

A VANGUARDA EM HÉLIO OITICICA: UMA REVOLUÇÃO NO CONCEITO ESTRUTURAL DE OBRA DE ARTE.

Nívia Valéria dos Santos

PPGA – Mestrado em Artes – CAR – UFES

Resumo

Este trabalho se propõe a estudar o início da arte interativa no Brasil, tomando como referência a fase denominada experimental da produção Hélio Oiticica (1937-1980). Entre as décadas de 1960 e 1970, esse artista se engajou em criações que tinham a intenção de mobilizar todos os sentidos, isto é, envolver o indivíduo total, através de proposições que consistiam em inserir o espectador na obra, buscando uma interação corpo/ objeto/ espaço. Essa consciência corporal pretendia, ainda, romper com as divisões - antes bastante marcadas entre artista e espectador - e desmitificar os conceitos tradicionais de arte e de artista, um prenúncio da contemporaneidade brasileira. A Atuação crítica do artista propõe a aproximação entre arte e vida, abrindo um campo experimental ousado e inédito no contexto da vanguarda artística brasileira da década de 1960. Uma dessas criações foi Parangolé, cuja significação está particularmente no envolvimento do corpo do participante pelas capas, uma referência ao que permanece aberto à imaginação do espectador, que sobre a obra se cria.

Palavras-chave: experimental, Hélio Oiticica, vanguarda.

Desde fins de 1959, Hélio Oiticica começa a etapa decisiva que o conduziu à libertação da pintura para o espaço. Não foi propriamente a destruição do quadro em si, mas a sua transformação em outra coisa, já que dentro da sua experiência a pesquisa da cor-luz e a redução da pintura ao puro plano de cor o levaram ao espaço. O artista considerava a cor, a estrutura, o espaço e o tempo como “*elementos básicos*” de sua arte, diferenciando esse “*espaço elemento*”¹ do espaço tridimensional, que é o campo onde se desenvolve a obra. Em testemunho sobre esse assunto, ele escreve:

Esse desenvolvimento dialético da minha pintura nada mais é que a consequência da libertação da representação na pintura, vinda à arte pelas

¹ Hélio Oiticica. Catalogue Raisonné. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2007. Doc. 0020.62.p. 1.

experiências fundamentais da arte contemporânea iniciadas por Kandinsky em 1909, e, nascidas logo em seguida, as de Malevitch e, a que estou diretamente ligada, que é a de Mondrian. Após Mondrian, que chegou ao limite máximo da representação, desenvolvo, pois, a pintura para o espaço, superando o sentido de plano representativo, que se cristalizava no quadro².

Na proposição de Hélio Oiticica, *Parangolé*, as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz brilhar no espaço por evoluções e danças.

Os *Parangolés* têm suas significações particularmente nas capas, panejamentos que envolvem o participante, fazendo-o experimentar sensações. Através do movimento, capa e participante constroem o ambiente. Elas são elaboradas a partir de tecidos ou plásticos, com pinturas ou poemas, com as quais o participante se envolve de maneira diversa, como uma espécie de artifício que dá possibilidade à fantasia. Recuperando os *Núcleos* e *Bólides*, os *Parangolés* vão explorar o ambiente, privilegiando o comportamento. Nessa proposição,

a música e a dança são para ele ‘*uma espécie de comunhão com o ambiente*’. O espectador de Oiticica, desnudando o seu próprio corpo através da interação com as capas, faz aparecer estruturas de comportamento. O corpo, por meio da dança (samba), é enriquecido por outros sentidos. O espectador dança, movimenta-se, desloca-se envolvido-envolvendo as capas, os estandartes coloridos, e, por meio dessa ação, inaugura outros valores. O samba e as capas são os novos elementos que vão juntar-se aos pigmentos, pedras, areia, etc. Mas esses elementos só adquirem um sentido mais pleno com a incorporação do elemento mais rico, o participante, que se torna corpo e obra.³

Da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro ele apropriou-se do samba, da arquitetura e da relação social do povo da comunidade. “Assim, o inconformismo social compôs-se com o inconformismo estético, na experiência da marginalidade”⁴, a partir da qual Hélio Oiticica formula uma posição crítica inseparável da experimentação, com que interfere na vanguarda brasileira, enquanto nessa marginalidade encontra condições para desenvolver os projetos coletivos, implícitos na proposta do *Parangolé*.

² Idem.

³ JUSTINO, 1998, p. 46

⁴ FAVARETTO, 2000, p.116.

O Parangolé, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos tácteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência.⁵

Em “*Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’*”⁶, escrito em novembro de 1964, Hélio Oiticica fala que a descoberta do que ele chama ‘Parangolé’ “*marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência o ‘objeto plástico’, ou seja a obra*”⁷. Segundo ele, não se trata de usar derivações da gíria folclórica ou significações da “*fusão*” do folclore à sua experiência. A palavra parangolé, para ele, assume o mesmo caráter que para Schwitters, por exemplo, assumiu a de merz, para o qual eram “*a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra*”⁸.

Hélio Oiticica diz não pretender a “*apreensão objetiva*” dos materiais de que se constitui a obra, como plásticos, panos, etc, nem essa mesma relação a objetos aos quais se relacionam as obras, como tendas, estandartes, etc. Essa relação das “*aparências*” com coisas já existentes existe, mas não é primordial na geração da idéia. O que interessa para ele, no momento é a maneira pela qual essa relação se verifica no decorrer da realização da obra, da sua “*plasmação*”, da “*intenção*” primeira específica da obra. Mesmo fazendo uso de objetos pré-fabricados nas obras, ele não procura a poética transposta desses objetos como fim, mas os usa como elementos que só interessam como um todo, que é a “*obra total*”. Seria para o artista o que ele chama a “*fundação do objeto*”, que se dá “*na sua pura plasmação espacial, no seu tempo, no seu significado específico de obra*”⁹. Para a percepção da obra, o que interessa é o fenômeno total. O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará, portanto condicionado ao caráter da obra, em si incondicionada. Referência ao que permanece aberto à imaginação do espectador, que sobre a obra se recria.

⁵ OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 82.

<http://www.itaucultural.org.br> – acesso em:11/09/2006 22:25

⁶ Projeto Hélio Oiticica. Catalogue Raisonné – Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2007. Documento: 0035.64-p1.

⁷ Idem, p1.

⁸ Idem, p1.

⁹ Idem item 27, p1.

Em “Anotações sobre o ‘Parangolé’”¹⁰, de 25 de novembro de 1964, Hélio Oiticica fala que

desde o primeiro ‘estandarte’, que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou dancar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras de manifestação da cor no espaço ambiental”¹¹. (...) “A idéia da ‘capa’, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida em que este se movimenta correndo ou dançando”¹². A obra requer aí a participação corporal direta, na qual a ação é a pura manifestação expressiva, uma “transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição”¹³

fundamenta o artista.

Na seqüência dessas anotações, em 6 de maio de 1965, Hélio Oiticica aborda o problema da obra no espaço e no tempo, embora não a situando em relação a esses elementos, mas como “*uma vivência mágica*” dos mesmos. Segundo ele, toda a evolução, através da qual chegou à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que ele passa a chamar de “*participador*”. Quando o espectador veste a obra, constitui uma totalidade vivencial, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, ele percebe-se na condição de núcleo estrutural da obra, “*‘participador’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra*”¹⁴.

O plano espaço-temporal objetivo da obra, o assistir, é dominado pelo subjetivo-vivencial do vestir. Numa fase intermediária, o participador vê o que se desenrola em outro, que veste outra obra. Nesta fase o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade “*obra-ambiente*”, numa vivência de “*participação coletiva*” Parangolé. O artista desenvolve uma seqüência lógica que, a partir do relacionamento desses núcleos num ambiente criam um “*sistema ambiental*” Parangolé, que, assistido por outros participantes de fora, evolui para o estabelecimento perceptivo de relações entre a estrutura Parangolé vivenciada e outras estruturas características do mundo ambiental, para o

¹⁰ Hélio Oiticica. Catalogue Raisonné. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2007. Doc. n°: 0070.64-p1.

¹¹ Idem, p1.

¹² Idem, p1.

¹³ Idem, p1.

¹⁴ Idem, p2.

surgimento do que o artista chama de “ (...) *'vivência-total Parangolé'*, a qual é sempre acionada pela participação do sujeito nas obras e lançada no mundo ambiental como que querendo decifrar a sua verdadeira constituição universal transformando-o em *'percepção criativa'*”¹⁵.

Segundo Maria José Justino, “com os *parangolés*, Oiticica mergulha na dimensão humana, que vai da ambiência das coisas e das idéias ao corpo, atingindo uma verdadeira dialética entre o dentro e o fora, a subjetividade e o coletivo”¹⁶. Dessa maneira, Hélio Oiticica põe-se criticamente contra o papel habitual do artista - o de criador único - e ignora as convenções sociais; “elabora uma decomposição do velho arsenal das estruturas para compor o ambiente, desmontando o comportamento aprisionado, particularmente na contemplação e convenções, para atingir uma outra estrutura”¹⁷, uma decomposição da estrutura do comportamento. Os *parangolés* são, então, “*programas*” destinados a abrir o comportamento individual em direção ao coletivo. Dessa forma, enriquecem a experiência da vida.

A autora relaciona as significações dos *parangolés* particularmente às capas, “panejamentos mágicos” que envolvem o participante, fazendo-o experimentar sensações. Através do movimento, capa e participante constroem o ambiente. Segundo ela, “muitas vezes são apropriações que repousam sobre a indeterminação e o transitório, que expulsam a experiência a uma disposição do acaso. São essas três categorias, *indeterminação*, *transitório* e *apropriação* que criam as manifestações ambientais”¹⁸, no caso, os *parangolés*.

Os *parangolés* vão explorar o ambiente, privilegiando o comportamento. O artista se volta para uma pesquisa do comportamento do participante, trazendo à tona, agora, a dimensão sensorial. Apesar dos *parangolés* incorporarem todas as pesquisas anteriores do artista, neste caso ele mergulha mais fundo. Talvez a apropriação mais importante nesse trajeto seja a música, por meio do samba. “Com a integração do samba, Oiticica começa a endossar uma visão dionisíaca da vida”. A música e a dança são para ele “uma espécie de comunhão com o ambiente”. O espectador de Hélio Oiticica, ao interagir com as capas, faz aparecer “estruturas de comportamento”. O corpo, por meio da dança, no caso, o samba, é enriquecido por outros sentidos. O espectador

¹⁵ Hélio Oiticica. Catalogue Raisonné. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2007. Documento: 0070.64-p3.

¹⁶ JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998, p 42.

¹⁷ Idem, p. 43.

¹⁸ Idem, p. 44.

dança, movimenta-se, se desloca, envolvido e envolvendo as capas, os estandartes coloridos, e, por meio dessa ação, “inaugura outros valores”. Mas os elementos que os compõem só atingem um sentido completo com a incorporação do elemento mais importante, o participante, que se torna corpo e obra. “Vestir as capas, diz o artista, já é inaugurar uma nova situação, que afasta radicalmente a posição de contemplação. O participante, à medida que desdobra a capa, *tendo como núcleo central o seu próprio corpo, (...) já vivencia a transmutação espacial: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal*”¹⁹. Através das apropriações, materiais não habituais, os *parangolés* encontram na música e na dança o seu ponto alto. Através das capas coloridas, alcançam a ação com primazia. É a festa, o acontecimento, a arte diluída na vida.

Para Justino, Hélio Oiticica desenvolve nos *parangolés* a idéia de célula ou núcleo proveniente dos *penetráveis*, onde a ação se desenvolve e se multiplica. Ela remete a Mondrian e Malevich buscando uma semelhança para a pretensão de nosso artista em sensibilizar a razão desejando poetizá-la. Desse modo, há uma tendência ao comportamento por meio da exploração do corpo. Mas Oiticica não trabalha o corpo como um cubista ou um cientista, mas sim, como um poeta ou filósofo. O artista lança-se a um caminho semelhante ao de Merleau-Ponty, quando este opunha a ciência à arte: “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”²⁰. De modo contrário, é a arte a fonte da experiência vivida do corpo, é essa outra forma de habitar o mundo. De acordo com a autora, a partir dos *parangolés*, o corpo é definitivamente assumido como a ligação sensível e o impulso na obra de Oiticica.

Hélio Oiticica busca a participação aberta, indeterminada, na qual a obra, agora modificada também pelo participante, vai além das intenções do artista. “Os *parangolés* são este estado de inauguração de novos gestos, lugar de criação”²¹, a outra parte onde o artista foi buscar a experiência estética da arte, livre da submissão ao mercado e ao sistema: a antiarte, lugar da experimentação em vez da contemplação. Como em um jogo entre artista e participante, obra e vida, “tudo vira circuito”.

Com *parangolés*, o papel do artista se estende ao participante e nessa nova dimensão a ação vira obra. No entanto é um acontecimento diferente dos *happenings*, já que nos *parangolés* o ponto de partida é dado pelo artista, mas ele

¹⁹ JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998, p. 46.

²⁰ Justino, “1998: As apropriações: samba, favela, crime e ambiente”, op. cit., p. 47.

²¹ JUSTINO, Maria José, op. cit, 1998, p. 48.

não limita a criação. Para Oiticica, de acordo com a autora, “a *abolição das fronteiras entre a vida e a arte implica e exige rigor. Os parangolés são construídos simultaneamente na criação da ação e nos gestos e na desmontagem dos condicionamentos*”²². Trata-se de desconstruir o comportamento institucionalizado. Com os *parangolés* não sobra mais espaço para definições pré-determinadas, pois a obra é uma abertura radical. Não existe mais aquele fosso entre participante e objeto, na medida em que um torna-se outro.

Referências bibliográficas

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. Cosac & Naify, 1999.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: FAFESP, 2004.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Hélio Oiticica. Catalogue Raisonné. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2007.

JUSTINO, Maria José. Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

<http://www.itaucultural.org.br>

²² Idem, p. 49.

* A autora coloca, sem dúvida, que a compreensão de indeterminação que Oiticica abraça é fecundada por Nietzsche e Artaud, além de John Cage. Este último, numa relação de indeterminação e acaso, na qual a indeterminação, para Oiticica, evolui no conceito de acaso utilizado por Cage. E, tanto em um quanto em outro, o acaso não se confunde com incoerência.