

A dimensão política da arte: rascunhos sobre um Hélio Oiticica tardio¹

MIGUEL GALLY²

I. Breve contextualização de/para uma discussão filosófico-político-artística

Este trabalho tem como ponto de partida a proposição de que existe uma eventual fase tardia da obra de Hélio Oiticica, o que implicaria assumir determinadas quebras cronológicas na sua produção. Nesse primeiro momento especulativo as-

¹ Este artigo reúne, em forma de rascunhos, algumas ideias exploradas no Minicurso “Hélio Oiticica: arte ambiental, arte pública e política da arte” oferecido nos dias 10 e 31/10, 21 e 28/11 de 2016, junto ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, parte de um estágio de pesquisa (licença capacitação) fomentado pela Universidade de Brasília e acolhido pelo Grupo de Pesquisas em Estética Contemporânea, então sob coordenação do Prof. Ricardo Fabbrini. Aproveito para agradecer aos inscitos e seus comentários/críticas valiosos realizados ao longo do minicurso e do estágio, especialmente as contribuições trazidas por Vera Pallamin e Paolo Colosso, com os quais pude discutir de modo mais regular, e sugestões informais dadas por Celso Favaretto.

² Professor Associado de Estética & Filosofia da Arte e da Arquitetura, junto ao Departamento de Teoria e História e ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB).

sumiremos tal desafio, mesmo tendo clareza do risco e da fragilidade em construir tal divisão entre os trabalhos do artista, por serem tais fases ou quebras artificiais, e porque no fundo elas podem ser vistas como um grande projeto, embora se fazendo no seu próprio percurso³. A relação que iremos privilegiar nessa direção, mesmo sabendo dessas dificuldades, será aquela entre um momento tardio e sua fase imediatamente anterior, a inaugurada mais fortemente por *Parangolés* (1964-66).

Ao questionar sua própria postura teórica, Hélio estaria, então, se afastando daquela busca pela origem do espaço coletivo⁴, com características herdadas da sua produção consolidada com e desenvolvida a partir de *Parangolés* (a qual chamarei de fase madura). Estava em questão aí fazer brotar a arte a partir de uma provocação que o artista elabora para que uma participação do espectador ganhe lugar. Mas como, propriamente, se daria tal mudança entre tais fases? Primeiro, minimizando a provocação ou com (quase) nenhuma provocação, ficar atento ao que pode surgir de uma coletividade dada. A diferença entre as fases, portanto, seria a de que Oiticica estaria construindo ou rascunhando outro desafio criativo: explorar, agora distendendo ou sintetizando, a relação artista-espectador a ponto de não se pensar na criação de uma relação (de participação, interação, colaboração, etc.), mas, assumindo-a como dada, pensar no que se cria, política e artisticamente, desde uma coletividade existente.

Analisar tal dimensão política seria a tarefa da segunda especulação. Propomos, assim, criar uma discussão anacrônica e fictícia entre Oiticica e duas filósofas contemporâneas – Chantal Mouffe e Hilde Hein – que investigam aspectos da dimensão política da arte quando pensada desde sua espacialidade própria enquanto condição pública imanente à obra ou ao acontecimento artístico, importante tema nessa fase tardia de Oiticica, como veremos.

Nossa questão, aqui, no seu conjunto e resumidamente, se apresenta da seguinte forma. Se de um espaço coletivo existente puder brotar, com o mínimo de

³ Por exemplo, cf. FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

⁴ Cf. GALLY, Miguel. “Gênio coletivo visto a partir das artes espaciais”. In: SILVA, C. et al. *Estética: Coleção Atas XVII Encontro ANPOF (2016)*. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 232-242, no qual exploro como essa espacialidade passa a existir como ocupação. Esse texto complementa, portanto, as ideias que estão discutidas agora.

interferências sobre ele, manifestações coletivas com alguma unidade (ou capaz de ser reconhecida), estaríamos diante, também, daquilo que seria o mínimo exigido para que manifestações políticas surjam. Ou seja, a adesão ou aversão, a identidade ou recusa, a grupos, posições, organizações hegemônicas da sociedade exigem um “estar junto” elementar: uma aproximação necessária para que qualquer ação política faça sentido (partindo da pressuposição de que não se faz política sozinho). Grosso modo, Oiticica estaria apontando para uma reflexão sobre a genealogia da política, mas preocupado em ir além daquela condição criativa que permite que pessoas se aproximem, que grupos se organizem e em torno do qual uma coletividade ganhe existência. É esse “para além” que passaria a estar no centro da sua fase tardia, uma preocupação sobre o que se pode construir tomando tal coletividade como existente a partir de uma imanência a ela. Para nos aprofundarmos um pouco, será preciso entrar no pensamento de Oiticica sobre a emergência do coletivo, para então fazer uma diferença frente à emergência a partir do coletivo, para daí, então, observarmos como esse existente guarda uma riqueza política.

2. Hélio Oiticica e a emergência (a partir) do coletivo

Em *A invenção de Hélio Oiticica* (1992), Favaretto organiza o processo e o percurso criativo do artista com o cuidado de mostrar sua coerência a partir de uma potência expansiva radical. Ou seja, apesar de diferentes etapas com diferentes características, algo vai ligando essas partes e projetando-as para uma produção futura, apontando inclusive para a continuidade de uma última fase, a das manifestações ambientais. Favaretto sugere que essas etapas guardam certa unidade afirmando serem elas “intensidades progressivas do experimental”⁵. Vê, entretanto, pontos cruciais nessa trajetória, como a transição com e a partir de *Metaesquemas* (1957-58), considerando-os, tal como o propusera claramente também Oiticica, como uma evolução da pintura, como estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, discutindo com a matriz neoplástica horizontal-vertical⁶. Essa seria

⁵ FAVARETTO, op. cit., p. 18.

⁶ Para mais detalhes, cf. *ibid.*, p. 51-52.

aquela primeira indicação efetiva do salto para o espaço, que se consolidaria com *Bólides*, *Núcleos* e *Penetráveis*. E entre esse Oiticica, digamos, pré-ambiental e a fase tardia das Manifestações Ambientais, *Parangolés* (1964-66) seria um marco decisivo⁷. Tais mudanças explorariam e exprimem uma fonte comum, segundo Favaretto, modos de “experimentar o experimental”, justamente o que permitiria especular sobre o que viria, se sua produção não tivesse sido interrompida em 1980. Assim, a preocupação de Oiticica em manter-se na experimentalidade própria da atividade criadora garantiria uma prioridade teórica para se analisar sua trajetória e permitiria uma compreensão coerente desde a saída do Grupo Frente e entrada no Grupo Concretista, passando por sua aproximação aos Neoconcretistas até uma experimentalidade sem nome ou rótulos das Manifestações.

Vejam os mais de perto essa fase tardia, lembrando como tais transições, entre tais fases, podem ser vistas. Revisemo-las brevemente, seguindo ainda o trabalho seminal de Favaretto. A descoberta da cor-estrutura, que permite a passagem da cor-tinta sobre a tela para a cor-pura, ou seja, do salto do suporte para o espaço (da produção da juventude do Grupo Frente passando por *Metaesquemas* até *Relevos Espaciais*, *Penetráveis* e *Bólides*). Essa transformação até a visualidade de estruturas-cor no espaço e no tempo é a condição para, e legítima, *Parangolés*, com os quais o espaço torna-se também duração, abertura a movimentos, ações e gestos. Essa temporalização do espaço, portanto, é a condição para que exista *Parangolés*. Percebe-se aí a transição gradual para a etapa madura da produção do artista, contaminada por sua passagem pelo morro da Mangueira e pela força criativa/inventiva popular, no samba em toda sua gestualidade e musicalidade, visto desde sua força mística, nas soluções improvisadas de construção e urbanização, e na criação de uma comunidade/coletividade para além da instituição (Igreja, Estado, Forças Armadas). É esse mesmo espaço-tempo, agora percebido e inventado pelo gesto e pela música, que cria e abre novos espaços, a saber, pela participação movida pelo ritmo, de maneira improvisada com/pelo corpo, que se mostra dançando, trajando e molejando as capas voadoras e estandartes. Brota *Parangolés*. Essa ação participativa vem de uma provocação, de um chamado para ir junto ao que convida, uma maneira de ampliar o alcance de *Penetráveis* e *Nú-*

⁷ Cf. *ibid.*, p. 121; Ver também OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78-79: “Parangolé é a formulação definitiva...”.

cleos, maximizando essa provocação para que se emerja um ato criativo/trabalho de arte ou experiência mais visceral, mais inebriante, intensa e libertariamente coletiva. Instalação e performance são aqui uma mesma coisa, *Parangolé* é uma performance coletiva mesmo quando há apenas uma capa e uma pessoa em movimento, porque sua ação é aproximação: criação de um espaço novo a partir da espacialidade provocada pelo artista e operada pelo espectador, dois espaços que dão origem a um outro⁸. A imagem desse acontecimento e a chegada a essa coletividade acontece como princípio de criação, vista igualmente na instalação *Eden* (1969), que parece anunciar a conclusão dessa fase madura. Mas que seria sucedida, ainda, por um desfecho inusitado e incerto porque se torna pura reabertura, o que Favaretto já tinha apontado em 1992 com bastante clareza, ainda com pouco material disponível para sua pesquisa, mas confiante de que havia uma coerência interna da busca incessante da experimentalidade em experimentação.

Nessa leitura da obra de Oiticica, *Parangolé* termina assumindo um lugar de destaque, mas é essa a última grande transformação de sua trajetória? Será que não poderíamos, com razão, perguntar: qual é, se há, uma mudança propriamente advinda com *Parango-plays* e as *Manifestações Ambientais* e urbanas, tais como *Delirium Ambulatorium*, *Caju*, *Esquentando pro Carnaval*, *Contrabólides*, *Kleemania*? Ou seja, será que poderíamos pensar numa produção tardia diferenciada teoricamente a partir desse conjunto de obras e/ou projetos não ou parcialmente executados?

Moacir dos Anjos, em 2012⁹, um ano antes da publicação do *Conglomerado Newyorkaises*, por exemplo, discute que a ideia que se expressa em *Delirium* ou mesmo a prática de deambular associada a *Delirium* já estava presente de algum modo antes, até mesmo em *Parangolés*. Ou seja, ele, de certo modo, propõe que essa fase tardia do Hélio – embora não chame assim – seja vista de modo mais borrado e sem uma preocupação em identificar os limites de uma eventual nova produção ou etapa. E isso faz muito sentido quando levamos em conta o modo complexo e não sistemático de criar empreendido por Oiticica. Mas esse estudo de Moacir dos Anjos não faz referência, ou deixa de lado, a crítica

⁸ GALLY, op. cit., p. 237.

⁹ ANJOS, Moacir dos. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica”. In: *Revista Ars*, ano 10, n. 20. São Paulo: 2012.

que vem com *Parangoplay* e que ajudaria a explorar e especular sobre o *Delirium Ambulatorium* em outra direção.

A posição que sustenta uma coerência interna do percurso de Oiticica mesmo que caracterizando fases distintas, o que torna a interpretação de Favaretto quase hegemônica e difícil de melhorar, me parece mais ampla e complexa do que aquela que pretende borrar os limites internos de sua produção, o que vejo como um efeito colateral da interpretação de Moacir dos Anjos. Em todo caso, seja de uma perspectiva seja de outra, ficamos ainda com uma inquietação, se levarmos as palavras e ações de Oiticica à sério. Se “o salto para o espaço”, como vimos, marca uma diferença na sua produção, e a absorção da performance e do gesto em *Parangolés* marca outro ponto de transição, o que dizer de uma crítica estrutural dirigida a *Parangolés* pelo próprio Oiticica? É com essa incômoda pergunta que gostaríamos de introduzir a necessidade de se falar em uma produção tardia de Oiticica teoricamente diferente daquela de *Parangolés*.

Esse momento tardio, então, marcado mais especificamente por sua passagem por Nova Iorque (1971- 1977) e temporada pós-retorno ao Brasil até 1980, inclui um material produzido pelo menos desde 1972, que incluía reflexões escritas e projetos de novas produções a ser realizadas, sobretudo, no Brasil. Essas reflexões compõem um livro especial nunca editado ou finalizado por Hélio: *Conglomerados ou Newyorkaises* (nova iorquinas), publicado recentemente como material de trabalho e dos rascunhos de Hélio com o título *Conglomerado newyorkaises* (2013)¹⁰. E aí, em um texto digitado (ou seja, passado a limpo por Oiticica), datado de 1972, aparecem indicações curiosas de uma nova etapa que se abria no texto/ideia “Parangolé Síntese” com aquilo que ele chamou de Parangoplay.

Uma das coisas que mais chamou minha atenção é sua intenção em marcar uma diferença entre a posição teórica que sustentava *Parangolés*, com seu tom carregado de violência, e mesmo intolerância, muitas vezes associado a uma prática geral da Era dos Manifestos, e uma visão mais moderada, embora claramente vigorosa e guardando a força transformadora também própria das vanguardas, mas visivelmente sem aquelas expectativas de grandes rupturas sociais, nem da ligação da sua arte, necessariamente, com um ativismo político. Assim, essa

¹⁰ OITICICA, Hélio. *Conglomerado newyorkaises* (Org. César O. Filho e Frederico Coelho). Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2013.

fase tardia ganha uma importância extra e nos desafia a entender como seria essa sua nova produção, agora vista enquanto *Parango-plays ou Invenção-play* com suas capas atualizadas. Oiticica diz o seguinte, transcrevendo aqui sem a formatação/edição pensada por ele:

Parangolé-síntese não é conciliação tese-antítese de conflitos de criação, nem retomada CAPAcondição – extensão concreta do vestir incorporar – FEITAS PRO VESTIR (não mais como procura de não condicionamentos sensoriais erigindo experimentalidade nova)

CAPAS FEITAS NO CORPO eram/pertenciam como estado extremo às primeiras premissas de experimentalidade do não condicionado sensorial: o corpo movimentando sobre si mesmo: construir-incorporar casulo vazio extensão solta que se reincorpora a cada vestir

CAPAS D’ AGORA: vestimentas-concreções cujo vazio da ‘pequena totalidade’ é feito pro vestir, que é objeto sensorial mas não se reduz a isso: a contradição não-condicionado/‘naturalismo do fazer’ de antes não aparece: unidades exploráveis sem previsão pensada, mais abertas sem preocupação com ‘significações corporais’, ‘não condicionamentos sensoriais’, etc.¹¹

*Parangolé*s é “capa-condição” na medida em precisa ser vestida. A extensão da capa, ou seja, o que a sucede, é um vestir que cria espaços quebrando condicionamentos sensoriais (comportamentos do tipo padronizados, ou preconceituosos, etc.). A capa, sozinha, seria um casulo vazio, e que ganha materialidade com o movimento libertador do corpo, uma participação com significação corporal e política, e nesse sentido não tão aberto. Surge coletivamente, porque foi provocado pelo artista, pela música que a acompanha, pela expectativa de quem vê e não participa, etc., mas com implicações pessoais e individuais. É libertador para quem se deixa levar pela provocação sem expectativas pré-definidas quanto aos gestos e ações. E nesse sentido, pode se transformar numa viagem pessoal,

¹¹ OITICICA, 2013, p. 21.

numa ego-trip, que é um fragmento político, porque se torna também fragmento do coletivo; e é isso, me parece, que será recusado desde essa postura teórica da “Invenção Play” como clímax corporal não fragmentado:

Essa retomada de Parangolé-primeiro (1964) repensa o papel mítico da dança propondo-a como clímax corporal, auto-clímax ‘não verbal’, ‘não-display’:

proposição corporal levada a um nível de experimentalidade aberta: fim do display fragmentado: falar em cosmicidade não deve implicar em algo extra-concreto mas em assumir o poder de inventar o NÃO-FRAGMENTADO = Inventions are extensions of man’s energy (...) não me interessa na dança o seu estado naturalista de ‘manifestação humana’ nem reduções a ego-trip (fragmentação neuro-psíquica) mas liberação inventiva das capacidades de play é INVENÇÃO-PLAY (...) PARANGOPLAY¹²

Oiticica propõe aqui, se entendo suas inquietações (e assumo o risco como minha especulação), uma associação entre performance e dança que retoma e supera *Parangolé* naquilo que ele descreve como “PARANGOLÉ-PLAY” ou “Parangoplay”. Seria a chegada à condição propriamente pública da atividade criadora, porque é agora vista espontaneamente na coletividade (“cosmicidade” e não “ego-trip”). Dizer que as invenções são as extensões da energia humana é provocar a pensar que tal energia humana, do ponto de vista da energia que circula quando se tem uma coletividade (e individualmente tal energia é mera ego-trip psíquica), é dizer que ela inventa ou manifesta ações que não são mais individuais ou fragmentadas. Invenção, nesses termos, sucederia uma coletividade humana dada.

Trata-se da entrada naquilo que ele chama de *Anti-parangolé*. Tendo sido *Parangolé* anti-arte¹³, anti-Parangolé seria “anti-anti-arte” e essa dupla negação não indicaria uma síntese trivial que reafirma positivamente a arte. A mudança

¹² OITICICA, 2013, p. 23.

¹³ OITICICA, Hélio. “Posição e programa [1966]”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. 1986, p. 77.

é que a coletividade se torna *invisível* porque passa a ser tomada como dada, em sua espontaneidade, tal como existe imersa na vida, ou seja, é tomada como existente, e como se não nos déssemos conta dela. A emergência da atividade criadora coletiva das massas populares em sua atividade participativa (*Parangolés*) imerge agora (nessa fase tardia com Parango-plays) no cotidiano sem estetizá-lo, sem sobrevalorizar atos e gestos individuais poetizando-os, ou destacando-os de algum modo. Ou seja, nas suas palavras, sem “ego trips”, sem viagens psíquicas individualizadas, mas sim observando tais gestos na nitidez do comum, que se torna cotidiano de gestos coletivos que supõem aproximação, por exemplo, solidariedade, generosidade, cuidado, acolhimento, etc. Uma espécie de visibilidade do visível, da coletividade do coletivo, do comum visto no comum (coletivo), uma imersão diluidora de um exercício de criação coletiva ou de convivência criativa dentro do comum que é o cotidiano. Uma clara politização da vida ordinária e coletiva preparada pela fase anterior, ou seja, exercitada por uma politização do contato espectador-artista.

Com *Parangolés* haveria um aceitar e fazer convites/provocações para valorizar uma coletividade mínima que se precisa assumir para uma existência comum tal como é a vida humana em sociedade e, sobretudo, urbana e nas cidades. Fazer de conta que esse consenso mínimo não existe ou que não se precisa dele, valoriza o egoísmo e a mesquinhez humanos implodindo a existência coletiva comum. Essa crítica foi a preparação para que as reflexões de Parango-play pudessem surgir para além de *Parangolés*.

Não se trata de uma fase moralista do artista, essa não existe nunca. Trata-se, sim, de um Oiticica um pouco mais apaziguado da virulência das vanguardas históricas, embora marcado por uma preocupação ética. Uma retomada também da “posição ética”, fazendo referência ao momento ético de *Parangolés*¹⁴. Só que agora vendo na totalidade da sociedade não aquilo que precisa ser denunciado como grande hipocrisia ou fascismo de uma sociedade que se esconde de si para manter privilégios e abismos sociais, uma denúncia que foi feita com *Parangolés*. A totalidade que parece interessa-lo na fase tardia, por outro lado, é a força imanente da atividade criadora dentro das malhas da vida ordinária, pronta para emergir,

¹⁴ OITICICA, op. cit., [1966] 1986, p. 81.

sem que sua transfiguração em arte se torne necessária, sendo um exercício político vinculado à construção de adesões e de relações sociais em escala macro¹⁵.

A partir de sua trajetória, podemos desconfiar que essa força criativa surge de uma aproximação entre as pessoas, mas gerando invenções coletivas, conviviais e urbanas que agora precisam ser vistas não como ou pela arte, mas como vida que guarda a imprevisível força que move, transforma e impulsiona para frente (ou para trás) essa mesma vida. É o gênio coletivo anônimo, de fato, anônimo, porque torna-se dado e invisível, mas também para além dos continentes do espectador e do artista. Hélio está interessado na política da vida, na política da liberdade criativa espalhada e emergindo do cotidiano coletivo humano. Essa seria minha aposta especulativa quando penso na dimensão política de sua produção tardia.

3. Diálogos inventados com e partir do pensamento de Ch. Mouffe

Chantal Mouffe, por exemplo, pensando em outra direção, mas com o mesmo desafio em mente, concebe a origem da política a partir de sua condição ontológica agonística¹⁶, para então investigar como uma unidade coletiva surge. Para ela, organizações hegemônicas da sociedade ganham lugar, como unidade coletiva, quando há a construção de uma identidade. Tal identidade, em última instância, pressupõe a diferença na medida em que tal unidade coletiva só se concebe como idêntica quando se vê distante de outra unidade coletiva hegemônica. Nesses termos, para Mouffe, a origem da política, o que ela pensa como “o político”, é baseada num conflito entre nós-eles sem resolução, e por isso, agonístico. Entretanto, nesse universo de conflitos constantes, ela concebe um acordo mínimo necessário: o consenso conflituoso, o acordo democrático elementar para que a condição

¹⁵ Como exemplos, vejo ainda manifestações de sentimentos coletivos que brotam de grandes eventos, como o carnaval, passeatas, eleições, shows, que guardam uma provocação mínima para seu acontecimento, certamente, mas da qual não emerge ou sucede necessariamente algo que se possa antever ou planejar.

¹⁶ MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015 [Cf. capítulo 1 (A política e o político), especialmente p. 17 e seguintes].

agonística multipolar do político não recaia na relação amigo/inimigo, nem caminha para um confronto violento. Haveria, para Mouffe, um conflito permanente nós/eles; nós/eles que se construiria desde identidades, que pressupõem sempre uma exterioridade, e que nunca podem ser inteiramente determinadas, uma garantia de que as disputas democráticas pela organização hegemônica continuem.

O papel político da arte, nesse contexto, seria o de posicionar-se contra ou a favor de certa organização social hegemônica, e nesse sentido contribuir para aquele processo de identificação ou promoção de uma unidade coletiva. Essa posição assegura, assim, que a arte jamais poderia ser vista como neutra no universo das relações políticas no interior de uma sociedade:

Política diz respeito sempre ao que está estabelecido [ao *establishment*], à reprodução ou à desconstrução de uma hegemonia, a qual está sempre em relação a uma ordem potencialmente contra-hegemônica. Desde que a dimensão do político está sempre presente, não se pode nunca ter uma hegemonia completa, absoluta e inclusiva. Nesse contexto, práticas artísticas e culturais são absolutamente centrais enquanto um dos níveis em que identificações e formas de identidade são constituídas. Não se pode fazer a distinção entre arte política e arte não-política, porque toda forma de prática artística ora contribui para a reprodução de um senso comum dado – e nesse sentido é política –, ora contribui para sua desconstrução ou crítica. Toda forma de arte tem uma dimensão política¹⁷.

A discussão que propomos, portanto, é a de que a dimensão política proposta por Oiticica remete ao surgimento ou à criação de uma coletividade, base para qualquer compreensão de política, e que tal criação seria artisticamente integrada à vida ou vitalmente integrada à arte. Essa foi a grande contribuição da fase orientada por *Parangolés*. Para Mouffe, a existência da coletividade não bastaria para dar origem a uma atividade política, porque sem a identidade/exterioridade, tal

¹⁷ MOUFFE, Chantal. “Every Form of Art has a Political Dimension” (Interviewed by Rosalyn Deutsche, B. W. Joseph, and Thomas Keenan). In: *Grey Room 02*, Winter 2001, p. 98-125, aqui, p. 99-100 (tradução nossa).

coletividade não gera ou não é reconhecida dentro daquela disposição agonística. E aqui teríamos talvez a maior divergência entre tais pensamentos, porque na postura teórica de *Parangolés* conseguimos ver uma proximidade com as ideias de Mouffe, na medida em que se está pensando em como uma unidade coletiva surge; mas depois dessa fase madura, ocorreria uma mudança. Isso porque a coletividade já guardaria uma capacidade de integração e de unidade coletiva com suas manifestações correspondentes; Oiticica viu e apostou nisso ao propor as Invenção-plays. Retomemos um pouco.

Na época madura, como vimos, ele estava preocupado em como espaços de coletividade ganhavam existência desde uma relação artista-espectador, que reunia dois continentes que precisavam se aproximar em suas espacialidades para dar origem a uma nova espacialidade, aquela coletiva e comunicacional¹⁸. Sua preocupação, na fase tardia, entretanto, seria a de, partindo dessa espacialidade coletiva, investigar que tipo de integração, agregação sem identidade, relações de empatia, invenções por contágio, poderiam ser experimentadas ou manifestadas como sendo uma espécie de jogos sociais.

O Oiticica tardio diverge das ideias de Mouffe, e parece mesmo se contrapor a elas. Por um lado, com Mouffe, precisa-se do conflito, mesmo que sublimado e não violento, e vê-se na integração o risco de uma hegemonia que pode se tornar homogênea, sem resistência, e por isso a exigência do conflito permanente. Por outro lado, com Oiticica tardio, minimiza-se e abre-se mão do conflito, explorando como se integra uma coletividade sem que a identidade/exterioridade tenha um papel preponderante, um desafio assumido pela arte para a política, que jamais poderia ser visto, de maneira simplória, seja da perspectiva discursiva, mesmo que incorporada, seja ainda como mera experiência (estética ou não). Enquanto que para Mouffe, a arte teria propriedades discursivas mais evidentes na medida em que promove ou critica uma unidade coletiva hegemônica, sendo uma filosofia da arte derivada de sua filosofia política; para Oiticica, por outro lado, a preocupação sobre o que se deriva de coletividades é, ao mesmo tempo, política e artística, fazendo-nos pensar numa filosofia com essas duas dimensões simultaneamente, artístico-política ou político-artística.

¹⁸ GALLY, op. cit., p. 238.

A pergunta, portanto, que precisaremos ter em mente daqui em diante é a seguinte: se na criação de coletividades estiver em investigação uma especulação sobre como adesões/recusas se dão para além da identidade/exterioridade, como haveria uma integração dessa coletividade? Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que a pergunta parte de uma lógica política do conflito, porque é com adesões, partindo do pressuposto da identidade, que uma coletividade surge se diferenciando de outra unidade coletiva. Entretanto, precisamos ampliar tal referência proposta por Mouffe contra seu pressuposto e imaginar que quando há unidade coletiva, já há integração, e que tal integração pode ou não gerar conflitos, o que já seria uma condição política. Ou seja, tal integração não implica tampouco reconhecer como sua base um consenso, porque guarda o risco de, sem uma identidade/exterioridade definida, se desintegrar e jamais se integrar novamente. A fragilidade dessa política que se vê no estar junto da coletividade para além da adesão da identidade é latente, mas mesmo frágil torna-se um exercício importante para se abrir mão do (consenso) conflito como único elemento comum entre unidades coletivas distintas. Em última instância, se questiona um pressuposto no argumento de Mouffe, o de que para além do conflito está o consenso, e o de que para além do consenso está o conflito, mas que o espaço comum é uma pressuposição saudável do consenso conflituoso, uma espécie de sublimação da violência e da barbárie. Talvez essa pressuposição seja uma saída importante para aquelas civilizações que sempre se apoiaram na barbárie para exercer seu domínio, e que assim consigam repensar suas estratégias (e genealogias) políticas e operem suas devidas autocríticas de uma perspectiva geopolítica.

Mas aqui, com as provocações do artista brasileiro, está em questão um desvio frente a essa lógica do conflito. Isso porque a integração coletiva pensada na fase tardia de Oiticica, ao abrir mão da relação artista-espectador como dois polos distintos, defenderia a coletividade como sendo o começo da política e da arte, e não como os indivíduos se reúnem para dar origem a um espaço comum, partindo de identidades (que pressupõe consenso ou conflito, quando se adere ou se recusa para dar origem a unidades coletivas que disputam os espaços coletivos) ou de provocações para dar existência a uma unidade coletiva, como se ela não existisse em algum momento e depois passasse a existir. Essa seria a contribuição ao debate político que eu acredito haver na obra tardia de Oiticica, na qual se assume,

portanto, a coletividade como existente e integral e não mais como algo a criar, e que dela manifestações necessariamente coletivas surjam. Valorizar tal existência da coletividade como ponto de partida exige também assumir a primazia do espaço público que acolhe tal coletividade e estar atento ao que vai surgindo dela.

4. Política da arte e seus espaços

O que se tem, portanto, até aqui, é uma mudança na concepção de política da atividade criadora herdada de *Parangolés*, porque se presta atenção não mais a como o coletivo (*Parangolés*) emerge, mas sim ao que emerge do coletivo (*Parangoplays*). Ou seja, aos jogos sociais que exigem presença coletiva e espaço público. Em uma entrevista de 1978, Oiticica reforça e consegue associar mais diretamente a condição política enquanto obra pública ligada àquilo que emerge do coletivo:

Minhas pesquisas estão muito mais ligadas ao Brasil, porque são trabalhos que tendem ao coletivo, mais que ao individual. A função de minhas maquetes, anteriormente, era a de uma participação coletiva planejada. Hoje, elas já nascem como se fossem uma obra pública. Isso tem mais a ver com a realidade brasileira, do que com a própria arquitetura.¹⁹

Dizer que a obra já nasce como pública porque está ligada mais ao Brasil ou à realidade brasileira, e que tendem ao coletivo mais do que a uma participação (da coletividade), exigiria que investigássemos melhor como ele entende essa obra pública para além da arquitetura, que é uma arte pública por excelência. O ponto central, entretanto, e inicial, me parece, seria lembrar que as experiências com e a partir de *Parangolés* remetem à criação de uma espacialidade coletiva, algo ligado diretamente se não aos usos, pelo menos ao sentido de arquitetura. E na fase tardia, tal coletividade, quando tomada como existente, faz brotar obras ou invenções, e em algum sentido são necessariamente públicas, porque nascem da coletividade.

¹⁹ OITICICA, Hélio. “Entrevista ao Jornal do Brasil” (8.3.1978) In: FAVARETTO, op. cit., p. 215.

Entrevistando Oiticica, Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira, perguntam:

– Hélio, desde a década de 50 você vem fazendo experiências de ruptura diante dos códigos estabelecidos da arte. Você considera isso uma atuação política? Como, e em que nível?

– Bom, eu acho que *sempre é uma atuação política*, mas não num nível de ativismo político (...). A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas, sempre tem um caráter político [a favor de Mouffe, porque se a arte propõe mudar, vai contra a organização social vigente ou hegemônica]. Mas eu não acho que, automaticamente, haja um ativismo político só porque é arte. Pode ser arte e não ter nenhum ativismo político [por exemplo, se esse experimental pode ser uma relação com a história da arte e talvez assim não proponha mudar algo socialmente, mas sim conceitualmente]²⁰

Sua política da atividade criadora estaria, aqui, para além do ativismo político, mas também para além daquilo que parece sugerir a pergunta dos entrevistadores, ou seja, para além da crítica política dos movimentos artísticos quando relacionados conceitual ou formalmente entre si. No adendo a essa mesma entrevista, feito para criticar todo tipo de patrulha, fica mais claro sua compreensão de política e de transformação:

(...) só sei é que tudo o que foi feito até hoje [1979] quanto ao assunto envolvendo artistas e/ou programas culturais determinados têm provado ser o maior corta barato e da maior esterilidade criativa [...] porque castram o dom que só o artista tem como prioritário: aquele de gerar soluções próprias para o que deva fazer ou não: quando digo artista digo aquele que cria não importa em que ramo ou condição.

²⁰ OITICICA, Hélio. “Entrevista a Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira” (1979). In: *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 (grifos e comentários entre colchetes nossos).

A transformação estaria ligada, portanto, mais a “gerar soluções próprias (...) não importa em que ramo ou condição”, ou seja, não exclusivamente dentro do interior do mundo da arte. Que o artista a tenha como prioritária coloca-o mais próximo dessa atividade, embora tal política da atividade criativa, nessa imersão no cotidiano, seja acessível a todos. Sua preocupação em teorizar tal capacidade transformativa andava em paralelo com suas soluções para levar adiante o programa ambiental e, acredito, sem nenhum compromisso além daquele da inventividade, concordando aqui com Favaretto, mas agora explorada a partir de uma emergência desde o coletivo. Em outra entrevista dessa mesma época, dada a Lígia Pape (1978), vemos algo nesse sentido:

L. Pape – Esse problema [o da importação da imagem] seria resolvido em um processo de assimilação antropofágico. Alguns artistas estão dizendo que a arte acabou, e você, como vê isso?

H. Oiticica – Eu não gosto é dessa relação de arte e real, essa dicotomia, que para mim já não existe mais, há muito tempo, aliás nunca existiu. Isso de falar “fui da arte para o real”, como se fossem duas realidades, não tem sentido, estou sempre ouvindo isso: o real e a arte. Sartre definiu isso da melhor maneira. Antes havia a separação entre o coletivo e a arte, agora, há uma emergência do coletivo, ele emerge, mas a gente faz parte dele. Antes havia uma separação entre esse coletivo e a arte. Agora, nesta fase de transição, em que o coletivo emerge, nós também fazemos parte do processo. Algumas pessoas continuam na posição anterior, em que o artista estava separado do coletivo. Isto é um processo social, ético, todos fazendo parte de um mesmo processo. Estamos sem dúvida numa fase de transição. Então, fazem essa dicotomia, principalmente os artistas plásticos. Quanto ao problema da arte ter acabado, eu sinto hoje, aqui, um clima de julgamento. Realmente, quanto à pintura e à escultura, elas não são mais o que eram, mas isso é parte do meu passado. Para mim esses meios já foram superados, mesmo. Mas aí é um problema específico. Hoje eu não tenho nada a fazer no espaço de uma galeria de arte, por exemplo. Mas poderia ter. Agora, galeria

como se concebe no Brasil ainda é uma coisa para expor quadros e esculturas”²¹.

O momento de transição seria esse no qual todos estão envolvidos, numa coletividade abrangente que inclui artista, espectador e todos, e se existe desse modo, a arte não poderia surgir como antes, promovendo uma espacialidade coletiva. Mas sim, nas práticas coletivas que vinculam a uma coletividade práticas que sustentam sua existência, não com fim específico, mas como resultado espontâneo de se estar junto por não haver outro modo de estar vivo para seres humanos. Essa poderia ser uma compreensão mais abrangente de arte pública, numa clara ampliação da posição de Hilde Hein²², para a qual a arte é sempre arte pública porque abre espaços de debate, promove espaços de debate sem se preocupar em promover consensos, nem recusar/aderir a uma organização hegemônica da sociedade. Nesses termos, a arte seria política também porque criaria espaços de discussão. Sabemos, entretanto, que a filosofia da arte de Oiticica não comportaria tal redução da arte a discurso. Por outro lado, para Hein, a principal preocupação era reforçar que arte tinha abandonado sua dimensão privada ligada ao modernismo, à contemplação (e seus “esteticismos” lembrando Oiticica) e que seus espaços de exibição tradicionais precisavam ser repensados, o que Oiticica fazia desde *Parangolés*, quando sua performance não entrou no prédio do MAM-RJ e aconteceu no pilotis com muita música, se transformando em mais uma lenda urbana. Essas ideias foram discutidas por ela em meados dos anos 1990 quando se iniciou, grosso modo, uma definição do que hoje se tem como arte pública, mas sua prática, antes da definição, era mais do que a da arte pública, era a da busca por manifestações públicas sem autoria, no limite mesmo da sua compreensão, o que acredito Oiticica ter feito sobretudo na sua fase tardia.

²¹ PAPE, Ligia. “Fala, Hélio [Entrevista]”. In: *Revista ARS*, v. 5, n. 10. São Paulo: 2007, p. 18.

²² HEIN, Hilde. “O que é arte pública”. Trad. Tiago Mendes e Miguel Gally. In: *Cadernos de Estética Aplicada – VISO*, n. 22, Jan-Jun, 2018.

5. Considerações finais

Pretendeu-se, com este artigo, numa primeira versão, fazer pensar sobre a possibilidade de um pensamento tardio do artista Hélio Oiticica vinculado a seus projetos, obras e reflexões compreendidos entre 1971-1980. O principal argumento sustentado foi o de que pode ter havido uma mudança teórica na sua compreensão da gênese do político, não mais ligada àquelas ideias sustentadas por *Parangolés* e sua fase correspondente. A criação de manifestações sociais com uma unidade a partir de uma coletividade dada sem ou com o mínimo de provocação, nos fez pôr lado a lado, de uma maneira inicial, seu pensamento artístico-político e as ideias das filósofas contemporâneas Chantal Mouffe e Hilde Hein. Enquanto a primeira pensa a arte como tendo que se identificar com uma promoção ou recusa de uma organização hegemônica da sociedade e, nesse sentido, deixa a arte como refém de sua filosofia política, Oiticica explora como a arte pode refletir e fazer ver uma integralidade imanente à unidade coletiva, sendo ela mesma uma gênese do político em suas manifestações coletivas. Guardando uma política própria, a arte, teria pensando Oiticica, seria necessariamente pública, mas discordando da posição de Hein que vê nessa dimensão pública a chance e a construção de promoção de debates. Oiticica, segundo nossas especulações, portanto, estaria propondo repensar a atividade criadora nas artes visuais aproximando-a da cotidianidade, para além da dicotomia espectador-artista, e vendo na emergência, a partir de uma coletividade existente, de manifestações e invenções de jogos sociais, o que apontaria, ao mesmo tempo, uma política artística e a uma arte política.

Referências bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica”. In: *Revista Ars*, ano 10, n. 20. São Paulo: 2012.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GALLY, Miguel. “Gênio coletivo visto a partir das artes espaciais”. In: SILVA, C. et all. *Estética: Coleção Atas XVII Encontro ANPOF (2016)*. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 232-242.

- HEIN, Hilde. “O que é arte pública”. Trad. Tiago Mendes e Miguel Gally. In: *Cadernos de Estética Aplicada – VISO*, n. 22, Jan-Jun, 2018.
- MOUFFE, Chantal. “Every Form of Art has a Political Dimension” (Interviewed by Rosalyn Deutsche, B. W. Joseph, and Thomas Keenan). In: *Grey Room 02*, Winter 2001, p. 98-125.
- _____. *Sobre o político*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Conglomerado newyorkaises* (Org. César O. Filho e Frederico Coelho). Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2013.
- _____. “Entrevista a Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira” (1979). In: *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- PAPE, Ligia. “Fala, Hélio [Entrevista]”. In: *Revista ARS*, v. 5, n. 10. São Paulo: 2007.

