



Temporalidades desatadas: o gesto poético no mito de Hélio Oiticica

*Temporalidades desatadas:
el gesto poético en el mito de Hélio Oiticica*

*Untied temporalities: the poetic gesture
in the myth of Hélio Oiticica*

Carolina Akemi M. Morita Nakahara
*Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo,
São Carlos-SP, Brasil.
cake.nakahara@usp.br*

Resumo

A noção do mito, parte do programa ambiental do artista Hélio Oiticica, chamou a atenção por romper tanto com representações lineares e progressistas do tempo quanto com certa nostalgia reacionária típicas da década de 1960, tomando a utopia de futuro a contrapelo, ao resgatar o sentido dialético e poético de *obra*. Este artigo tenciona retomar e, assim, desatar novos sentidos dessa potência criativa em direção ao possível.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Mito. Obra. Poesia. 1960.

Resumen

La noción de mito, parte del programa ambiental del artista Hélio Oiticica, llamó la atención por romper tanto con las representaciones lineales y progresivas del tiempo como con cierta nostalgia reaccionaria propias de la década de 1960, tomando a contrapelo la utopía del futuro, rescatando el sentido dialéctico y poético de *obra*. Este artículo pretende retomar y, así, desatar nuevos sentidos de esa potencia creadora hacia lo posible.

Palabras-clave: Hélio Oiticica. Mito. Obra. Poesía. 1960.

Abstract

The notion of myth, part of the artist Hélio Oiticica's environmental program, drew attention for breaking both with linear and progressive representations of time and with a certain reactionary nostalgia typical of the 1960s, taking the utopia of the future against the grain, by rescuing the dialectical and poetic sense of *work*. This article proposes to resume and, thus, unleash new meanings of this creative power towards the possible.

Keywords: Hélio Oiticica. Myth. Work. Poetry. 1960.

MITO: VIVER SEM TEMPO PELA IMAGINAÇÃO

O sentido que nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito”.

(OITICICA, [1967] 2006, p. 160)

O início dos anos 1960 foi marcado por certa transição no panorama cultural e artístico nacional, que se configurou através de um deslocamento do enfoque desenvolvimentista patente nos anos 1950 para passar a privilegiar o retorno ao “povo”. De acordo com Marcelo Ridenti (2000), nesta época pré e pós-golpe de 1964, havia um romantismo que não consistia em uma simples retomada do passado, mas possuía algo de modernizador: tratava-se de um “romantismo revolucionário”, que partia de uma interpretação marxista, e buscava, no passado, elementos para a construção de uma utopia do futuro alternativo à modernidade capitalista.

Com efeito, tais perspectivas reverberavam a atmosfera revolucionária proveniente sobretudo do contexto francês da década de 1960 (LÖWY, 2018), em grande parte sintetizadas por Henri Lefebvre em “Romantisme Révolutionnaire” ([1957] 2000). Tal

texto-manifesto advogava a favor de uma estética anti-capitalista, de viés materialista – embora avessa ao marxismo ortodoxo stalinista –, que rompesse com a alienação subjetiva e os condicionamentos do cotidiano, ao mesmo tempo em que permitisse a abertura para o (futuro) possível, por meio do sonho, da imaginação, da festa – ideias que ressoariam nas propostas da Internacional Situacionista (LEFEBVRE & GRINDON, 2012). Não obstante, na visão lefebvriana, não se tratava de assumir um passado mitológico, no sentido vulgar da expressão, como uma idealização reacionária ou busca por uma regressão histórica. Isto é, por romantismo não se entendia como a busca por uma imagem ou representação, mas, sim, como a retomada do próprio ímpeto de movimento, do princípio motor da ação, por meio de uma desterritorialização:

Todo romanticismo se funda sobre el desacuerdo, sobre el desdoblamiento y el desgarramiento. En este sentido, el romanticismo revolucionario perpetúa y aun profundiza los desdoblamientos románticos antiguos. Pero esos desdoblamientos toman un sentido nuevo. La distancia (la puesta a buena distancia) en relación con lo actual, al presente, a lo real, a lo existente, se toma bajo el signo de lo posible. Y no a título del pasado, o de la evasión. (LEFEBVRE, [1957] 2000, p. 59)

Ora, esta noção de romantismo revolucionário como uma disposição para a desterritorialização criativa apresenta certas similaridades com a ideia de **mito** tal como vislumbrada pelo artista brasileiro Hélio Oiticica. Isto é, não como o retorno a um passado a ser re-vivido, mas, sim, como a retomada do próprio impulso criativo do viver, visto que “o experimental pode retomar, nunca reviver” e “invenção não se coaduna com imitação” (OITICICA, [1972] 2009, p. 108). Nos termos de Guy Brett: o mito seria, nas propostas de Hélio, uma “consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação” (BRETT, [1969] 1986, p. 129), a saber, destacado das representações formais de espaço-tempo. Com efeito, com possíveis influências de Mircéa Eliade ¹, tratava-se do **mito** como afirmação da imanência, do **concreto** ², pois:

¹ Como identificado por Suzana Vaz (2008), a menção direta de Hélio Oiticica a Mircéa Eliade ocorre especificamente em seus escritos de 1973. Provavelmente, a leitura de Hélio sobre Eliade ocorreria sob intermédio de Guy Brett.

A ideia de um “retorno ao mito” deve ser aqui esclarecida não como um “retorno a algo conhecido”, mas como a necessidade da imanência como premissa para a germinação de uma “vida não repressiva”, onde as energias míticas emergem como experiências verdadeiras. (OITICICA, 1969, p. 3-4, tradução nossa)³

Sem embargo, no caso específico do Brasil, diversos movimentos emergentes neste momento – tais como a União Nacional dos Estudantes (UNE) em São Paulo, o Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, o Movimento de Cultura Popular (MPC) em Pernambuco – acabariam assumindo um papel um tanto ambíguo. Apesar das inegáveis tentativas de entender o povo e de expressar as peculiaridades culturais de uma sociedade de classes, em muitos casos tratava-se antes da construção da ideia do popular e do nacional, do que propriamente a representação de um povo real. Atuando por meio de ações didáticas e conscientizadoras junto às camadas populares, tais propostas, não raro, fundamentavam-se no par opositivo entre progresso – baseado na originalidade, na criação, no nacional – e atraso, na outra extremidade – provinciano e patriarcal, dependente da imitação ao estrangeiro (SCHWARZ, 1989). O romantismo aí presente perpetuava, mesmo que em outros termos, a visão etapista e dualista da história e pressupunha um objeto – povo essencial ou real – de maneira fechada sobre si mesma, como uma totalidade orgânica, em detrimento do povo empírico, fenomenológico (CHAUÍ, 1984).

Hélio Oiticica, apesar de atento ao nacional e ao popular, de sua preocupação com a criação de uma imagem brasileira e de uma cultura nacional, não se alinhava, entretanto, ao sentido nacional-popular então hegemônico no Brasil, já que não intentava ser “porta-voz do marxismo e da revolução” (RIDENTI, 2000, p. 273). Também empregava uma abordagem distinta em relação ao *popular*, que não se

² Para Suzana Vaz (2008), o aspecto mítico da obra de Hélio Oiticica já estaria anunciado em seus dizeres “ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO” ([1961] 1986, p. 26) e em obras como os penetráveis. Com efeito, ao explicar, em notas posteriores, seus próprios projetos de maquetes, Hélio afirmaria de modo bastante sugestivo: “quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recree e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que também é estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital” (OITICICA [1961a] 1986, p. 29).

³ “The idea of a ‘return to myth’ should be cleared here as not a ‘return to something known’, but the necessity for the immanence as a premise for the germination of ‘unrepressive life’, where the mythical energies emerge as true experiences” (OITICICA, ,1969, p. 3-4).

pautava em uma didatização ou simplificação da arte para, assim, aproximar-se e comunicar-se com o *povo*. Ao invés disso, a relação entre a obra e o participante aparecia, em Hélio, através do sentido de “superioridade”, “totalidade” ou de “estar no mundo”⁴ – tal como começa a se verificar com os *Bólides* e, especialmente, com os *Parangolés*. Tal como esclarece o próprio artista, em detrimento de uma nova estética ou nova moral, tratava-se da proposta de um “*modus vivendi*”, como uma “concepção de uma totalidade da vida e do mundo”, em que a arte não aparece como “objeto supremo”, mas, sim, como:

Uma criação para a vida que seria como que uma *volta ao mito*, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade. Esse mito seria regido por “estados criativos” em sucessão no indivíduo e na coletividade – não se quer o “objeto de arte” mas um “estado”, uma predisposição às vivências criativas; um incentivo à vida. (OITICICA, [1965a] 2009, p. 37, grifos nossos)

Acreditamos, assim, que essa sua interpretação do **mito**, como uma “tentativa de devolver as prioridades criativas para as ruas, para uma coletividade” (OITICICA, [1967b] 2009, p. 49), ao apresentar convergências com o genuíno espírito do romantismo revolucionário e os sentidos de utopia concreta – tal como vislumbrados por Henri Lefebvre – tenha sido capaz de liberar sentidos do desvio próprios de um fazer poético ou da obra⁵.

IMANENTE, CONCRETO, REAL

Hélio escolheu a via de superação do etnocentrismo. O outro não é uma abstração descarnada com o qual é imperativa a união para construir uma futura sociedade utópica, como no redentorismo marxista. O outro é o corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível. Andando pelo mundo em uma peripatética

⁴ Como sugerido pelo artista em “A dança na minha experiência” ([1965] 1986, p. 74), tais noções estão interligadas e implicam uma refutação das representações e categorias habituais, em prol de um mergulho num mundo da embriaguez dionisíaca nietzscheana. Essa abordagem relaciona-se ao sentido de marginalidade, mencionado neste mesmo texto e explorado pelo artista em suas propostas posteriores, tal como uma existência que “nunca está condicionada ao que já existe”, não é “nem sintoma nem reflexo” (OITICICA [1970] 2009, p. 69).

⁵ Parte das reflexões expostas aqui são resultado tanto de nossa dissertação de mestrado “Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica” (MORITA, 2011) quanto da nossa tese “Do habitat ao habitar *poiético*: participação apropriação e utopia em Henri Lefebvre” (NAKAHARA, 2021).

pregnância que cumpria a formulação do devorado “Merleau-Ponty” de “apagar a linha divisória entre o corpo e o espírito”. (SALOMÃO, 2003, p. 36-37)

A experimentação de Hélio Oiticica, enlevada por uma busca incessante pela participação cada vez mais intensa por parte do espectador, já vinha caminhando por uma via essencialmente sensorial desde os *Bólides* (FAVARETTO, 2000). Porém, 1964 marcaria o momento de uma radicalização de suas propostas, um *turning point* (OITICICA, [1967] 2006), impulsionado sobretudo por seu contato com a dança e a descoberta da Mangueira, a “favela mítica do Rio”, onde se tornaria passista (JACQUES, 2003). A partir destas experiências significativas, Hélio passaria por uma mudança abrupta, que incluía seu próprio modo de ser: deixando de lado uma postura mais “apolínea”, organizada e rígida, o artista mergulharia numa atitude mais “dionisíaca”, livre, através da música e da dança. Como disse Mário Pedrosa (1986, p. 10), Hélio deixaria sua “torre de marfim”, que priorizava pela “pureza” e pelo “belo”, para passar por um processo de “iniciação popular dolorosa e grave”, deixando a cidade moderna, passando a praticamente habitar a favela e aproximando-se cada vez mais da marginalidade.

A ruptura com o registro artístico por meio da antiarte, da qual o *Parangolé* seria considerado uma das expressões máximas, teria sido “eminentemente política” e, em termos estéticos, “coletivizante e objetiva, épica e realista” (MARTINS, 2010, p. 202), uma vez que apontava para novos caminhos em termos de participação coletiva – a serem consolidados, posteriormente, com a Nova Objetividade. Isso porque, no caso do *Parangolé*, haveria um efetivo envolvimento com a chamada *marginalidade*, com o samba, com a arquitetura, com o ambiente, com a comunidade e a cultura da favela, o que significava “a descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre”, bem como de “outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com outros materiais mais precários, instáveis e efêmeros” (JACQUES, 2003, p. 28-29).

Com efeito, de maneira díspar aos passos neoconcretos assumidos previamente pelo próprio artista, os *Parangolés* inauguravam um caminho a ser consolidado com a

Nova Objetividade (1967), indicando um realismo – nos termos de Mário Schenberg –, uma concretude – para usar os termos de Henri Lefebvre. Abandonava-se, assim, certa transcendentalidade e, até mesmo, certo “misticismo” presente em suas propostas anteriores voltadas ao “domínio restrito da experiência estética” subjetiva (MARTINS, 2010, p. 202). “Imanência ao invés de transcendência” ou “dialética realista” (OITICICA, [1967] 2006, p. 156-160), de sorte que “a guinada multissensorial combinava-se, pois, a uma reflexão histórica, traduzida na consciência aguda do subdesenvolvimento” (MARTINS, 2010, p. 203-204).

Como se vê, o estatuto da interlocução se diferencia claramente nas estratégias do didatismo revolucionário, de orientação política e de intervenção na realidade, por um lado, e, por outro, na ingerência direta no sistema da consciência-percepção do mundo (do “estar no mundo”⁶), que busca captar uma instância mais profunda do real.

Surgindo como estandartes para serem carregados e, posteriormente, desenvolvendo-se nas capas, nas faixas, nas tendas e na “área aberta do mito”⁷ (em *Éden*, 1969), os *Parangolés* colocavam-se como um convite à inspeção, à descoberta, ao movimento livre de condicionamentos. Três dimensões, entrelaçadas de maneira indelével, parecem fundamentais para a compreensão de sua expressão: a dimensão ambiental (antiarte), a mítica e a ética. O “sentido ambiental” implicava uma experiência fundamentalmente coletiva, de sorte que as estruturas criadas pelo artista aos poucos explicitariam a necessidade de espaços amplos para participação,

⁶ “Estar no mundo, que é ser, viver”, como uma articulação entre “vida-mundo-criação” ou “gente + tempo + a possibilidade de expansão” citado por Hélio, por exemplo, em “Crelazer” ([1966a] 1986, p. 117) ou “volta ao mundo”, citado em “Esquema geral da Nova Objetividade” ([1967] 2006, p. 165), como veremos adiante.

⁷ Cercado circular, com espaço interior vazio e intimista, a “área aberta ao mito” assemelhava-se a uma espécie de núcleo de lazer ou penetrável. Porém, em “Captions and small texts” (1969b), Hélio classifica este ambiente como um tipo de Parangolé: “I classified the ‘Myth opened area’ as a Parangolé (...) where the idea of ‘participation’ was already small for the real sense of it – ‘proposition’ also wouldn’t be enough: only a more complex idea such as the creleisure, and in fact this opened area, and enclosed with round mesh walls, would be like the ‘founded space’, where people would ‘construct’ their significations: a free area that would be the perpetual ‘free space’ of myth, as the ‘free water’, etc. The encircling of it accentuates that sense” (OITICICA, 1969b, p. 3-4). Novamente, o mito aparece, aqui, como uma imanência ao mundo, livre de condicionamentos, e não como um retorno.

em detrimento das tradicionais mostras e museus para a elite. Com efeito, ninguém se constrangeria diante da *antiarte*; seria algo profundamente mundano: a real conexão entre a manifestação criativa e a coletividade, como esclarece em “Posição e Programa”:

É a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição ‘social-ambiental’ é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. (OITICICA, [1966] 1986, p. 78-79)

No programa ambiental também se expressava outra ordem de manifestação, denominada “social”, que adquiria ainda maior significância ao tomarmos o contexto histórico da ditadura militar vigente a partir de 1964, de profundo controle e castração à expressão individual e coletiva. Pois a antiarte colocava a **criação** como uma necessidade humana primordial e vital, anterior a quaisquer premências sociais, éticas, individuais. Tratava-se de “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” (ibid., p. 83). Porém, isto não se daria por “e elevar o espectador a um nível de criação’, a uma ‘metarrealidade’, ou impor-lhe uma ‘ideia’ ou um ‘padrão estético’ (...) mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que ele queira realizar” (ibid., p. 77). A participação do indivíduo seria, antes de tudo, *uma participação na realidade vigente*.

O posicionamento de Hélio era anárquico e não pregava um posicionamento definido na luta de classes – visto que estas refletiam representações e, inevitavelmente, condicionamentos. Entretanto, o caráter poético de suas obras ao mesmo tempo buscava uma coletividade que transcendia as categorias de classe, por meio do profundo sentido de imanência: “uma ‘volta ao mundo’, ou seja, um ressurgimento

de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (OITICICA, [1967] 2006, p. 165). A dança seria a confluência entre a experiência individual e coletiva, no sentido dionisíaco nietzscheano. Nesse sentido, o *ambiental* aspirado por Hélio dissolveria quaisquer dicotomias entre espaço-tempo e sujeito-objeto, ou entre o intelectual e o mítico: “a dança é o ato em si, pura imanência, mas capaz de invocar o ‘dionisíaco’, o coletivo, um estar no mundo que é ao mesmo tempo imanente e mágico. O transcendente é aqui substituído pelo ambiental, espaço de vivências mágicas proporcionadas por estruturas terrenas” (BRAGA, 2007, p. 99).

Por meio da experiência vital da dança, engendrava-se a substancial diluição das barreiras de classes e dos preconceitos sociais, já que a compreensão de uma totalidade – a re-conexão com o mundo, com o cósmico – desconhece a diferenciação em camadas e estruturas abstratas, e aparece essencialmente calcada numa articulação entre expressão individual e coletiva. A natureza espontânea dos blocos de carnaval ao mesmo tempo representava uma expressão coletiva, de um grupo, e ainda permitiam espaço para a individualidade, rompendo também com formas de hierarquia. Neles todos participam, sabendo ou não dançar: “não é uma coisa que se aprende. Dança é a dança que se dança” (OITICICA, [1979] 2009, p. 240). Tal seria sua *démarche* revolucionária, fundada numa postura eminentemente marginal:

Seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite” (...) seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser. (OITICICA, [1965] 1986, p. 74)

A dança envolvia, assim, um mito ético, qual seja, o do ritmo como realização interior, como comunhão social e coletiva, como realização individual num grupo. **Mito**, por implicar um estado criativo puro apartado do tempo linear; **ético**, por este trabalho criador efetivamente “propor uma nova sociedade” (OITICICA, [1970] 2009, p. 69), porém, sem buscar estabelecer uma nova moral, mas, sim, ao derrubar todas

as morais, condicionamentos e conformismos (OITICICA, [1966] 1986). Seu aspecto ético provém, antes, da própria retomada da “vitalidade na experiência humana criativa”, a saber, de “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora”, para tornar-se “participante na atividade criadora” (ibid., p. 82). Ora, nesta abordagem, individual e coletivo imiscuem-se nessa imersão no ritmo, numa “fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação” (OITICICA, [1965] 1986, p. 73). Para Hélio, seria como uma comunhão original, um religamento do indivíduo às origens míticas, em detrimento de classes dominantes, estereótipos, ou de uma inteligência dominante. Porém, esta volta às origens não seria um retrocesso, um regresso, mas, sim, “a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele” (ibid., p. 72), expressando a “vontade de um novo mito” (OITICICA, [1964] 1986, p. 69). Sobretudo, significava a descoberta de algo essencial:

Não sou *mais* do que meu semelhante, por questões sociais, intelectuais, etc.; sou *igual* porque tenho em mim, a descoberto, potencialidades que a cada um são dadas de modo diverso segundo sua estrutura individual – e todas são válidas porque são manifestações do eu individual e por isso devem ser requisitadas como tal. Se todo indivíduo pudesse, ou tivesse suficiente liberdade, para por a nu, diante de si mesmo, seu dom inato, sua chama criativa original, seriam todos criadores (...) toda tentativa individual de expressão deve ser respeitada como uma “arte”. (OITICICA, 1967a, p. 10-11, grifos do autor)

A partir de suas experiências na favela, Hélio buscava compreender a “primitividade construtiva popular” (OITICICA, [1964] 1986), p. 66), que articulava o imprevisto a certa organicidade e flexibilidade espacial. Mas não se buscava representar esta favela ⁸: antes, buscava-se a própria *estrutura do objeto*, seus princípios constitutivos, a saber, sua fundação objetiva, inseparável do sujeito; o espaço em sua “plasmação” (OITICICA [1964] 1986, p. 66). As capas aludiam a uma espécie de abrigo mínimo ou primordial, em profunda conexão com o indivíduo (JACQUES, 2003). O

⁸ Como o artista esclarece em “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”, ao invés de uma motivação folclórica, baseada nas aparências, buscava-se uma “posição experimental específica” por meio da “procura da gênese objetiva da obra” e da “fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental” (OITICICA, [1964] 1986, p. 65-67).

objeto transfigura-se em participador-obra (sujeito-objeto), a movimentar-se e desdobrar-se no espaço-tempo, a fim de conformar uma totalidade obra-ambiente – ou uma estrutura ambiental – na qual há a vivência de uma participação coletiva ou um sistema ambiental *Parangolé* – a ativar tanto quem o veste quanto quem assiste. Aspirava-se a um novo espaço e por um novo tempo da obra no espaço ambiental; porém, mais do que a criação ou instauração de outra ordem ambiental, o *Parangolé* seria o próprio ato de recolocar a expressão, como “uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero” (FAVARETTO, 2000, p. 104-105). O que se criava através do desdobramento do conjunto obra-espectador não era um objeto, mas um “evento”⁹, ou acontecimento: o gesto corporal significativo.

Nos “recantos e construções populares” improvisados vemos estabelecidas relações “‘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” (OITICICA [1964] 1986, p. 68). Novamente, é por esta via que o *Parangolé* (re) institui o sentido “mítico primordial da arte” (idem), ao instaurar, por meio da conexão entre percepção e imaginação, uma espécie de verticalidade que cinde com a linearidade-continuidade do tempo cotidiano e cria uma brecha, uma experiência de não-tempo da pura experimentação e exploração imaginativa. Com efeito, é daí que emerge a própria noção de **produção** almejada pelo artista, que reverbera o sentido dialético lefebvriano: “quando eu digo PRODUZIR eu o digo como o reverso do que seja considerado PRODUÇÃO, isto é, como não-realização de objeto consumitivo – como realização de um estado negativo onde negar o que é contínuo significa descobrir. Ponto” (OITICICA, 1973, grifos do autor).

Nesses termos, o futuro não se delinearía, portanto, tal como um horizonte utópico abstrato e fugidio, pautado numa visão etapista de progresso, nem tampouco como resultado de uma síntese dialética vulgarmente assumida pela esquerda ortodoxa. Pelo contrário, a dialética realista de Hélio almejava alçar o Outro a partir de uma

⁹ A noção de evento está sendo empregada, neste texto, com o sentido atribuído por Milton Santos (2008), ou seja, como uma relação imprescindível entre sujeito-objeto e espaço-tempo – também chamada de “acontecimento” – a qual se difere da utilização corriqueira enquanto “evento cultural”.

verticalidade negativa em relação à realidade concreta: “desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro”, pois “só derrubando furiosamente poderemos construir algo válido e palpável: a nossa realidade” (OITICICA [1966] 1986, p. 83).

EMBRIAGUEZ DESTRUTIVA: O MITO DA INVENÇÃO

Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. (OITICICA, [1960] 1986, p. 24)

O caráter do evento relaciona-se ao aspecto mítico aspirado pelo *Parangolé*, num momento em que a dança assume um papel fundamental. Ao proporcionar a liberdade de movimento, o ato expressivo direto e o espontâneo, a dança remete a uma expressão primordial na arte, ou melhor, ao momento de gênese e de invenção de um novo mito. O interesse do artista pelo ritmo e pela dança decorria de uma ânsia por desintelectualização, desinibição, libertação expressiva, a fim de mudar de situação, de eximir-se de condutas e de abolir um sistema condicionante, como revelado em “A dança na minha experiência” (OITICICA, [1965] 1986). O improviso sobrepuja aí o ato organizado, projetado e intelectual: o gesto identifica-se com o ritmo em sua essência, que flui no espaço e no tempo, segundo a expressão de uma força mítica individual-coletiva, encarada como uma totalidade social. A dança envolve a destruição de preconceitos e de estereotípias, já que envolve o puro ato criador, plástico em sua essência, no despertar do próprio ato:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. (OITICICA, [1965] 1986, p.73)

Enquanto vivência mítica de um ser original e de uma expressão primordial e espontânea, como um momento de redescoberta de si mesmo, a experiência da dança e do ritmo no *Parangolé* traz à baila a compreensão sobre espírito e matéria presente no filósofo Merleau-Ponty¹⁰, que se enraíza sobre dois conceitos

¹⁰ Vale destacar que Merleau-Ponty – tanto pela fenomenologia quanto por seu teor existencialista – seria um dos principais teóricos a embasar não apenas as reflexões de Hélio Oiticica, mas de outros pensadores e artistas da época, tais como Ferreira Gullar e sua teoria do não-objeto.

fundamentais: o Espírito Selvagem e o Ser Bruto, cujo entrelaçamento define a amarra entre experiência, criação, origem e ser. O Espírito Selvagem poderia ser definido como o espírito da práxis, que *quer e pode* algo, e, por isso mesmo, *age* de acordo para concretizá-lo, “realizando uma experiência e sendo essa experiência” (CHAUÍ, 2002, p. 152). Trata-se do ser *espontâneo*, na origem mesma deste termo, que exerce sua livre vontade, sem condicionamentos, no instante, cuja ação significadora age em resposta à realidade lacunar como conseqüência de sentimento de “querer-poder”, uma ânsia por determinar o indeterminado. Nos termos do filósofo:

Os fantasmas do sonho, os do mito (...), a imagem poética não estão ligados ao seu sentido por uma relação de signo a significação, como a que existe entre um número de telefone e o nome do assinante; eles verdadeiramente encerram seu sentido, que não é um sentido nocional mas uma direção de nossa existência. (...) Os primitivos, na medida em que vivem no mito, não ultrapassam esse espaço existencial, e é por isso que para eles os sonhos contam tanto quanto as percepções. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 382-383)

Já a ideia do Ser Bruto, singular ao plano mítico, implica um estado de indivisão entre individual e coletivo, sujeito e objeto – destarte, de plasmação espacial – em uma condição em que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas. O Ser Bruto consiste, portanto, numa existência originária, o que não significa algo passado ou uma ânsia por regresso a uma situação anterior, mas, sim, como a origem em termos do “aqui e o agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão” (CHAUÍ, 2002, p. 155). Estado originário, totalidade da experiência, que consiste num aqui e agora, no qual convivem o passado e o porvir, o dentro e o fora, o antes e o depois: “proliferação e irradiação de um fundo imemorial que só existe proliferando-se e irradiando-se” (CHAUÍ, 2002, p. 164).

Com efeito, Mircéa Eliade, em seus estudos acerca do mito, conceitua-o não apenas como um significado paralelo e independente da realidade, uma ilusão que não tem existência real, mas, sim, como algo: “‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. (ELIADE, 1972, p. 6). Isso significa atribuir uma concretude ao mito, a despeito de sua presumível intangibilidade ou caráter etéreo, e que vai muito além

de crenças e rituais considerados primitivos, mas que, talvez pudéssemos dizer, efetivamente faz parte de certo mecanismo de funcionamento do pensamento humano. Portanto, parece ser irrefutável assumir que o mito envolve projeções – geralmente articulando passado e futuro – que estabelecem vínculos e direcionam os atos presentes. Como complementa Henri Lefebvre ([1970] 2008), o mito implica uma reflexão sobre a natureza de algo: indica um nascimento, explica o presente e evoca um futuro.

O *Parangolé* aparece como um verdadeiro retorno à consciência pré-linguística, e como um resgate de uma situação instintiva humana, como um momento de libertação e redescoberta de si mesmo, como sinaliza Suzana Vaz (2008). Por meio da vivência e da repetição de atos e gestos elementares e originários, acreditava-se que o homem compartilhasse, por um instante, do tempo dos deuses, de modo a unificar-se com a realidade (VAZ, 2008). A própria designação *parangolé* sugere a adoção simbólica de uma cultura não reconhecida e marginal¹¹ e carrega o fator mítico de retorno à liberdade, ao imprevisto e ao incondicionado.

Sujeito e objeto consubstanciam-se como no Ser Bruto pressuposto por Merleau-Ponty, uma vez que o corpo não se apresenta somente como suporte da obra, mas estabelece-se uma verdadeira incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, que dança livremente, inventa-se e inventa o mundo no espaço-tempo. No mito, explica-nos Merleau-Ponty (1994), pressupõe-se um espaço antropológico, em que as coisas não existem de maneira objetiva e geométrica, mas “em relação” a alguma percepção subjetiva: “o fenômeno mítico não é uma representação mas uma verdadeira presença” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 389). O sujeito é temporalidade e exprime a essência do tempo vivo, de maneira que “só me conheço na minha inerência ao tempo e ao mundo, quer dizer, na ambiguidade” (MERLEAU-PONTY, 1994:461). Tal é o sentido do mito.

¹¹ O nome *parangolé* era proveniente de uma construção efêmera nas ruas, mas o termo remetia a uma gíria do morro, uma palavra flexível, que podia assumir uma ampla gama de significados (SALOMÃO, 2003).

Viver o mito institui o **gesto poético** por excelência: rompe com representações e instaura o ato, o cambiante, o motor da ação. Com efeito, Hélio propõe que a obra revele um ímpeto de revogar o sentido do mundo, de fazê-lo cair num vazio – desterritorializar, desarraigar – e a partir daí criar um novo sentido. Nos termos da filósofa Marilena Chauí (2002, p. 155): “Merleau-Ponty fala numa visão, numa fala e num pensar instituintes que impregnam o instituído – a cultura – para fazer surgir o jamais visto, o jamais dito, jamais pensado – a obra”. Entretanto, o ato criativo, a experiência, não encerra uma finalização, nem do mundo nem de si mesma, uma vez que cada obra aparece profundamente enlaçada com atos passados, com o presente e com manifestações futuras. Cada obra, cada criação altera de algum modo as condições para a emergência de outras criações; não surgem como fatos consumidores ou consumados, mas permitem *brotamentos*. No sentido lefebvriano, trata-se da obra enquanto verbo, ato criativo e instituinte, movimento dialético, isto é, apropriação por excelência – em contraposição ao conceito usual de obra de arte como instituição, estancada enquanto representação, objeto fechado e finalizado, bem como ao conceito de produto, mercadoria, objeto útil (LEFEBVRE, 1972).

Ora, o aspecto mítico vivenciado no *Parangolé* consiste em um permanente *estado de invenção*, em que uma invenção nunca cessa e atinge seu objetivo último, não estanca, pois cada desfecho logo deságua novamente em movimento, desmanche e reconstrução de uma nova invenção. Capas, tendas, estandartes nada instituem em sua objetividade: tal como os abrigos das favelas, são incompletos, temporários, fragmentários, eventuais, imperfeitos, inconclusos (JACQUES, 2003). O espectador, por sua vez, é impelido ou mobilizado a agir na obra: precisa tornar-se participante, mergulhar nesse estado de invenção (OITICICA [1979] 2009). Tal evento, como uma tentativa de consumação de uma latência, é vivido tal qual uma totalidade. Sem embargo, ao contrário do que se tende a pensar, a totalidade¹² pressupõe um processo contínuo e interminável, sempre inconcluso, incompleto, a realizar-se. Por isso, através do evento, efetiva-se o desmanche de coisas, valores, significados,

¹² Aqui, colocamos em diálogo o que sugere o próprio Hélio ao falar sobre totalidade, por exemplo, em “A dança na minha experiência” ([1965] 1986) e as definições de “evento” e “totalidade” realizadas pelo geógrafo Milton Santos em “A natureza do espaço” (2008).

identidades e saberes; desestruturação, dissolução e reestruturação vêm a revelar a instabilidade do mundo, seu aspecto transformável, fluido, não fixo e rígido. Alternam-se totalidade e desmanche, unidade e fragmentação, o único e o múltiplo. Uma vez que o ato inaugural deste instante é capaz de criar e liberar um sentido, pois é um processo significador, a solidez e a consistência aparentes do cotidiano dissolvem-se e desvendam sua incerteza e transitoriedade.

O *Parangolé* articulava transformações tanto pelo movimento dançante de quem o vestia, quanto em suas propagações espaço-temporais, pois estremecem o mundo estático, conformado e aparentemente imutável, e desnaturalizam suas relações. A *estrutura-Parangolé* modificava, portanto, nosso modo de ver e de nos relacionar com as coisas do mundo. Este verdadeiro *estar no mundo* almejado por Hélio expressava-se como uma “embriaguez dionisíaca” no sentido nietzscheano, ou como uma “lucidez expressiva da imanência do ato” (OITICICA, [1965] 1986, p. 74), pois “há como que uma violação do seu estar como ‘indivíduo’ no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra” (ibid., p. 71).

RETORNO A SI: A SÍNTESE ESDRÚXULA DE UM BRASIL

Hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra as coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos (...). No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social (...)
DA ADVERSIDADE VIVEMOS! (OITICICA, [1967] 2006, p. 167-168)

A *démarche* proporcionada pelos Parangolés desaguaria nas propostas supra-sensoriais e na nova objetividade de Hélio Oiticica, tais como a *Tropicália* e o *Éden*. Aos poucos, o sentido do *ambiental* adquiria novas dimensões, ao dessacralizar a obra e estendê-la para o mundo, a fim de imprimir novos significados a ele – algo que já aparecia anunciado em “Posição e Programa” ([1966] 1986), texto em que Hélio amplia o sentido de *apropriação* para as coisas do mundo, das ruas, da cidade,

convidando o público a participar deste processo, a vivenciar esta experiência cotidiana, o que será desenvolvido em suas obras subseqüentes¹³.

Em 1967, no lançamento da “Nova Objetividade Brasileira” (MAM - Rio de Janeiro), Hélio apresenta duas propostas essenciais para a compreensão de seu pensamento de então: a arte ambiental *Tropicália*, e a publicação do artigo “Esquema Geral da Nova Objetividade”, ([1967] 2006), no catálogo da mostra. Para o artista, *Tropicália* manifestava a vontade de expressar uma “imagem” ou um “estado” brasileiro seguindo os passos iniciados pelo mito do *Parangolé*, de modo a efetivar a “completa objetivação da ideia” (OITICICA, [1968] 1986, p. 107). Partindo de outro tipo de representação nacional-popular, *Tropicália* rompia com a dicotomia entre país real e país formal, em favor da noção de país absurdo, de geleia geral, sem purismos (RIDENTI, 2000). Nestes termos, como entrevistado por Otília Arantes (1983), aos poucos, a noção de vanguarda nacional adquiriria, em Hélio, um novo sentido: deixando de lado as apostas idealistas no nacional e no popular, o artista partiria, paulatinamente, para a criação de uma nova linguagem, que não pretendia simplesmente “integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas – desintegradora/ construtora da vida e de si mesma –, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis” (ARANTES, 1983, p. 6).

Tropicália expressava dois intentos iniciais: o de expor, quase ironicamente, um verdadeiro clichê daquilo que seria comumente considerado como uma imagem nacional. Envolveria a possibilidade insólita de “caminhar pela favela”, dobrar pelas “quebradas do moro”, e ao mesmo tempo de “pisar novamente a terra” (OITICICA, [1967b] 2009, p. 50); levava a realidade marginal, o próprio ambiente das favelas cariocas, para dentro do ambiente privilegiado do museu (BASUALDO, 2007). Composta por penetráveis dispostos num ambiente labiríntico, imagético, associando

¹³ “Na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de ‘apropriações’: acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer (...) esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral – essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc.” (OITICICA, [1966] 1986, p. 77-78). Vale notar que abordagem semelhante volta a aparecer em “Experimentar o experimental” ([1972] 2009, p. 108), ao afirmar, a partir de referências diversas, que a tarefa do artista não é criar, mas, sim, “mudar o valor das coisas” por meio do experimental.

plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de parangolé e um aparelho de televisão, *Tropicália* instaurava uma verdadeira cabine iniciática, tal como nos povos arcaicos, dentro da qual a morte iniciática do indivíduo (deglutição antropofágica) seria seguida por um renascimento quase uterino, num processo de criação do mundo (VAZ, 2008).

Obra antropofágica e sintética, em que a imagem colocava-se de maneira *objetiva*, mas profundamente calcada no contexto tipicamente nacional. Externava a urgência de uma desmistificação: contra o arianismo e o purismo, Hélio criava o “mito da miscigenação”, pois acreditava que a emergência de uma verdadeira cultura brasileira deveria ser fundada na cultura dos índios e negros – ainda não rendidos à força intelectualizante – a qual deglutiria e absorveria antropofagicamente as heranças “malditas” europeias e americanas (OITICICA, [1968] 1986, p. 108). Pois Hélio não via apenas na ditadura, mas também na denominada *intelligentsia* brasileira (incluindo aí a esquerda e a direita reacionárias), o fator repressivo de posturas universalistas (OITICICA, 1968a). Nas palavras de Carlos Basualdo (2007, p. 18), tratava-se de “um mito estrategicamente concebido como contraparte da mitificação fetichista do objeto de arte realizada por uma elite cultural dependente, uma experiência estética que buscava fundar a identidade nacional a partir da superação das barreiras de classe”.

Questionava a elegância e o bom-gosto burguês, ao reutilizar elementos que poderiam ser considerados cafonas e estapafúrdios. À semelhança da recém-construída capital brasileira, a *Tropicália* anunciava-se como centro de um projeto de vanguarda nacional – extravasando aí os limites da obra propriamente dita – mostrava-se quase como uma colagem anacrônica de forças e de sentimentos diversos, uma justaposição insólita do arcaico e do moderno¹⁴, que construíam a representação ambígua do Brasil naquele momento. Lembrando que Brasília, de cidade-modelo, concebida dentro dos parâmetros modernos e de um sonho nacional

¹⁴ Dada pelo confronto entre elementos comumente e facilmente associados a uma imagem folclórica do Brasil – “imagens tropicais” – e o “global aparelho de tv ligado”, que absorve o caminhante numa “completa escuridão”, num “beco-sem-saída”; “o “típico vira verdadeiro nesse espaço mítico” (BRETT, [1969] 1986, p. 128).

progressista, revelava-se aporética por excelência desde sua concepção e, sobretudo, por sua construção desmascarar o caráter altamente controverso do projeto desenvolvimentista nacional. O corolário viria com a instalação da ditadura, ao se transformar no próprio centro do comando e repressão militar. Por isso, “poderia-se afirmar que Brasília é o dado real, efetivo, ao qual se contrapõe seu duplo mítico, Tropicália” (BASUALDO, 2007, p. 18). Analogia que já havia sido sugerida por Caetano Veloso, em “Verdade Tropical” (1997), ao dizer que sua canção “Tropicália” realizava alusões claras à obra de Hélio, bem como à nova capital brasileira:

A ideia de Brasília fez meu coração disparar... Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares (...) Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (VELOSO, 1997, p. 185)

Talvez por esse motivo Roberto Schwarz (1978) teria considerado a *Tropicália*, bem como o tropicalismo, como uma alegoria, ou seja, como uma convenção de que aquilo que se apresentava era a imagem do Brasil: “para obter o seu aspecto artístico e crítico, o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno”, de modo que “os ready-mades do mundo patriarcal e do consumo imbecil põe-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo indefinidamente suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer” (SCHWARZ, 1978, p. 76-78). Decerto ambígua, por não se poder distinguir entre sensibilidade e oportunismo, crítica e integração; aporética em seu cerne. Entretanto, esta seria apenas a casca da *Tropicália*: uma imagem curiosa do Brasil, de resto estéril se não consideradas suas verdadeiras implicações, como sugere Hélio Oiticica ([1968] 1986, p. 109): “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal”. Pois “uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências (...): assumir ambivalências não significa aceitar

conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então colocá-lo em questão. Eis a questão” (OITICICA, [1970a] 2009, p. 115).

Verdadeira “síntese”¹⁵ de um estado cultural, *Tropicália* consistiria em um primeiro estágio a abrir caminhos para outros diversos: novamente, uma proposição aberta, de onde transbordariam novas proposições, e de onde brotaria o imponderável. Por isso, o recurso à cultura popular não teria um intuito folclórico¹⁶ conformista e reacionário: tratava-se de um modo de “informar” – ou formular – uma ideia criativa que pudesse “reinformar” – ou desencadear reformulações – o cenário geral¹⁷. Tratava-se igualmente de uma maneira de mostrar que o mundo dado é algo construído, fruto de uma interpretação, de uma representação e de um agenciamento de imagens, e, portanto, passível de ser repensado e reconstruído. Com efeito, “tudo o que é traço cultural é ressignificado. A ação ambiental é dessacralizadora; monta uma situação em que as significações apropriadas são continuamente desapropriadas” (FAVARETTO, 2000, p. 139-140). Por isso, Celso Favaretto entrevia em *Tropicália* uma articulação entre experimentação e crítica – constituindo o *construtivo* – numa postura essencialmente inconformista perante a realidade brasileira, e que seria posteriormente explicitada no texto “Brasil Diarreia”, escrito por Hélio em 1970. Nesta oportunidade, o artista anunciaria a premência de uma nova linguagem brasileira por meio da crítica às instituições, do desbunde, do deboche ao sério, em favor de um processo global, não linear, que refletisse um posicionamento radical: não se tratava de uma posição estética, mas sim “posições

¹⁵ Conforme as palavras de Hélio, em “Tropicalia: the IMAGE PROBLEM surpassed by that of Synthesis”: “The Tropicalia is not an artistic movement but the constatation of a synthesis were (sic) general aims meet: cinema, theater, plastic arts, pop-music, because the boundaries between these formal divisions tend to melt into something greater” (OITICICA, 1969a, p. 1, grifos do autor).

¹⁶ Vide nota 8.

¹⁷ Aqui, novamente, a ideia do mito como uma retomada que não se constitui como um retorno ao passado: “The elements I put on in the Parangolé ideas (...) that can relate to Brazilian popular roots, they relate in a reinforming way, because it is the way of informing a creative idea that reinform the general scene” (OITICICA, 1969a, p. 2, grifos do autor). Compreendemos que o verbo no inglês “inform”, assim como seu par “reinform” tenham sido utilizados não somente com o sentido literal de “informar”, mas sim carregado de um sentido construtivo, de formar, formular e apresentar algo. Do mesmo modo, no mesmo texto Hélio emprega “desinformatory”, ao referir-se a qualquer interpretação restritiva, preconceituosa e reacionária perante este movimento.

globais vida-mundo-linguagem-comportamento” (OITICICA, [1970a] 2009, p. 113).

Em suas palavras contundentes:

Por acaso fugir do consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem. Derrubar as defesas que nos impedem de ver “como é o Brasil” no mundo, ou como ele “é realmente” – dizem: “estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ (cultura, ou por ‘hábitos estranhos, música estranha, etc.’)” como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: “não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros” – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais prá trás – tem-se “saudosismos” às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo. CHEGA DE LUTO NO BRASIL! (OITICICA, [1970a] 2009, p. 114, grifos do autor)

Este texto-manifesto partiria para uma radicalização do sentido de *estar no mundo* por meio de uma postura que o artista definiria como *subterrânea*, ao advogar que a cultura brasileira revolucionária deveria emergir de maneira oculta, clandestina, subterrânea, marginal, assumindo toda a condição do subdesenvolvimento, não para conservá-la, mas, sim, a fim de superá-la. Isto demandava que se encarasse nossa condição de frente: ao invés de fugir dos reais processos e problemas por que o Brasil passava, por meio de purismos, moralismos e abstrações absolutas – posição esta que o artista denominava *convi-conivência* –, tratava-se de degluti-los: tal seria a posição “construtiva”, a partir de uma ambivalência crítica. Tratava-se, portanto, de “mergulhar na merda” (ibid., p. 117).

O MESMO NO OUTRO: POR UMA RELAÇÃO AFETIVA COM O MUNDO

O processo de paulatina radicalização da marginalidade¹⁸ desaguaria em propostas como *Éden* e *Crelazer*, em que o lazer se tornaria cada vez mais central na

¹⁸ Nos termos de Hélio: “o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, 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 somente denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por um posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão, que além da repressão natural,

contraposição à alienação do mundo opressivo. Com efeito, retomando as palavras de Guy Brett, “todos os trabalhos em *Éden* são realmente ‘lugares’ tirados de contingências especiais, da história, do tempo e colocados no plano do mito, o qual é uma consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação” (BRETT, [1969] 1986, p. 129). Neste aspecto, espaço vivencial do *Éden* poderia ser comparado à *Taba* ou o *Dreamtime* aborígene, conforme sugerido pelo próprio Hélio:

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 a construção do cosmos interior de cada um. (OITICICA, [1969] 1986, p. 116)

Experiência que seria retomada, em escala urbana, em “*Delirium Ambulatorium*” (1978-80), o *Dreamtime* implicava períodos intermitentes de dispensa das tarefas sociais e obrigações comunitárias, permitindo ao indivíduo deambular, vagar a esmo, tal como uma errância delirante, descondicionada de rituais fixos, a fim de possibilitar a liberação de seu pensamento, e acarretar uma transformação dentro do próprio comportamento social. Pois “atribuindo-lhes significado, o homem liberta-se de ações meramente automáticas, protegendo-se assim da insignificância e do nada: escapa à esfera do profano e unifica-se à realidade” (VAZ, 2008, p. 70). Apropria-se do mundo, enfim.

Nestas experiências na cidade, o “mito-abrigo” cedia lugar ao “mundo-abrigo”, ou ao “mito de viver”, em que “nenhuma transcendência é necessária pois o campo que abriga a malha de estados de invenção é o ‘corpo-ambiente: o dia-a-dia como campo experimental aberto’” (BRAGA, 2007, p. 197). Segundo Celso Favaretto, Hélio não estaria propondo uma redescoberta das ruas, do morro, ou uma restauração das relações, mas sim estaria afirmando a sua “experiência inicial, isento do mito e da utopia” (FAVARETTO, 2000, p. 221).

Ora, em “*Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva*” ([1970b] 2009), Hélio esclarece que sua intenção era a de fazer uma arte que levasse as

individual, inerente à psique de cada um, são a ‘mais-repressão’ e tudo que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão” (CLARK, OITICICA, [1968] 1998, p. 74-75).

peças a uma relação *afetiva* com o mundo, o que, em Merleau-Ponty (1994), seria como a instauração de um *espaço antropológico*, de profunda inerência entre sujeito e espaço¹⁹. O processo de desmitificação seria acompanhado pelo de “mistificação” (OITICICA, [1979] 2009, p. 230), como uma significação de coisas que antes seriam abstratas: “uma coisa que era virtual (...) de repente se transformou num delírio concreto” (OITICICA, [1979] 2009, p. 231), disse Hélio, referindo-se de certa ocasião que, ao apanhar fragmentos de asfalto da Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, lembraria de uma música de Caetano (“Enquanto seu lobo não vem”). Naquele momento, tanto a rua quanto a música ganhavam novos sentidos. Tratava-se, segundo Hélio, da experiência de um “mito-desmitificado”²⁰. Através destas propostas, transformava-se a percepção do espaço da cidade. As próprias relações e práticas do cotidiano possibilitam a criação do contingente, a despeito dos espaços de ordem instituídos e das categorias fixas.

*

Como se pretendeu expor, as transformações propostas por Hélio prescindiam de qualquer linearidade do tempo e do espaço, bem como qualquer noção evolucionista: tratava-se de um ato, no espaço e no tempo (aqui e agora), capaz de engendrar consequências e mudanças – “propor uma mudança é mudar mesmo” (OITICICA, [1970a] 2009, p. 113). Como percebido por Paula Braga (2007), tal como na visão nietzscheana, Hélio parecia perceber que a única maneira de se superar o eterno retorno seria através da arte, ou seja, da criação contínua, capaz de gerar

¹⁹ É interessante perceber que, para Merleau-Ponty (1994), o espaço antropológico está presente justamente no mito, no sonho, na loucura esquizofrênica.

²⁰ Nos termos do artista, em “HO: Entrevista a Ivan Cardoso” (OITICICA [1979] 2009): “na realidade, a minha volta ao Brasil foi uma espécie de encontro místico com as ruas do Rio, um encontro místico já desmitificado. Antes, nos anos 60, foi a construção da mistificação da rua, mistificação da dança, da Mangueira. Agora é um processo de desmitificação, junto com a mistificação, uma coisa já vem junto da outra. (...) Para mim, primeiro o Rio era um mito, eu tinha mistificado ele de tal maneira que eu tive de sair dele e passar esses anos todos fora para descobrir que depois do processo de mistificação vem o de desmitificação... (Não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo ser parte do primeiro.) Aí eu descobri que o processo de mistificação é muito importante, mas que ele tem de vir acompanhado do de desmitificação (p. 230-232). Embora, aqui, o par apareça como “mistificar-desmitificar”, em outras ocasiões, como em “Delirium Ambulatorium/ EU em MITOS VADIOS de IVALD GRANATO” (OITICICA, 1978) Hélio utilizaria “mitificar-desmitificar”.

conseqüências imprevisíveis. Pois “Oiticica conhecia o SIM dionisíaco transvalorador e antídoto para a sensação de aniquilamento” (BRAGA, 2007, p. 35). Mas o eterno retorno não pressupõe um tempo cronológico, mas, sim, um tempo em que o passado é uma fonte de um vir-a-ser. Assim, muito embora Hélio sempre se refira a uma evolução do Brasil – “o Brasil está condenado ao moderno”, com influências de Mário Pedrosa –, esta evolução não deveria ser vista de maneira linear: antes de sequência trata-se de consequência. É esta condição de impermanência que inspira o *estado de invenção* de Hélio: “invenção é invenção (...) é o que não pode ser diluído e não o que será fatalmente diluído (...) é aquilo que está imune à diluição (...). A invenção ela gera invenção” (OITICICA, [1979] 2009, p. 233-234). Para Hélio, esta condição seria a mesma do Artista Trágico de Nietzsche, o qual, ao chegar a uma consequência, logo engendra outras, em níveis distintos, mas nunca retorna para repensar qualquer uma delas. Não há evolução no sentido de se almejar um estado superior, mas no sentido de uma trama, tal como numa música.

Tempo diferido, desvio que entrelaça passado, presente e futuro à margem das representações. Pois o tempo só é mensurável quando constituído como algo homogêneo; em contrapartida, o tempo diferido nos alude a um tempo cíclico que muda continuamente, que se repete e não retorna ao mesmo, mas se constrói em movimentos espiralados. “É o tempo da repetição sem volta ao mesmo, e sim volta ao outro” (JACQUES, 2003, p. 50). Isto significa dizer que esta noção de diferença não se baseia em variações sob uma mesma categoria conceitual: a diferença que envolve a temporalidade engendra um desvio; é uma diferenciação no interior da ideia. Por isso, mais uma vez, relaciona-se com a ideia de retomar o mito, experiência poética por excelência, ou obra, nos termos da utopia concreta lefebvriana.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, O.B. F. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, ano 5, nº. 7. CEAC- Centro de Estudos em Arte Contemporânea: São Paulo, 1983.
- BASUALDO, C. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

- BRAGA, P. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado, 2007.
- BRETT, G. Sem título (1969). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- CHAUÍ, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- JACQUES, P. B. *Estética da ginga. A Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- LEFEBVRE, H. *El Romanticismo Revolucionario (1957)*. In: *Más allá del estructuralismo*. Ediciones elaleph, 2000.
- LEFEBVRE, H. *Contra los tecnócratas*. (1967). Buenos Aires, Granica editor, 1972.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. (1970). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEFEBVRE, H.; GRINDON, G. Revolutionary Romanticism. *Art in Translation*, 4:3, pp. 287-299, 2012.
- LÖWY, M. O romantismo revolucionário de Maio de 1968. *Boitempo*, São Paulo, 25/05/2018. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/05/25/michael-lowy-o-romantismo-revolucionario-de-maio-de-1968/>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- MARTINS, L. R. (2010). O esquema genealógico e o mal-estar na história. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 186-211. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p186-211>
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MORITA, C. A. M. *Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011. doi:10.11606/D.18.2011.tde-12042013-135953. Acesso em: 2023-04-27.
- NAKAHARA, C. A. M. M. *Do habitat ao habitar poético: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre*. 2021. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.16.2021.tde-10012022-130103. Acesso em: 2023-05-02.

- OITICICA, H. Anotações – 9 de dezembro de 1960 (1960). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” – novembro de 1964 (1964). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. A dança na minha experiência (1965). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Sobre os Bólides (1965a). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Posição e Programa (1966). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Crelazer (1966a). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Esquema geral da nova objetividade (1967). In: *Escritos de Artistas: anos 60/ 70*, Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- OITICICA, H. A busca da Suprasensorial (1967a). Acervo HO. Site do Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br>.
- OITICICA, H. Tropicália e Parangolés (1967b). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Tropicália / 4 de março de 1968 (1968). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Trama da terra que treme (1968a). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=549&tipo=2. Acesso em: 2023-05-16.
- OITICICA, H. Carta para Lygia Clark, de 8 nov. 1968 (1968b). In: CLARK, L.; OITICICA, H. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- OITICICA, H. Hélio Oiticica: Londres, 1969 (1969). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Tropicalia: the IMAGE PROBLEM surpassed by that of Synthesis (1969a). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=330&tipo=2>. Acesso em: 2023-05-12.
- OITICICA, H. Captions and small texts (1969b). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em:

- <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=343&tipo=2>. Acesso em: 2023-05-16.
- OITICICA, H. Entrevista para o Pasquim (com Capinam) (1970). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Brasil diarreira (1970a). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva (1970b). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Experimentar o experimental (1972). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Notas (1973). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=387&tipo=2>>. Acesso em: 2023-05-16.
- OITICICA, H. Delirium Ambulatorium/ EU em MITOS VADIOS deIVALD GRANATO (1978). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=462&tipo=2>>. Acesso em: 2023-05-12.
- OITICICA, H. HO: por Ivan Cardoso (1979). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- PEDROSA, M. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record:2000.
- SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHWARZ, R. O progresso antigamente. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VAZ, S. HO|ME: Hélio oiticica e Mircéa Eliade, In: Braga, P. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.