela relata as transformações pessoais vividas por Oiticica quando da descoberta da Mangueira. Diz Pape:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado (...) Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson,

então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um super-ego. Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnica total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: 'nada como se perder o pai!'. Hélio virou uma outra pessoa (...) Isso começa a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro [L.P. conta em detalhes como era a Mangueira na época], aquilo começa a fazer parte dos conselhos dele, da vivência dele [L.P. cita longamente os Parangolés e a obra Tropicália como exemplos dessa incorporação da nova experiência]. Ele muda radicalmente, até eticamente; 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 in Jacques, idem, p.27).



Grande núcleo [Big nucleus] 1960

Itinerários de um labirinto

No que se segue, procuraremos desenvolver uma caracterização mais ampla do programa experimental de Hélio Oiticica, partindo de certas indicações orientadas pela literatura já existente. Assim serão considerados alguns estudos substantivamente reveladores dos elementos que compõem um sentido de arte

antiarte no artista e que situam a singularidade do seu trabalho no âmbito da arte contemporânea. Em conjunção com essa discussão, a iniciativa será no sentido de uma tentativa de identificação do impulso alegórico na obra de Oiticica, a partir, mais especificamente de suas elaborações discursivas.

Do que já foi dito sobre Hélio Oiticica, poderíamos interpretar sua obra como algo que se caracteriza em termos de uma imbricação cultural em que o que se configura é um diálogo efetivo entre o campo estético das vanguardas construtivistas ocidentais e a descoberta da sensorialidade vernacular da cultura brasileira, levando o projeto de Oiticica a se apresentar nos moldes de uma singularidade que, no dizer de Favaretto (1992), assume uma transvalorização da própria arte – impulso central da arte contemporânea.

Estabelecendo as *Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé"*, diz Oiticica:

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estruturador bi 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 identificação desse teor, transposta ou não, de todo superficiais e inúteis (...) Aqui a especificidade é também bem marcante, nascida da criação do que chamo *Penetráveis, Núcleos e Bóides*, e que aqui assume dentro da arte contemporânea uma posição definida em correlação com as experiências desse teor. Não quero aqui a apreensão objetiva transposta dos materiais que se constitui a obra (...). Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma 'arte ambiental' por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica, Há como 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 criativa nascente. O uso, pois, de elementos pré-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 (Oiticica, 1986b, p. 65-7).

Ou ainda, quando indica as possibilidades do crelazer, diz Hélio sobre a descoberta da idéia de *Parangolé*:

Parangolé é a descoberta da *raiz-aberta* pela primeira vez – *Tropicália* (a imagem-estrutura) e *Barracão* (comportamento-estrutura) são as evoluções naturais disso ou o projeto da raiz-Brasil (...) a fecundação universal da raiz-Brasil: as possibilidades culturais intransferíveis se expressam através de estruturas puramente universais (...) a busca imediata para o que denominei *Parangolé coletivo* (redundância, já que *Parangolé* desde o início propunha o coletivo como condição inerente): *propor* já em 1966-67 era a condição primeira de tudo: *Tropicália* foi a proposição de uma condição aberta e descoberta dessa *raiz-estrutura-proposição* de um completo ambiente-comportamento – a idéia de *Barracão* absorve, como o super-mata-borrão, estrutura e participação-proposição, no que chamo comportamento-estrutura: a descoberta do *relaxer* como essencial à conclusão da participação-proposição: a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas” (Oiticica, 1981, p.48).

Essa transvalorização, pode-se dizer, se encontra em nítida relação com o processo de abertura estrutural do projeto do artista, em termos da conexão construtividade-experiência vivencial. Com efeito, o programa de arte em Hélio Oiticica procurou questionar o espaço representativo na arte pela incorporação do tempo e pela proposição do corpo como elemento central de sua intervenção no ambiente artístico. Com isso, Oiticica tendeu a uma atitude que torna insolvente a esfera da arte-objeto dentro do processo de criação coletiva, em sua abertura para a participação do espectador na construção do sentido vivencial daquela experiência estética – entendendo-se por isso, como já indicado, a força de uma proposição de expansão das capacidades sensoriais dos espectadores-participadores de modo a que possam explorar mais e mais seu próprio potencial criativo. Este é o sentido radical de antiarte para o artista, bem como, de pós-moderno para Mário Pedrosa (in Oiticica, 1986, p.9-13).

Veja-se, por exemplo, como Hélio se pronuncia a esse respeito, numa importante passagem de definição do seu campo experimental *Éden*, em que procura elaborar a conceituação do sentido do “Supra-Sensorial”:

O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmo interior de cada um – por isso, proposições ‘abertas’ são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o ‘fazer coisas’ que o participante será capaz de realizar. (...) Nunca estive tão contente quanto com este plano do *Éden*. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de ‘Supra-Sensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado Supra-Sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. (...) Mas, quando uma proposição é feita para uma ‘participação sensorial’, ou uma ‘realização da participação’, quero relaciona-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participante

irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram ‘despertadas’ por tais sensações. (...) Este processo de ‘despertar’ é o do ‘Supra-Sensorial’: o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu (Oiticica, 1996, p.12).

E, ainda, referindo-se a dois Bólides criados na ocasião da experiência do Edem, diz o artista:

Considero-os como trabalhos ‘abertos’ e ‘cósmicos’. Quero que o espectador crie suas próprias sensações a partir deles, mas sem condicioná-lo a uma ou outra sensação. A areia, a palha, são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá ‘atuar’ sobre estas áreas buscando ‘significados internos’ dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações. (...) Música rítmica e dança tem sido a introdução principal dessas convicções para mim: quero chegar ao todo dessa área de atuação: social, psicológica, e ético. Outros processos similares podem ocorrer em sonho, meditação ascética e, em condições especiais, a chamada ‘emoção artística’ (...) “eu quero os sentidos especiais [da criação artística] que tomam lugar agora no meu trabalho e em muitas modernas manifestações de participação individual na ‘obra de arte’ – participação num sentido total, não apenas ‘manipulação’ que apele para os sentidos em isolamento (idem, *ibidem*).

O sentido mais amplo da negatividade em Hélio Oiticica é o da temporalização das estruturas, na medida mesmo em que desloca o caráter formalista da estrutura construtiva para um processo de resignificação da participação cultural dos protagonistas, o que leva essa experiência a um redimensionamento cultural do público, pelo entrelaçamento daquela construtividade com o caráter vivencial do processo participativo. No fundo, trata-se de um processo que procura introduzir a dimensão da expressividade no âmbito do projeto construtivo: transformando vivência e cotidiano em expressão contraposta ao formalismo da objetualização da cor. Por outro lado, associar as necessidades e possibilidades do presente com os matizes do moderno se parece ser o ponto central a que Favaretto identifica como anamnese do moderno. Este aspecto do projeto de Oiticica nos leva, mais uma vez, ao sentido da alegoria moderna em Benjamin, na qual a constituição da experiência, que sofre o seu declínio na modernidade, se dá a partir da afluência de traços mnêmicos que irão compor o processo de redimensionamento perceptivo dos envolvidos no momento da abertura à participação tal como o artista apresenta em seu programa experimental. Esse redimensionamento assenta por sua vez no sentido da positividade que Benjamin identifica no caráter destrutivo de uma nova barbárie, o que ele denominaria de alegre destrutividade. Numa sugestiva

passagem, Oiticica deixa pistas dessa relação de destrutividade alegre e positiva como princípio de construção, ou melhor, de transformação do cotidiano em expressão de felicidade e de liberdade no interior da própria ambiência vivencial buscada em seu projeto:

Já afirmei e torno a lembrar aqui: 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 que estas tendem a um conformismo estagnizantes, a esteriotipar opiniões e criar conceitos não criativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal, etc. Deste modo estão como que justificada todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso conduza a autodestruição. 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. Toda a grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, os políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do *Parangolé* é dar ‘mão forte’ a tais manifestações. Sei que é isto uma afirmação perigosa, de dois gumes, mais que vale a pena. (...) A antiarte é pois uma nova etapa (...); é o otimismo, é a criação de uma vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O *Parangolé*, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos táteis, visuais, auditivos, etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência. (...) A conclusão fundamental de toda essa posição é a de que, sobrepujando todas as eficiências 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. (...) O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade (Oiticica, 1986, p. 81-3).

Corolário dessa visão veja-se os termos de um princípio homológico na perspectiva pessoal assumida por Hélio Oiticica quanto a sua própria marginalidade artística. Numa carta a Lygia Clark, acentua o artista:

Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: a margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser eu mesmo segundo o meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento (Oiticica, 1996b, p.44-5).

E, em conclusão:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou ‘agem marginalmente’ pois não possuem ‘classes’ social definida, mas são o que ele chama de ‘desclassificados’, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo ‘posição à margem’ quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psique de cada um, são a ‘mais-repressão’ e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão (idem, p.74-5).

No seu importante ensaio sobre a questão do nacional-popular nas artes plásticas no Brasil, Zílio (op. cit.), dedica os seus momentos finais a uma discussão acurada sobre a obra de Hélio Oiticica. Importa, nessa passagem, a análise que o autor faz sobre o marginalismo do artista Oiticica. Um primeiro aspecto significativo por ele apontado, diz respeito à “intransigência” de Hélio Oiticica para com “qualquer forma de conciliação com a ideologia dominante”. Trata-se de um trabalho fora de esquemas já estabelecidos pela arte moderna no Brasil. Dois aspectos Zílio observa dessa situação: de como a obra de Oiticica estaria reservada ao esquecimento e a indiferença; e de como a “diarréia” denunciada pelo artista a respeito do sistema de arte local, torna esse sistema de arte “incapaz até de formular sua própria história, fazendo com que movimentos como o Neoconcretismo acabem sem conseguir constituir um processo” (idem, p. 54).

Zílio interpreta a identidade de Oiticica com o marginalismo como uma reação romântica à sua própria marginalidade, mas sem glorificações da marginalidade. A marginalidade de Oiticica tanto se deve à sua posição incômoda e mal definida, relativamente às concepções dominantes na arte brasileira, quanto, como vimos, a uma opção radical pela liberdade. Como acentua, ainda, Zílio, nos últimos parágrafos de seu ensaio:

Estava longe do pitoresco das tendências neomodernistas e nacionalistas-populistas em suas várias versões, como alegórico-tropical, surrealismo nordestino, construtivismo afro-brasileiro, realismo marginal carioca etc. etc. Não podia ser contido nem pelo mercado, ainda ligado ao universo modernista, nem pela cultura dita contestadora, uma vez que seu trabalho não se limitava ao discurso capaz de satisfazer o estreito maniqueísmo político. Só restava mesmo aplicar-lhe alguns rótulos, como vanguardista e elitista, e situa-lo à margem da 'Verdadeira Cultura', aquela capaz de trazer o sucesso. (...) Negada pelo poder e pela oposição, não havia lugar para ela [a obra de Hélio Oiticica] no sistema de arte brasileiro, dado o seu nível de transgressão, a não ser à margem. Ou seja, o seu trabalho não estava fora do sistema de arte (como talvez ele supusesse), mas também não podia ser submetido à vida de 'asilo'. Era um 'louco' cuja obra, mesmo localizada lateralmente, trazia uma tensão intolerável para a harmonia do sistema de arte. (...) A obra de Hélio Oiticica ocupa, assim, uma posição singular na arte brasileira. Ela não só participa, junto com outras, da criação do espaço contemporâneo no Brasil, mas formula ainda uma nova relação desta produção com a questão da arte brasileira. Isto a coloca na própria trama do tecido cultural brasileiro, com a mesma pertinência dos seus momentos mais importantes, como no esforço criativo e cultural da primeira fase modernista. (...) ao mesmo tempo, sua posição desvendou a fragilidade das concepções dominantes de arte brasileira, colocando à mostra um mecanismo ideologizado e apenas superficialmente operante. Uma posição também intransigente com um mercado primitivo, com seus padrões estéticos conformistas, sua crítica e instituições de apoio. Contra a 'diarréia' geral, a indagação e a invenção num compromisso permanente com o novo e o exercício da liberdade (idem, p.54-56).

Retornando ao ponto acima da temporalização das estruturas e de seu redimensionamento enquanto exercício de uma anamnese do moderno, convém enfatizar que é o contemporâneo um campo de tensões que articula os elementos existentes com o que vai surgindo, e que transita do estético ao cultural. Em Oiticica ressalta-se esse processo em termos da tensão entre o espaço artístico e extra-artístico. Como acentua Favaretto, o programa *in progress* de Hélio Oiticica vai da realização ou enunciação de todos os seus projetos ainda no nível estético, participação lúdica do público, com os Núcleos, à sua realização em termos culturais nos *Parangolés* – que é o momento da conquista da participação do público em sentido cultural. O que o autor caracteriza como urbanismo

generalizado ou generalização da arte no público. Coerentemente, o processual em Oiticica é estrutural, uma vez que só se dá um salto adiante na medida em que algo anterior esteja garantido. A coerência desse processo não se localiza apenas no princípio de uma lógica de pensamento evolucionário contínuo e unilinear, movido por um *telos*. Ao contrário, o processual aqui é motivado pelo impulso visionário, segundo uma dimensão alegórica. Com efeito, diz Hélio Oiticica:

Desde o primeiro 'estandarte', que funciona como 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 pura manifestação expressiva da obra. A idéia da 'capa', posterior ao do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador 'veste' a capa e se constitui de camadas de pano de cor que se revelam a medida em que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio 'ato de vestir' a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. (...) Não há aí a participação da valorização obra-espaço e obra-tempo, ou melhor, obra-espaço-tempo, para a consideração da sua transcendentalidade como obra-objeto no mundo ambiental. Toda a minha evolução, que chega à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora 'participador'. Há como que a 'instituição' e um 'reconhecimento' de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. O 'vestir', sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao 'assistir', sentido secundário, fechando assim o ciclo 'vestir-assistir'. O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobra-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 'motor' como principalmente 'simbólico' dentro da estrutura-obra. (...) Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade 'obra-ambiente'; há 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 (...) Importa aqui, agora, procurar determinar a influência de tal ação no comportamento geral do participador; seria isto uma iniciação às

estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental? Toda obra de arte, no fundo, o é; resta saber aqui qual a especificidade característica nessa concepção do que seja o *Parangolé*” (1986b, p. 70-72).

Favaretto indica como, até a experiência neoconcretista, em que predominavam formas estéticas, o social em Oiticica era, pode-se dizer, virtual. Com efeito, é só com os *Parangolés*, no pós-neoconcretismo, que nele se redefinirá uma outra ordem do simbólico.

Por outro lado, a idéia do simbólico na arte do ocidente se irá apresentar como da ordem da estetização da vida. Em certo sentido, isso leva à idéia da aura artística, que Benjamin denunciou, por exemplo, no seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica da obra de arte (1980), identificando o princípio fantasmagórico da estetização da política na situação vivida pela Alemanha na época de emergência do nazismo.

Escapando da ordem do simbólico, Oiticica recusa a idéia de exercício da pura imaginação criativa, isolada, do artista; e sai à procura de uma objetividade criativa, fundada na experiência coletiva – cuja vinculação cultural remete a um princípio de desestetização. Nesse sentido, a abertura da arte contemporânea à participação, tendeu a dissolver o simbólico, de ordem totalizante na sua representação, fazendo emergir toda uma constelação fragmentária da expressão, todo um processo labiríntico, uma esfera de indeterminação e de processo inacabado, cuja chave de entendimento analítico tem no impulso alegórico, por certo, uma categoria convincente de interpretação.

Em três momentos substantivos, essa questão é desenvolvida por Hélio Oiticica, quando procura responder os pontos relativos a uma tendência da arte coletiva, bem como, do ressurgimento da antiarte e do princípio que fundamenta o projeto *Parangolé*. A elucidação desses depoimentos se dá de um modo tão preciso, que optei, assim como em outras ocasiões por sua citação extensiva. Veja-se, no que se segue:

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª. seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nosso artista de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo neoconcreto (Projetos e *Parangolés* meus, *Caminhando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há hoje como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma ‘seriação de obras’

(Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de 'feiras experimentais' de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam. (...) São porém programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras), e as espontâneas ou os 'acazos' ('arte das ruas' ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuíam as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissolavelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. Não seria estranho então, se levarmos isso em conta, que os artista em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Moraes realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar 'criar' obras de minha autoria, procurando, 'achando' na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de *happening*, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total (1986b, p. 96-97).

E, na passagem que trata do problema da antiarte, diz Oiticica:

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da antiarte, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mário Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje a sigla de 'arte pós-moderna' – é, com efeito, outra atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, 'abertas'. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de 'proposicionista', ou 'empresário' ou mesmo 'educador'. O problema antigo de 'fazer uma nova arte' ou de derrubar culturas já não se formula assim – a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer

para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido (idem, p. 97-98).

Noutra passagens das *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, Oiticica define essa experiência, inclusive no que se refere à participação do público, mas também, os elementos *Parangolé* de um “achar” na paisagem urbana ou rural, na forma que se segue abaixo definida:

O ‘achar’ na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos ‘Parangolé’ está também aí incluído como o ‘estabelecer relações perceptível-estrutural’ do que cresce na trama estrutural do *Parangolé* (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor 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 a outra continuidade. Em ‘tabiques’ de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo em outro plano e assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, tivemos 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 pluridimensional 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 a 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 detalhes num estudo implícito nessas definições; resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal (1986, p. 87-88).

A esse respeito do “achar” na paisagem urbana importa perceber como a evolução do trabalho de Hélio Oiticica, no sentido da saída para o espaço, e que contempla o espaço extra-artístico, vai assumir um princípio de homologia com o espaço urbano das favelas, levando-o, neste momento, mais e mais ao processo de encaminhamento da arte para uma tensão entre espaço público de

um urbanismo generalizado e o espaço interior destinado a participação. O sentido de homologia entre espaço arquitetônico real e espaço imaginário de seu projeto ambiental, que se caracteriza como “espaço de fantasia e memória infantil abstraídos e sintetizados” (Brett in Oiticica, 1986), nos leva mais uma vez a pensar no nível amplo de radicalização de seu processo de criação, em que elementos da fragmentação, do espaço labiríntico, da dança, do corpo envolvidos nesses experimentos demonstram ter um claro sentido de construção da alegoria moderna: como campo de tensão entre os elementos circundantes da existência ambiental e sua transfiguração naquilo que emerge, indeterminadamente, como sentido demandado da experiência enquanto traço mnêmico, que se manifesta na esfera individual e coletiva, sendo capaz de revelar aspectos que, advindos de experiências primárias (Prokop, 1986), remetam a uma práxis coletiva da arte. Os *Parangolés* e os Penetráveis são, por excelência, o momento de conquista dessa dimensão épica em Oiticica.

A identificação desse processo leva-me a propor a caracterização, em algum momento e em certo sentido, da possibilidade de se aceitar um dado procedimento analítico de uma homologia de alegoria moderna que o presente estudo estabelece com relação aos trabalhos de Benjamin sobre a Modernidade e Baudelaire.

Por certo, o ponto mais visível dessa homologia diz respeito ao princípio de destruição da aura artística que, em Oiticica, pode ser identificado na noção desestetizante de antiarte, configurada pela abertura à participação do público, e que se traduz pela incorporação de elementos extra-artísticos como negação do objeto-arte; aqui é mais apropriado falar de experiência-vivência e de trabalho do que de obra de arte. A idéia de experiência e de ambientação na arte contemporânea, leva a um sentido de trabalho como transcendência do objeto artístico, cuja intencionalidade e elementos envolvidos se mostram como instâncias fora das convenções do padrão artístico, num processo o qual não se tem controle prévio sobre seu desfecho: sendo a dinâmica do cotidiano e não o *telos* essencialista da idéia do Belo o elemento que informa a sua motivação.

Um outro sentido da homologia pode ser identificado, agora, na posição assumida tanto por Oiticica quanto por Baudelaire relativamente a uma posição de marginalização de suas obras e de suas vidas seguindo o itinerário de uma profunda imersão de sua arte na vida. Em Baudelaire, Benjamin identifica no *Flâneur* o tipo social que se faz presente no poeta e na obra poética, dada a visceralidade com que a poesia e a vida pessoal de Baudelaire traduz os sinais da modernidade parisiense da época: fragmentação da experiência cotidiana, ambivalência do jogo melancólico ante a novidade e o passado, a marginalidade. Em Oiticica, o princípio anárquico de uma exigência incondicional de exercício de liberdade pessoal e artística, pode muito bem traduzir o processo em que se funda a sua opção pela marginalidade, a partir da qual o artista se posiciona, na sua vida e na sua “obra”, na direção de um estado de invenção total.

Em dois momentos, é possível perceber a alusão deste estado homológico entre Baudelaire e Hélio Oiticica. Assim, como diz Pedrosa:

Baudelaire das *Flores do Mal* é talvez o padrinho longínquo desse adolescente aristocrático, passista da Mangueira (sem contudo o senso cristão do pecado do poeta maldito). O aprendizado concretista quase o impedia de alcançar o estágio primaveril, ingênuo da experiência primeira. Sua expressão toma um caráter extremamente individualista e, ao mesmo tempo, vai até a pura exaltação sensorial, sem alcançar no entanto o sólio propriamente psíquico, onde se dá a passagem à imagem, ao signo, à emoção, à consciência. Ele cortou cerce essa passagem. Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e adjacências, onde a 'barra' é constantemente 'pesada', seu impenitente inconformismo estético (Pedrosa, 1986, p.10).

Em sua tese *Estética da ginga* (op. cit.), em que procura investigar a arquitetura da favela como um fenômeno cultural que emerge e se manifesta para além de uma arquitetura de arquitetos, numa forma de rizoma que ocupa o espaço citadino e modifica cotidianamente sua paisagem, Jacques vai estabelecer algo próximo de uma homologia dessa arquitetura vernacular com a obra de Hélio Oiticica. Assim, a autora vai identificar na experiência de Hélio Oiticica na Mangueira um processo que o leva ao desenvolvimento de um pensamento estético cada vez mais convencido da necessidade de abertura ao espaço de participação, inclusive, com a construção do ambiente vivencial, a partir de elementos que dão bem o sentido das indeterminações do cotidiano. A referência mais imediata, aqui, estaria ligada a noções como fragmento, labirinto, rizoma. Com respeito, ainda, ao aspecto da visceralidade da relação obra-vida, homologicamente identificada em Baudelaire e em Hélio Oiticica, pode-se considerar a seguinte passagem no comentário de Jacques:

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. Valladares, em seu discurso, faz referência a outros artistas 'da categoria dos renomados' (*sic*) que tiveram as favelas como tema. Mas uma enorme diferença separa esses artistas de Oiticica: eles não entraram de verdade numa favela para aí viverem essa experiência como Oiticica fez. Os pintores ditos renomados só fazem ilustrações da favela, de longe, em seus quadros. Oiticica ao contrário trabalha a

estrutura dessas construções populares, a ambiência desse espaço singular. A estrutura dos *Parangolés* retoma o essencial das construções de favelas, e sua diferença maior em relação às construções convencionais é sua temporalidade singular (Jacques, 2001, p. 35-36).

Importante ver, nessa passagem, que além do aspecto vivencial com que Hélio se lança relativamente ao seu programa experimental, é o fato de que o interesse do artista para com o fenômeno popular está muito longe de configurar a sua imagem como a de um artista-intelectual populista. Pelo contrário, mantém-se aí a coerência de um interesse pelo popular nos aspectos construtivos de sua arquitetura (das favelas) e nas suas manifestações culturais. Mas não das “raízes” culturais do povo. Particularmente, as preocupações de Oiticica com as questões culturais do povo estão voltadas para pensar as estruturas dessas manifestações e não a sua manifestação pura e simples. Seu objetivo, nesse modo de observação, é o de entender tais estruturas de manifestações como receptáculos abertos de resignificação, mais uma vez, levando-nos a perceber no artista, uma maneira de refletir intimamente coadunada com os princípios da alegoria moderna em Walter Benjamin. Nesse sentido, não se prende Oiticica a uma visão de conservação das tradições e dos conteúdos da cultura popular, ou, mesmo, de uma politização da estética da cultura popular, voltando-se, mais especificamente, para as condições que presidem essas produções em termos de resignificações emanados da própria cultura: aí se encontram, por certo, as manifestações e elementos dessas resignificações. Não se trata aqui, de uma manifestação da arte, enquanto símbolo, mas da cultura enquanto primado do alegórico.

Um exemplo desse processo de diálogo do trabalho de Oiticica com os elementos da cultura popular mostra-se particularmente significativo, no que respeita a experiência do *Parangolé*. De acordo com Zílio, no *Parangolé* deve-se tomar o simbólico como campo de atuação. Para ele, Oiticica se utiliza de um repertório de sua cultura de classe desenvolvendo um objeto plástico capaz de integrar o corpo, no âmbito de sua expressão-manifestação: corpo vestindo “capas”. Esse envolvimento do corpo se encontra intimamente associado à dança, a partir de uma componente da cultura popular, que é o samba. Nesse sentido, pode-se indicar os componentes culturais do *Parangolé* como elementos surgidos de uma realidade pluri-classista. Por outro lado, não é o *Parangolé* o espaço de uma relação harmônica entre as categorias culturais de distintas classes, mas, algo que se insere a partir de um processo cuja programação inicial tende a estabelecer um estado de estranhamento, acompanhado de um aguçamento das tensões. Trata-se assim, da apropriação de componentes culturais fora de seu próprio contexto, o que levaria à necessária tensão entre universos simbólicos. Como diz Zílio:

Nisto está implícita uma relativização cultural: o 'samba' conquista o sacrossanto 'museu', e o 'museu' 'desce' à quadra do samba. Isto tudo acontece num clima de festa, sem mensagens, operando ludicamente a abertura para a fantasia e outras 'vivências' possíveis, mas até então ignoradas. Vale dizer, num movimento de libertação (Zílio, 1982, p. 38-39).

De acordo com a definição de Benjamin do caráter alegórico, em contraposição ao sentido fraudulento do simbólico, tal como desenvolvido pelos românticos; o uso do simbólico em Zílio mais se aproxima do conceito de alegoria em Benjamin, visto que na conceituação dada por Zílio, o simbólico se define segundo parâmetros relativistas, e não por formas absolutizantes de representação, como denunciado pelo pensador alemão em relação ao desenvolvimento ocidental do conceito de símbolo.

Diferentemente da posição assumida pelas tendências da esquerda, em particular das manifestações ocorridas em torno dos Centros de cultura popular, que procuravam adotar o princípio de preservação dos valores nacionais a partir do uso da linguagem da arte popular aliada a uma tematização política dos problemas brasileiros (arte popular considerada como a única genuinamente nacional, mas carente de proteção contra a invasão do imperialismo cultural), em Oiticica a compreensão da cultura brasileira em termos de uma dimensão global o leva a uma postura que se abre a distintas tradições da manifestação cultural. Além do mais, sua visão traduz a capacidade de compreender politicamente o modo de operação dos centros de poder no interior da cultura universal (Zílio, *idem*, p. 39-40). Estes centros de poder

...graças a poderosos aparelhos culturais montados em tornos de núcleos universitários e de um sistema de arte solidamente estruturado, mantém o domínio do saber e uma relação de supremacia cultural. O que Oiticica propõe é a superação da dependência não pelo fechamento em si, mas pelo confronto crítico com estas culturas (Zílio, 1982, p. 40).

Em Gullar (1965), o conceito de cultura popular se caracteriza de um modo mais complexo do ponto de vista de uma reflexão sobre a identidade entre nacionalismo e cultura popular. Tal definição, além de assumir uma conceituação ampla de cultura popular, envolve a questão dos intelectuais e sua inserção no processo de transformação ou conservação culturais. Outro elemento significativo estaria no fato de Gullar pensar a cultura popular em termos de sua relação com elementos mais universais do debate sobre a identidade. Tais como, a relação da cultura com o problema da educação, bem como, cultura e indústria cultural. Contudo, Gullar não escapa à conceituação do estado da cultura nacional, seu subdesenvolvimento e o fenômeno do imperialismo cultural. Implícito à visão de intelectual no autor, encontra-se a visão de intelectual orgânico em

Gramsci. Na citação que se segue, isto fica evidenciado, quando o autor procura dar um sentido de cultura popular como a:

...consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação. E é essa visão desmistificada dos valores culturais que, naturalmente, leva o intelectual a agir em primeira etapa sobre seus próprios instrumentos de expressão para, através deles, contribuir na transformação geral da sociedade. É preciso, no entanto, deixar claro que tal decisão por parte do intelectual é consequência direta de se ter esvanecido aquela figura ideal do homem de cultura como pairando acima dos problemas concretos, lhe dando com valores absolutos e desempenhando uma função sempre benéfica à sociedade. Para a jovem intelectualidade brasileira, o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função dele, contribui ou não para preservação do *status quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga (Gullar, 1965, p. 83-84).

Revelador é o estudo de Dias (1999) sobre a questão dos intelectuais frente a políticas culturais nos anos 60, em que, analisando a trajetória intelectual de Gullar, evoca uma conceituação dada por Alberto Moreyras sobre a permanência de dois paradigmas de auto-reflexão dos intelectuais latino-americanos: paradigma da identidade, definidor do princípio de engajamento político na cultura; e paradigma da modernização, associado ao vanguardismo de um modo geral. Na trajetória intelectual de Gullar, Dias percebe a transição do paradigma da modernização para o da identidade. Isso evidencia em Gullar, a condensação da tensão entre os dois paradigmas em pauta; particularmente, quando se tem conhecimento de que o poeta vem da experiência concretista da vanguarda brasileira dos anos 50, passando pela virada neoconcretista, em que o problema da participação já se apresenta virtualmente, para desembocar numa posição de engajamento político dentro de um modelo próximo ao definido pelo CPC da UNE, cuja exigência de ação se volta para a idéia de transformação da cultura popular através de um ponto de conscientização da idéia de povo.

Por sua vez, Zílio indica como, para Oiticica, o problema da arte brasileira deve ser situado, com base numa análise dos processos envolvidos na nossa formação cultural. Implica isso, na consideração do caráter de nossa formação: entendido aqui, em termos tanto do registro cultural e seu contexto social, quanto de um sentido mais amplo do ético-político-social. Diz Zílio, “Deste campo nascem as necessidades criativas e mais particularmente nos ‘hábitos’ inerentes e próprios da sociedade brasileira, que ele assim resume: ‘cinismo, hipocrisia, ignorância’” (Zílio, 1982 p. 43) .

Nesse sentido, para Oiticica, produzir arte no Brasil é ter consciência da ausência de um sistema estruturado de arte. O que leva a reconhecer a permanência de um quadro marcado por uma diversidade de referências de manifestações

estéticas tanto universais quanto locais, inclusive pelo efeito das modas e por acontecimentos culturais importantes. Com efeito, tem-se que reconhecer tal realidade e assumir uma atitude no interior mesmo de suas contradições. Seria a cultura brasileira, portanto, esse complexo posto em confronto sistemático com o universal, em que a *diarréia* é a particularidade da nossa cultura, onde não há fórmulas, mas a necessidade de reconhecer a adversidade e o esforço de sua superação no quadro das ambivalências (Zílio, *idem*, p. 44).

Ainda para Zílio, a *diarréia* seria a “negatividade contemporânea que compreende a arte brasileira como uma tensão permanente criada por inúmeras variáveis”. Trata-se do deslocamento do modelo de uma arte brasileira para uma situação que envolve a inserção da obra num nível particular da cultura: tal relação é, pois, radicalizada pela “diarréia”. Nota-se, assim, que a proposta de Oiticica se dá orientada para uma abertura e de um modo ambivalente. Distintamente, enquanto o Gullar da fase cepecista, sai na defesa de uma arte figurativa fundada numa retórica social, em Oiticica, a relação entre a linguagem e o social se dá na emergência do novo em termos *inconsciente* de “tensões entre multivariáveis”, que inclui a própria atitude do artista que insere na luta ideológica, de um modo radical, a sua obra. Em Gullar, o novo emerge como imagem racional de uma interpretação da realidade. Como acentua Zílio, “em Oiticica é a forma que toma sentido, enquanto em Gullar o sentido é que toma a forma” (*idem*, p.46).

Zílio vai discutir o problema da acusação do vanguardismo em Hélio Oiticica, procurando apontar para a necessidade de se reconhecer, aí, as interações dialéticas entre o nacional e o internacional. O exame de uma idéia de vanguardismo em Oiticica exige a confrontação de sua obra em relação à história da arte. Por exemplo, compreendeu-se no âmbito da arte contemporânea, que a diluição da arte no social, como nas investidas das vanguardas históricas, finda por negar a especificidade da arte. Assim, enquanto para a arte moderna as transformações da linguagem exerceriam influências na transformação social, para a arte contemporânea, tal processo sempre redundou na recuperação da arte pelo mercado. A arte contemporânea procuraria compreender as limitações da arte, concebendo-a no interior do próprio sistema de arte, não passivamente, apenas atuando em seu campo ao nível do simbólico e do sistema da arte: “à luta ideológica travada nestas duas instâncias, ela a compreende como explicação na sua área de luta social mais ampla e atua de modo a aguçar suas contradições” (*idem*, p. 50).

No caso de uma relação possível entre o vanguardismo e a obra de Oiticica, que se daria baseada numa ideologia moderna de unidade arte-vida, Zílio reputará ao ativismo marcante na atitude de Oiticica em correspondência para com a própria militância vivida pela cultura brasileira nos anos 60 (*idem*, *ibidem*). Com efeito, é desse princípio ativista, que opera uma aproximação do

vanguardismo com a obra de Oiticica, e que se funda na premissa do que Bürger chama de práxis-vital das vanguardas históricas, que se pode verificar, na obra de Hélio Oiticica, a condição de um princípio alegórico nos termos benjaminianos, em contraposição a muito do esteticismo produzido na arte contemporânea: esteticismo que tende mais facilmente a um processo de recuperação aurática.

Veja-se, a respeito, o que diz Oiticica na apresentação do *Crelazer*:

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'.

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. Clã, claro – depende de como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer. Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

Sim, hoje ainda há o esteticismo da *Pop*, ou da *Op*, da Minimal e também do *happening*. Os que não se defrontam com o *crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um 'pensamento' que vem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a 'loucura branca' européia. (...)

Quero viver! Mas não quero crer! Não quero que a vida me faça de otário! Sim, porque crer é projetar-se de si mesmo no nada, *néant*. Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor! (Oiticica, 1981 p. 46).

Mas Zílio nos dá algumas pistas de como refletir sobre o aspecto contraditório que ao mesmo tempo confirma e nega um vanguardismo em Hélio Oiticica. Primeiramente, o vanguardismo em Oiticica parece se manifestar em sua própria indicação da permanência da pintura como meio de expressão contemporâneo. Para ele, a discussão sobre suportes seria um desvio da "questão da convivência entre os suportes tradicionais e as instituições garantidoras do conceito de 'artes plásticas'". Em sua crítica, Zílio observa que ainda que correta, essa perspectiva é limitada: instituições são instrumentos de recuperação, mas também servem como processo de "internacionalização do mercado" e absorção de novas linguagens e suportes. Por outro lado, a mediação ideológica do mercado se traduz como a centralidade da relação obra-público. Enquanto os suportes são apropriados de um modo indistinto no mercado (idem, p.50-51).

Para Zílio o aspecto da força recuperadora pode ser apontado como fator de desmistificação da crença da arte moderna em seu projeto revolucionário. Assim, a arte moderna ao mesmo tempo em que acreditou em suas estratégias para escapar do sistema de arte, viu-se desmentida em sua crença, dado o poder de adaptação do sistema de arte e do mercado. Com isso, o crítico indica que a recusa da pintura por Hélio Oiticica se deve às suas origens modernas. Essa discussão da atitude de negação só tem sentido como sinal de vanguardismo.

Mas Oiticica não tinha uma visão retilínea do processo da arte como no caso do formalismo construtivista: realizou um sistema só possível na contemporaneidade, que é a fusão entre Construtivismo e Duchamp e os dadaístas. Aliás, tal feito só demonstra o poder de relativização que os conceitos adquirem na arte contemporânea, em contraposição a certa absolutização programática e autoritária dos conceitos na postura de alguns dos movimentos das vanguardas modernas (idem, p. 51).

Por fim, Zílio assume que o seu objetivo é o de retirar a obra de Hélio Oiticica das acusações simplistas de vanguardismo feitas pelo nacional popular. Com efeito, o vanguardismo de Oiticica vincula-se ambigualmente à negação-afirmação da memória: ao mesmo tempo em que afirma a disponibilidade da experiência e do novo, compreende que esse novo não nasce da geração espontânea, mas rearticulando a memória na experiência presente. Veja-se o que diz Zílio a respeito:

Esta relação conflituada com a memória provinha também das suas origens neoconcretas. A experiência construtiva brasileira, pela primeira vez na história da nossa arte, elaborou uma leitura sistemática da história das formas. Foi a primeira manifestação de uma memória na arte brasileira. Uma memória, no entanto, seletiva e curta, mas que de qualquer modo conseguiu formalizar um percurso. (...) A obra de Oiticica, como participante de um período de ruptura é demarcada por conter em si a contradição entre dois períodos. Ela realiza a fusão de dois momentos opostos da arte moderna, mas permanece em parte ligada a conceitos próprios às suas características modernas. Vê a falta de memória brasileira como algo positivo, mas participa da construção de uma memória. Esta tensão entre dois momentos da história da arte percorreria a maior parte de sua trajetória. Nas suas últimas entrevistas, Oiticica, embora em linhas gerais mantivesse as mesmas posições, algumas vezes sugere revisões, contudo sem chegar a fornecer dados suficientes que permitissem uma nova avaliação crítica (Zílio, 1982, p.52).



Parangolé P4 capa1 1964

Impulso alegórico

De acordo com a argumentação que até aqui vimos conduzindo, é-nos possível afirmar que para se situar o programa experimental de Hélio Oiticica, deve-se percebê-lo como uma instância que não se encontra fechada no plano de um projeto exclusivamente estético, sendo, portanto, um trabalho que a cada momento mais se distancia da obra de arte num sentido tradicional do termo, para se traduzir enquanto processo de manifestação artística – que Oiticica prefere chamar de programa *in progress*. Isso implica, portanto, em se considerar o seu trabalho como de uma ampla inserção seja no campo da arte, seja no âmbito da esfera ético-política, como já mencionado anteriormente. Em todo caso, não se trata aqui de um processo político cuja dimensão se restringe apenas ao plano do conteúdo da obra. Ao contrário, e de um modo mais complexo, o ético-político é aqui tratado no sentido de uma intervenção no fazer artístico de um modo capaz de promover uma profunda transformação na percepção tanto do processo artístico quanto do meio ao qual se insere.

De acordo com Favaretto (op. cit.), o projeto de Hélio Oiticica não se caracteriza apenas por suas intervenções experimentais, mas por expor “o processo de integração e esfacelamento dos projetos modernos” brasileiros. Há, assim, uma dupla inscrição de sentido épico no percurso moderno de Oiticica: reativar intuições e datar postulados de manifestações artísticas pretéritas, em geral vinculadas ao projeto construtivo, na direção de “possibilidades abertas pela superação do quadro e da pintura”. A isso se pode caracterizar como “um impulso de desestetização”, quase sempre orientado para o “desenvolvimento de práticas culturais” transgressoras da “normatividade modernista” (idem, p.15-6).

Um tal impulso cintila, no dizer do autor, puramente como estado do *experimental* – definido pela indeterminação dos seus resultados, do “artista-inventor”: definidor de “suas próprias regras de criação e categorias de julgamento” –, e não apenas como estágio de uma *arte experimental*, o que leva Favaretto a evocá-lo como “o imaginário de uma saga” (idem, p.16), na qual se dá o “exercício experimental da liberdade” (Pedrosa in Favaretto, idem, ibidem). Nesse sentido, as exigências de mudança dos meios e das concepções artísticas no programa de Hélio Oiticica, estão situadas no âmbito de um exercício de liberdade tal, que a própria situação de marginalidade que daí emerge é em nada circunstancial. Observa-se que, em seu programa, o impulso para a desestetização, gerado pelo reconhecimento da “crise” de linguagem na pintura, e a partir das próprias limitações da arte concreta, operou uma “negatividade do inconformismo estético e a posição crítica sobre o valor cultural das práticas em desenvolvimento” – enfim, denunciando a *conví-convivência* na cultura brasileira, que é todo processo de diluição, conservadorismo, ignorância e cinismo que aí se instaura (idem, ibidem).

No seu Brasil Diarréia, Oiticica (1981) assim manifesta a situação do meio cultural no Brasil:

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino da *modernidade* no Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao “serio”: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro? (...)

A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu, ‘ama o Brasil!’) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda.

Experiência pessoal: minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNEA (...): assume toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma... ‘consciência para vencer a *super* paranóia, repressão, impotência...’ brasileiras; o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal *convi-conivência*; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar ‘oficial’ (...)

Não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a *convi-conivência*.

No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos.

Tudo o mais é diluição na diarréia. (Oiticica, 1981, p.43-45)

Ainda para Favaretto, dois aspectos são dignos de nota: 1) a marginalidade, além do sentido apresentado anteriormente, da condição da obra no contexto do sistema de arte e da própria condição do artista, se desdobra num nível intrínseco a todo o programa experimental de Hélio Oiticica e “inscreve o desejo singular e a utopia diferenciadora no movimento de transmutação de valores” – artísticos e sociais; 2) a singularidade do artista não se encontra unicamente na “coerência de programa e lucidez crítica”, mas, também, nas “formulações teóricas específicas” que acompanham suas invenções, seus experimentos (idem, p.17). Discurso e produção artística se mostram como instâncias coerentes do “dispositivo delirante” de Hélio Oiticica, em que todo um repertório de questões se localiza na lógica do discurso e em que se estabelece, no próprio deslocamento de seu programa *in progress*, a tensão entre continuidade e ruptura (idem, p.18).

A formação de Hélio Oiticica está permeada pela imbricação do rigor

construtivo e da experiência ambiental. Quer dizer, o experimental no artista estabelece o entrecruzamento entre as tendências intelectualista e sensorialista das vanguardas históricas, particularmente, a vertente do construtivismo, de um lado, e a experiência pessoal de Marcel Duchamp, de outro. Como indica Favaretto, isso vai possibilitar ao programa de Oiticica uma “original composição de sentido de construção e desestetização” (idem, *ibidem*).

Também nessa direção, Zílio (op. cit.) vai apontar o momento do pós-neoconcretismo no Brasil como o da contemporaneidade, que Pedrosa chamaria de “pós-moderna”; momento que estaria pautado por um distanciamento crítico capaz de possibilitar um pensamento sobre as próprias limitações históricas da arte moderna (p.25).

Em Oiticica, isso se manifesta no fato de seu trabalho está pontuado e em constante diálogo com aspectos do construtivismo e dadaísmo, que são, como vimos, tendências historicamente opostas. Com efeito, a obra de Oiticica será marcada, especialmente, pela influência de Malevitch e Duchamp. Por certo, Duchamp e os dadaístas serão o fundamento da negatividade que tornou possível se estabelecer um parâmetro crítico de equidistância frente o “reformismo construtivo”. Exemplo da influência de uma postura mais negativa na experiência da manifestação artística são as “apropriações”, que não são muito diferentes da definição dos ready-made em Duchamp. A singularidade das “apropriações” pode ser observada no “tipo de objeto escolhido”, compreendendo um nível determinado de participação do público, situando-o em relação ao ambiente social. A essa experiência Oiticica chamou de antiarte.

Por sua vez, antiarte designa o próprio sentido e condição do artista na contemporaneidade, sua “compreensão e razão de ser”. Uma vez que o papel do artista vai sofrer um importante deslocamento de uma situação tradicional de criador de obras de contemplação, para a de um propositor ou motivador para o processo da criação. Para que se dê o momento da criação, nessa concepção, é de fundamental importância a participação ativa do “espectador” como “participador”. A antiarte é entendida, assim, como algo que atende a uma “necessidade coletiva de uma atividade criadora latente”, motivada pelo artista de um dado modo. Diz Zílio:

...não há proposição de um ‘elevator o espectador a um nível de criação’, a uma ‘meta-realidade’, ou de impor-lhe uma ‘idéia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, 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 esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O ‘não-achar’ é também uma participação importante, pois define a oportunidade de ‘escolha’ daquele a que se propõe a participação (Zílio, 1982, p.26-27).

Segundo essa orientação, só tem sentido falar de “obra” para o artista, se se tiver em mente a sua completção pela ação do público participador, que é aquele que vai emprestar significado à obra (p.27). Isto implica reconhecer a existência de uma indeterminação na “obra”, já que nem tudo pode ser previsto pelo artista-propositor, como, por exemplo, os sentidos emanados pelo participador. Assim, artista-propositor e público-participador são as categorias de uma definição de arte ambiental vernacular em Oiticica. De uma arte que se coletiviza como reunião de singularidades e não de individualidades, cuja dimensão política, advinda dessa união entre construtivismo e dadaísmo, só é comparável a do construtivismo russo.

É o que nos diz Zílio:

Curiosa a trajetória de Oiticica. Das suas origens na arte construtiva, entrando em contato com o Dadaísmo, acaba por formular uma síntese que em termos políticos o aproximaria do Construtivismo soviético. Tal como neste movimento, o único da arte construtiva que possuía uma visão política da arte, Oiticica elabora uma concepção antimetafísica da arte e considera o artista como um propositor. Ou seja, uma arte coletiva que se manifestasse por uma reunião de singularidades e não de individualidades” (idem, *ibidem*).

Por outro lado, Favaretto indica que tanto Hélio Oiticica quanto outros artistas contemporâneos seus se beneficiaram da “situação nacional e internacional da arte de vanguarda na passagem dos anos 50-60”: em particular, pelos feitos da *pop-art*. Tudo pode surgir e se relacionar com tudo em jogo permanente na nova produção artística e do novo espaço estético: campo da colagem contra a autonomia da pintura: montagem aleatória: produção de outro espaço estético como negação do quadro ilusionista (idem, p.19). O quadro é transmutado em coisa e, em seguida, fruto da “desindividualização da prática pictórica”, a produção se lança no aleatório: da arte pura chega-se ao puro experimental. Em Hélio Oiticica, o estrutural (na seqüência: quadro, relevos, penetráveis) se libera num campo “invadido por ações, pela vida”; cujo primado é a abertura das proposições: arte-vida (p.19).

Como disse Hélio Oiticica em depoimento:

“Quero aqui dizer q tenho felizmente essa indiferença a meu favor: toda essa gente implicada em ‘programas culturais’ nada significam para o q tem mesmo algum significado grande e duradouro: tudo o q eu faço e virei a fazer *nada* tem a ver com qualquer tipo de programa cultural!: nada!: pelo contrário é a tentativa mais concreta de demolir e tornar impossível qualquer significado real a tudo o q seja demagogia cultural ou programa para tal demagogia: todo esse corta barato q quer dizer o q ‘tem q fazer o artista’ ou de como ‘deva proceder’ ou q ‘caminho tomar’: não há ‘caminho’ ou ‘direção’ para a criação: não há ‘obrigações’ para o artista: quem pensa

poder fazer o q quer ao mesmo tempo q assume compromisso q nada tem haver com a atividade q têm cometem um erro fatal: e como conseqüência deste erro tornam-se demagogos e um poço de equívocos (...) Ninguém menos alienado do que eu: ninguém também menos otário: otários são os que se mantêm indiferentes ao q é criativo e à INVENÇÃO” (Oiticica, in Pereira e Hollanda, 1980, p.151).

Ainda segundo Favaretto, referindo-se a modernidade vanguardista da virada para o século XX, a crença na força de ruptura com o sistema da arte, bem como, a “valorização absoluta da idéia da desconstrução-construção”, levou à tentativa de instituir o caráter de arte autônoma. Isso se fez com base no compromisso com o descentramento do olhar, com a “desnaturalização da percepção”, crença no valor do novo, do estranho, do choque. Como diz o autor, a respeito das investidas da modernidade vanguardista:

Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação história que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõe a atitude ético-político. Intempestiva, pretendendo representar a verdade da arte liberta das ilusões transcendentais; evidenciando a materialidade dos processos e conspirando contra o mito, que ela produz, de uma essência da arte, a modernidade investe o desejo na desmontagem das mistificações que recobrem a concepção idealizada da arte, sem a imposição de qualquer realidade e individualidade prévias (idem, p.20).

Tais aspectos passaram a fazer parte, inclusive, do próprio repertório levado a efeito pelas manifestações e tendências das décadas de 50 e 60, notadamente, nas chamadas neovanguardas. Duas são as alternativas que o autor evidencia no âmbito desse processo. De um lado, “renovação sintático-formal” (princípio intelectualista das vanguardas), de outro lado, articulações das “dimensões semânticas e pragmáticas” (princípio sensorialista das vanguardas: relativização da ênfase formalista). “Ambas as direções pretendem, freqüentemente, pôr em causa a significação da pintura e do processo estético em geral; impugnam convenções da representação tradicional e da abstração” (Favaretto, idem, ibdem).

A partir dos anos 60, vai se evidenciar a constituição “espaço estético aberto”: em que se questiona o próprio estatuto tradicional e existencial da obra de arte, que tornou anacrônica a “dicotomia abstração/figuração”. Duchamp, Dada, construtivismos são referência para o entendimento dos inventos nos anos 60-70.

Dentre os aspectos básicos da diferença entre vanguardas e neovanguardas, pode-se indicar as transformações nas expectativas de eficácia pelos próprios artistas quanto a suas ações, devido às mudanças de recepção em função da

especialização do mercado, que se tornou determinante na produção artística. As opções do artista passam a oscilar entre a integração ao mercado e a diferenciação de propostas de resistência a tal integração. Tais posições são diversamente ambíguas. A relação com o mercado promoverá necessária alteração da relação artista-circuito-público (idem, p.21).

Ainda com respeito a essas mudanças na relação artista (produção), público (recepção-participação) e circuito (sistema de arte), Favaretto indica, no tocante à situação de integração e de marginalidade frente ao sistema de arte, a necessária consideração sobre algum tipo de ação do público no espaço da produção artística. Com efeito, as estratégias dos artistas em relação às expectativas do público levaram a uma reviravolta no tema da criação e problematização do circuito. O público como realizador de propostas e como participante interessa ao artista como contribuinte da destruição do mito da transcendentalidade da arte. Trata-se da tentativa de destruição dos tradicionais parâmetros da idéia e da prática da arte orgânica. Nos termos do autor, essa é a característica de uma “luta bifrontal”: 1) confronto mercado-público e 2) exacerbação ao limite expressivo de procedimentos. São tentativas de explosão do sistema da arte, enquanto campo. Efeito de desrecalque da produção: tal radicalidade volta-se para o desejo de distanciamento da origem ou função da arte, visando instaurar um espaço puramente estético, longe das avaliações tributárias da história da arte (p.22).

Nesse quadro de questões, mas sem a determinação de suas soluções predominantes, o programa de Hélio Oiticica “cifra as propostas da vanguarda brasileira”, numa espécie de “trabalho de anamnese” (Lyotard apud Favaretto, idem, p.23). São intervenções cujas proposições manifestam criticamente, por sua ousadia, a precariedade do quadro situacional apresentado pelo projeto de modernidade artística brasileira. Tais intervenções se apresentam, igualmente, como explicitação dos conflitos da pesquisa dos “pressupostos implícitos na modernidade” e da “tentativa de elaboração das inquietações presentes”. É o que Favaretto chama de uma investigação “excêntrica”, que, saída da experiência das vanguardas, a partir do concretismo, mostra-se capaz de deslocar, de uma perspectiva singular que põe o artista em estado puro de invenção, as “margens do processo de integração da modernidade” (idem, p. 23).

Por outro lado, a proposta de Oiticica de composição de uma vivência e de uma construção ambiental, a partir dos elementos do cotidiano, elementos quase sempre caracterizados como banais ou pequenas coisas sem importância, entranhados no comportamento humano, mas, capaz de transformá-lo por suas próprias particularidades, na medida em que se tornam perceptíveis e podem superar o estado *blasé* (Simmel), nos leva a estabelecer uma associação com o princípio das *imagens dialéticas* no método da história de Walter Benjamin. Como se pode depreender da citação abaixo:

Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso. (...) O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência (Oiticica, 1986, p. 120).

As imagens dialéticas, como vimos, remetem a uma idéia de experiência coletiva relativamente ao processo de redefinição da memória. Isso não implica numa afirmação direta dos elementos biográficos ou subjetivos. No sentido das *imagens dialéticas*, a memória é reconstituída enquanto processo de dessubjetivação, permitindo à percepção de processos exteriores dispersivamente dados no cotidiano. A memória, nesse sentido, assume a forma de temporalidade em que a vivência dos elementos da experiência traduz um traço mnêmico essencial de imagens do passado sob a ótica do presente, projetando-se num tempo futuro.

Em Benjamin, ainda, as *imagens dialéticas*, se apresentam sob o prisma do olhar sobre as coisas pequenas, mínimas, fragmentárias, dispersas no cotidiano e, tidas como sem importância ou significação. Não se trata, aqui, de um pensar o cotidiano como um transcorrer unilinear e ininterrupto de acontecimentos, mas, de perceber nos acontecimentos o elemento da surpresa, do inusitado, da indeterminação de processos, sob o qual não se tem controle efetivo. Nesse sentido, as imagens dialéticas se definiriam por um reencontrar das potencialidades daquilo que, indiferenciado no mundo, pode assumir uma orientação de liberalização dos sentidos e das percepções em face das determinações formais em que o jogo programático já se encontra dado e acabado a priori. Com efeito, o sentido dessa definição, deixa pistas ao entendimento das proposições em aberto, identificadas por Hélio Oiticica, no sentido da descoberta dos elementos do cotidiano e de suas potencialidades em termos das suas transformações por leis próprias e não-condicionadas. A permanência de um estado de indeterminação na obra de Hélio Oiticica, que se pode identificar no seu projeto experimental enquanto programa *in progress* que se dá pela tensão entre continuidade e ruptura, e retomadas, sistematicamente, pareceu-me uma configuração singular na arte contemporânea para se pensar o traço de uma manifestação artística crítico-emancipatória capaz de revelar, pela abertura à participação, as possibilidades de se reconstruir experiências coletivas cujo sentido liberalizador se dará pela problematização da memória no presente em termos de um impulso alegórico que se mostre como expressão individual e coletiva de realização do prazer, tanto no nível estético quanto da vida, cuja orientação se ponha na sua contraposição utópica ao princípio de realidade.

Conclusão

Como tentei demonstrar, o programa experimental de Oiticica se traduz numa clara desmistificação e desfetichização do artístico. Trata-se de uma experiência que se abre para uma intencionalidade de vivência coletiva da arte, em que não mais se pode valorizar uma essencialidade orgânica do artístico; e sim, ter no artístico não um objeto de culto e de representação a ser contemplado, mas o próprio momento-espço ambiental a ser vivido. Com efeito, esse é um caminho indicativo de um processo marcado pela indeterminação, cujo sentido só se dá na experiência coletiva. É em consideração a esse aspecto que se pode perceber o traço alegórico da arte como experiência de construção coletivamente ou compartilhada, que tende a apagar as fronteiras entre autor-obra-público e, conseqüentemente, da destruição da aura, visto que esse programa artístico-estético se legitima na forma de uma relativização radical das considerações do que vem a ser arte e não-arte.

Se as idéias de aura e de alegoria apresentam sentidos convergentes, no fundo são termos antinômicos. A aura se define como a aparição única da imagem longínqua, é o outro que se revela; ao passo que a alegoria é o outro não revelado. Se há, pois, uma característica comum a ambas as categorias, elas se distinguem, por sua vez, no seu sentido. A aura se caracteriza pela sacralização absoluta e superior do outro: caráter único; a alegoria indica o outro ocultado, reprimido, apreendido como fragmento. A aura tem uma característica de centramento; a alegoria, de descentramento, dispersão, fragmentação – indicando provisoriamente e possibilidades múltiplas de significação: o sentido de totalidade, característico da aura, só sugestivamente surge na alegoria.

A da reprodutibilidade não se traduz, para Benjamin, como o único modo de se identificar o momento de declínio da aura artística, uma vez que tal processo não pode ser visto apenas pela referência à relação tecnologia/arte. O declínio da aura pode se dar tanto em relação à reprodutibilidade técnica, quanto no que tange ao objeto da produção individual ou coletiva, num plano de linguagens ou manifestações artísticas não efetivamente massivas.

É possível identificar, como fez Benjamin, um sentido de destrutividade na manifestação artística não apenas do processo aurárico, mas, inclusive, da própria tecnologia (da qual a arte, em muito, se vale) – o que leva a arte a vivenciar um estado de tensão na sua relação com a tecnologia. Essa tensão se dá, em particular, pelo estreito vínculo que as tecnologias mantêm junto à ideologia burguesa do progresso, considerando-se o grau de autonomia e dependência que o campo cultural estabelece frente as esferas econômica e industrial, que são o lugar de maior expressão dos avanços da tecnologia. Assim, o uso artístico da tecnologia pelas vanguardas não apenas tentou, em muitas ocasiões, quebrar o sentido de razão instrumental a ela vinculado, como procurou atacar a associação

feita entre tecnologia e progresso, e entre arte e sua definição enquanto natureza orgânica e de autonomia esteticista, desvinculada da relação arte-vida.

Para um entendimento do projeto artístico de Hélio Oiticica, procurei me valer da configuração do alegórico e da aura artística orientada por Benjamin. Esse momento, em Oiticica, pode ser caracterizado como aquele em que se reúnem duas tendências contrapostas historicamente: Construtivismo e Dadaísmo – em especial Duchamp, que é o ponto a partir do qual Oiticica forma um parâmetro crítico do reformismo da corrente construtivista. É a partir desse diálogo de contraponto entre aquelas tendências, que Oiticica vai estabelecer a interação dos elementos construtivos ocidentais com a descoberta da sensorialidade da cultura brasileira, levando sua experiência a se por no âmbito de uma singularidade tal, que atua por uma transvalorização da própria arte – impulso central da arte contemporânea.

Dessa interação resulta a abertura à participação do espectador, o que leva Oiticica a denominar seu trabalho de antiarte, compreensão e razão de ser de todo o seu programa experimental: o que se caracteriza aqui não é o processo de produção da obra para a contemplação do público, mas sim a proposição inicial do artista como meio de motivação para a criação – que só se completa no envolvimento ativo do “espectador” como “participador” no processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente, motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Não se tratando tanto de atribuir ao espectador a função de criador, mas de possibilitar-lhe algum nível de “participação” em que “ache” o que realizar de modo criativo, e onde mesmo o não participar ativo se traduzirá como um tipo significativo de participação.

É nesses moldes que Oiticica é levado a definir seu programa como característico de uma arte ambiental, que reúne indivisivelmente o conjunto das modalidades de que pode se apropriar. Tanto as que lhe são familiares, quanto as que resultam da inventividade do artista ou da participação do espectador. Com esse projeto da participação, Oiticica assumiu uma atitude que dissolve a esfera da arte-objeto dentro do processo da criação coletiva, em que a abertura à participação leva à construção do sentido vivencial da experiência estética. Aspecto que se dimensiona na força de uma proposição de expansão das capacidades sensoriais dos espectadores-participadores de modo a que explorem o seu potencial criativo.

A negatividade no programa de Hélio Oiticica se dá, assim, pela temporalização das estruturas, quando desloca a fundamentação construtiva através de um processo que leva a uma ressignificação da participação cultural dos protagonistas, desdobrando a experiência num redimensionamento cultural do público, a partir do seu caráter vivencial como participador. Com efeito, resulta esse processo na tentativa de se fundir expressividade e construtividade, em que vivência e cotidiano se transformam em expressão contraposta ao

formalismo da objetualização da cor. Há assim o recurso mnêmico de associar necessidades e possibilidades da contemporaneidade com os matizes fundamentais da modernidade (construtiva e duchampiana).

É este aspecto do projeto de Oiticica que nos leva ao sentido da alegoria moderna em Benjamin, em que a constituição da experiência se dá a partir da afluência de traços mnêmicos que irão compor o processo de redimensionamento perceptivo dos envolvidos no momento da abertura à participação – como o artista procura apresentar em seu programa experimental. Esse redimensionamento, por sua vez, assume a configuração da destrutividade alegre identificada por Benjamin nas manifestações alegóricas da modernidade. É o que ele caracterizaria como a nova barbárie, que se contrapõe à barbárie burguesa, e que se mostra como caminho necessário a uma reconstrução da experiência. Pelo que se pode perceber nas *falas* de Oiticica, há nas suas *intencionalidades* a presença da destrutividade alegre e positiva como princípio de construção, capaz de transformar o cotidiano em expressão de felicidade e de liberdade no quadro da própria ambiência vivencial buscada em seu projeto.

Cabe aqui um último reconhecimento: onde quer que um impulso visionário nos lance sinais de ressignificação, desmapeando sentidos dados naquilo que Lefebvre (1991) chamou de *prosa do mundo* – princípio aurático secularizado numa razão instrumental, fundada numa calculabilidade fantasmagórica –, ali há de haver o princípio de uma destrutividade alegre desse elemento prosaico, em favor de uma nova *poesia da vida*, que é o reencantamento do mundo pelo compartilhar da experiência individual-coletiva, capaz de nos indicar itinerários de um novo labirinto, que, momentaneamente, nos faça escapar da força recuperadora do simulacro – ainda que seja para cair em suas malhas logo em seguida, para, de novo, recomeçar, interminavelmente. O trabalho de Oiticica foi exemplar nesse sentido. Como assinala Favaretto:

Não se pode prever para onde se encaminhavam; talvez sejam ensaios de fixação de processos incorporados como linguagem: tática para vãos futuros. Pois Oiticica sempre dizia estar apenas começando. A sua morte deixou suspensa a questão: depois que a arte deslizou para o além-da-arte, o que poderia sobrevir? Ainda nisso o trajeto de Oiticica é exemplar: como não se pode repetir, cabe a análise, a transformação das experiências em anamnese, perlaboração que relança os fios soltos do experimental (idem, p. 226).



Sala de bilhar [pool room] 1966

Referências

- ADES, Dawn. (1976). *O Dada e o Surrealismo*. Barcelona: Labor.
- _____. (1997). *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ADORNO, Theodor W. (1982). *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1986). *Sociologia*. São Paulo: Ática (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- _____. E HORKHEIMER, Max. (1985). *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- AMARAL, Aracy A. (1983). *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel.
- _____. (1987). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel.
- ANDRADE, Oswald. (1978). *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. (1983). Depois das Vanguardas. *Artes em Revista*. N. 7, agosto. São Paulo, CEAC.
- _____. (1991). *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta.
- _____. (Org.) (1998). *Acadêmicos e Modernos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.
- ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (1978, 1979, 1980, 1982), Rio de Janeiro: FUNARTE. (Carlos Vergara, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Barrio, Antonio Dias, Lygia Clark, Wesley Duke Lee, Waltercio Cardas Jr.)
- ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (1980, 1981, 1983). Caderno de Textos 1, 2.e 3. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- BAITELLO Jr., Norval. (1993). *Dadá-Berlim: des/ montagem*. São Paulo: Annablume.
- BAKHTIN, Mikhail. (1981). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2 ed. São Paulo, Hucitec.

- BASBAUM, Ricardo. (2001). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca d'Água.
- BATTCKOCK, Gregory. (1975). *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- BECKER, Howard S. (1977). Mundos artísticos e tipos sociais. In: Velho, Gilberto (Org.) *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. (1990). Os surtos modernistas. In: Belluzzo, A.M.M. (Org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Memorial/Unesp.
- BENJAMIN, Walter. (1985). *Sociologia*. São Paulo: Ática (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- _____. (1985b). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, brasiliense (Obras Escolhidas I).
- _____. *et al.* (1980). *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores).
- _____. (1984). *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1986). *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- BOLLE, Willi (1994). *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP.
- _____. (1996). “*As siglas em cores no Trabalho das passagens, de W. Benjamin*”. Estudos Avançados, 10 (27). USP.
- BOURDIEU, Pierre. (1996). *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.
- _____. (1996b), *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Ed. Presença.
- BRITO, Ronaldo. (1985). *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas.
- BÜRGER, Peter. (1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- CABANNE, Pierre. (1987), *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMARA, Rogério. (2000). *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Marca d'Água.
- CAMPOS, Augusto de. (1978). *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- CAMPOS, Haroldo. (1977). *A arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC), *Arte em revista*. São Paulo: Kairós n. 1 (1979). n. 2 (1979), n. 3 (1980), n. 5 (1981); CEAC n. 7 (1983), n. 8 (1984).
- COCCHIARALE, Fernando. (sd). *Da Adversidade Vivemos*. Acd.ufrj.Br/pacc
- _____. & GEIGER, Anna Bella (comp.) (1987). *Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- CRUZ, Nina Velasco e (1999). *O Dentro é o Fora: as trajetórias de Lygia Clark e Hélio Oiticica e as transformações na obra de arte contemporânea*. Rio de Janeiro, UFRJ/ECO. Dissertação de mestrado. Datilo.
- DIAS, Ângela Maria. (1999). *A Missão e o Grande Show: Políticas culturais no Brasil: Anos 60 e depois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- DUARTE, Claudia. (2000). *Marcel Duchamp, olhando o Grande vidro como interface*. Rio de Janeiro: Marca d'Água.
- DUARTE, Paulo Sergio. (1998). *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais.
- ECO, Umberto. (1979). Entrevista com Umberto Eco. In: Arias, M.J.R., *Os movimentos pop*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).

- FABBRINI, Ricardo Nascimento. (1991). *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, USP. Dissertação de mestrado. Datilo.
- FABRIS, Annateresa. (org.) (1994). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de letras.
- _____. (2000). *Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade*. Belo Horizonte/São Paulo: C/arte/EDUSP/FAPESP.
- FAVARETTO, Celso. (1979). *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós.
- _____. (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Fapesp/Edusp.
- FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (org.) (1998). *Arte e Ensaio*. No.5. Rio de Janeiro: PPGAV/Escola de Belas Artes/UFRJ/
- _____. (1999). *Arte e Ensaio*. No.6. Rio de Janeiro: PPGAV/Escola de Belas Artes/UFRJ.
- FOSTER, Hal. (1989). Polêmicas (pós)-modernas. *Revista do Pensamento Contemporânea*. n. 5/maio, Lisboa (Número especial “estéticas da Pós-Modernidade”).
- FREIRE, Cristina. (1999). *Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. (1982). *Walter Benjamin*. São Paulo: brasiliense.
- _____. (1982b), *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense (Encanto Radical).
- GALLERANI, Maria Aimée Chaguri. (1991). *Concretismo e Neoconcretismo nas artes plásticas: a vanguarda construtiva brasileira nos anos cinquenta e início dos sessenta*. PUC-SP. Dissertação de mestrado. Datilo.
- GOODMAN, Nelson. (1995). *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Ed. ASA.
- GULLAR, Ferreira. (1965). *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1969). *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (Org.) (1973). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1982). *Sobre Arte*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem.
- _____. (1999). *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. 3 ed. Rio de Janeiro, Revan.
- HELENA, Lucia. (1985). *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro/Niterói, Tempo Brasileiro/Universidade Federal Fluminense.
- HEYWOOD, Ian. (1997). *Social Theories of Art: a critique*. New York/Washington Square: New York University Press.
- HOISEL, Evelina. (1980). *Supercaos, os estilhaços da cultura em “Pan-América” e “Nações Unidas”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. (1980). *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (org.) 1991). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. e GONÇALVES, Marcos A. (1982). *Cultura E Participação s anos 60*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. PEREIRA, Carlos Alberto M. (1980). *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense.
- HUYSEN, Andréas. (1991). Mapeando o pós-moderno. In: Hollanda, H.B. (Org.), *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco.

- _____. (1997). *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. (2000). Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- JACQUES, Paola Berenstein. (2001). *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- JUSTINO, Maria José. (1998). *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR.
- KOTHE, Flávio. (1976). *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1978). *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática.
- _____. (1985). "Introdução". In *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LAGES, Susana Kampff. (2002). *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp.
- LEFEBVRE, Henri. (1991). *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática.
- LIMA, Marisa Alvarez. (1996). *Marginalia: arte & cultura "na idade da pedrada"*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial.
- LOSADA, Teresinha. (1996). *Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda*. Teresina, EDUFPI.
- MACEDO, Cid Ney Ávila. (1992). *Visualidade e Discurso, Oiticica: a mestria da enunciação*. PUC-São Paulo. Dissertação de mestrado. Datilo.
- MANSUR, Mônica, PAULA, Marcus Vinícius de (org.) (1997). *O Objeto da Arte como Sujeito, reflexão e fazer artístico*. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA.
- MARCUSE, Herbert (s.d.). *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- MILLIET, Maria Alice. (1992). *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: edusp.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. (1996). *Os Outros da arte*. Oeiras: Celta.
- MURICY, Kátia. (1999). *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- NUNES, Benedito. (1979). *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva.
- OEHLER, Dolf. (1997). *Quadros Parisienses: Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo, Companhia das Letras.
- OITICICA, Hélio. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1996). CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: RIO ARTE.
- _____. e CLARK, Lygia. (1996). *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- OWENS, Craig. (1989). "O Impulso Alegórico: Para uma teoria do Pós-Modernismo". *Revista do Pensamento Contemporânea*. n. 5/maio, Lisboa (Número especial "estéticas da Pós-Modernidade").
- PAPE, Lygia. (1998). *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- PATRIOTA, Margarida. (2000). *Modernidade e Vanguarda nas Artes*. Brasília, PAZ, Octávio. (1977). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: elos.
- _____. (1984). *Os filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PÉCAUT, Daniel. (1990). *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática.
- PECCININI, Daisy. (1978). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado.

- _____. (1999). *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itáu Cultural/EDUSP.
- PEDROSA, Mário. (1975). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1986). “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: Oiticica, Hélio, op. Cit.
- _____. (1995). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP.
- _____. (1996). *Forma e Percepção Estética*. São Paulo: EDUSP.
- _____. (1998). *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP.
- PICÓ, Joseph. (compilación) (1988). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- POR QUE DUCHAMP? *Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itáu Cultural/Paço das Artes.
- PROJETO CONSTRUTIVO NA ARTE: 1950-1962 (1977). Rio de Janeiro/São Paulo, Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado.
- PROKOP, D. (1986). *Sociologia*. São Paulo: Ática (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- RAMOS, Nuno. (2001). *À espera de um sol interno*. <http://www.jb.com.br>
- RESTANY, Pierre. (1979). *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva.
- REVISTA DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO. n. 5/maio, Lisboa (Número especial “estéticas da Pós-Modernidade”) Estéticas da Pós Modernidade.
- REVISTA DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO. n. 2/nov.87, Lisboa (Número especial “Filosofia e Pós-Modernidade”).
- RIBEIRO, Marília Andrés. (1997). *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/arte.
- RICHTER, Hans. (1993). *Dada: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes.
- RICKEY, George. (2002). *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ROUANET, Sergio Paulo. (1984). “Apresentação”. In BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- SALOMÃO, Wally. (1996). *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- SANTAELLA, Lúcia. (1986). *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel.
- SCHWARTZ, Jorge. (1983). *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva.
- VELOSO, Caetano. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIEIRA, Regina Melim Cunha. (1995). *A Experiência Ambiental de Hélio Oiticica*. PUC-SP. Dissertação de mestrado. Datilo.
- WALKER, John. (1977). *A arte desde o pop*. Barcelona: Labor.
- ZACCHARIAS J., Rubens. (1999). *Um Beijo e uma Capa. Corpo e visualidade na arte*. PUC-SP. Dissertação de Mestrado.
- ZÍLIO, Carlos et al. (1982). *Artes Plásticas e Literatura (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense.

RESUMO

O impulso alegórico na arte contemporânea brasileira: uma leitura da neovanguarda dos anos 60 a partir da obra de Hélio Oiticica

O presente trabalho discute a pertinência do uso, para o estudo da arte contemporânea, de dois conceitos centrais de Walter Benjamin: o de *aura*

artística e o de alegoria. O caminho percorrido aqui é o da aplicação desses conceitos na investigação da experiência estética de Hélio Oiticica, um dos principais inventores no campo da arte no Brasil dos anos 60. Nosso tema é o da investigação da tensão existente na formulação de um projeto de arte nacional a partir do interior dos conflitos e contradições presentes no âmbito das manifestações da arte contemporânea entre nós. Nossa proposta de trabalho visa identificar em Oiticica o princípio de uma experiência que se apresenta como um projeto artístico dos anos 60, orientado para a intervenção no ambiente cultural e sócio-político daquele cotidiano. Isto no sentido de organização de “vivências” rumo a uma total destruição do que Benjamin chamou de “aura” artística. Nos termos atribuídos por Benjamin, da *aura* como relacionada à idéia de símbolo, enquanto concepção universalizante e restauradora de obra de arte como valor culto, em contraposição ao alegórico que, segundo pensa, expressa uma distinção na forma como arte e história se articulam, de modo não adequado aos interesses dominantes. É, pois, no âmbito dessa configuração do alegórico que se vai procurar abordar, neste estudo, a obra de Hélio Oiticica.

Palavras-chave: neovanguarda; antiarte; impulso alegórico

ABSTRACT

The allegoric impulse in contemporary Brazilian art: a reading of the 1960s new avant garde from the work of Hélio Oiticica

The present work discusses the relevance of the use, for the contemporary study of art, of two key concepts of Walter Benjamin: artistic aura and allegory. This is attempted by means of the application of these concepts in the investigation of the aesthetic experience of Hélio Oiticica one of the principal innovators in the field of art in Brazil in the 1960s. Our theme is the investigation of the tension, present in the formulation of a national art project, of conflicts and contradictions present in the contemporary art manifestos. Our aim is to identify in Hélio Oiticica the principle of an aesthetic experience, which constitutes an artistic project of the 1960s, and which is aimed at an intervention in the everyday cultural and sócio-political sphere. This is the meaning of the organization of “experiences” whose aim is the total destruction of what Benjamin calls artistic “aura”. In Benjamin’s terms, *aura* as related to symbol and as a universalizing and restoring concept of the art work as cult value, is opposed to the allegoric which, he thinks, expresses a distinction in the way that art and history articulate in a manner not conducive to dominant interests. It is, therefore, within the ambit of this configuration of the allegoric that it is aimed to approach, in this study, the work of Hélio Oiticica.

Keywords: new avant garde; antiart; alegoric impulse

Recebido para apreciação: outubro de 2004

Aprovado para publicação: fevereiro de 2005