

A transgressão do “popular” na década de 60: os *Parangolés* e a *Tropicália* de Hélio Oiticica¹

Gabriel Girnos Elias de Souza

Arquiteto e urbanista, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC/USP, Av. Trabalhador Sancarlene, 400, Centro, CEP 13566-590, São Carlos, SP, e-mail: gabgirnos@yahoo.com.br

Resumo

O artigo aborda certas relações do artista plástico Hélio Oiticica com a dimensão “popular” da cultura brasileira no período entre 1964 e 1968 tal qual expressas em alguns de seus textos e obras de arte. Frequentemente depreciada como algo atrasado ou idealizada do folclore, a imagem do “povo” no Brasil sempre foi construída pelo olhar distanciado da cultura “oficial” dominante. Ligada ao cenário político-cultural dos anos sessenta, a “anti-arte” de Oiticica foi uma das manifestações artísticas que contestaram a simultânea idealização e exclusão da cultura popular pelo discurso nacionalista e identitário, procurando antes compreender e assimilar seu potencial criativo e transgressor. Transpondo tanto convenções sociais quanto artísticas, tal atitude se oporia aos preconceitos e imagens populistas do Brasil.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, cultura popular, arte brasileira, identidade nacional.

Introdução

Problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais [...] a urgência dessa “colocação de valores” num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma “saída” para o problema brasileiro. (OITICICA [1973] in DERCON, 1998, p.17)²

De início, duas coisas básicas podem ser ditas sobre a esfera do *popular* no Brasil: primeiro, que sua evidência, seu estudo e sua importância estão ligados aos processos de modernização e urbanização brasileiras, estando vinculadas intimamente às discussões sobre regionalismo, nacionalismo e internacionalismo no país; segundo, que tal esfera não surge como um campo bem definido, mas antes como um enorme conjunto delimitado por exclusão: aquilo que *não é* cultura e sociedade

burguesas normativas — estas sim campos mais razoavelmente enquadráveis.

Construção peculiar no pensamento brasileiro, a dimensão popular possuiu diferentes conotações na história do país. Por um tempo considerável, foi algo que praticamente não recebeu atenção. Com a urbanização do século XIX, tornou-se uma instância muitas vezes incômoda: vista sob prismas higienistas e positivistas, era a evidência de incivilidade e atraso para uma sociedade que se desejava moderna nos moldes europeus da *Belle Époque*. Posteriormente, em um Brasil que se urbanizava e modernizava em grande velocidade e que desejava constituir uma identidade nacional, firmou-se como objeto de estudo e como fundo de coesão identitária de um Brasil representado como rico em natureza e *destinado* a uma grande modernidade. O popular tornou-se *folclore*: “conhecimento do povo” a ser encarado com ufanismo nacionalista, condescendência interessada

¹ Este texto é uma versão mais desenvolvida de um trabalho originalmente publicado nos anais do II Jornada do Programa de Pós Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, ocorrida em maio de 2004.

² O texto da citação, *Brasil Diarréia*, foi publicado originalmente em *Arte Brasileira hoje*, Rio de Janeiro, 1973.

ou curiosidade pitoresca. Uma instância a ser simultaneamente *preservada e abandonada* — preservada por seu valor de identidade *justamente* para ser abandonada no ingresso futuro em uma modernidade universalista e internacional.

O vanguardismo artístico modernista, por sua vez, esteve vinculado intimamente à presença da idéia de popular na construção da identidade brasileira — principalmente a partir dos anos 30, com a crescente *institucionalização* de certas linguagens modernistas e sua incorporação por parte da propaganda de governo. Dos anos do Estado Novo em diante, com o nacional-desenvolvimentismo das décadas seguintes, o “elemento popular” da cultura brasileira acabou por ser apropriado de forma ideológica e patrimonial como símbolo de coesão nacional. Pinturas modernistas representando o “povo brasileiro”, por exemplo (particularmente as de Cândido Portinari), tornaram-se definitivamente “patrimônios” do orgulho nacionalista. Consolidou-se uma *imagem* do popular marcada por um certo oficialismo folclórico que se mantém presente até hoje (assim como muito do imaginário do populismo e do desenvolvimentismo). Mesmo recebendo certa positividade, porém, a atenção ao que seria a “cultura popular” manteve em geral uma distância social que não pôde ser superada, constituindo representações que freqüentemente excluem os agentes dessa cultura como interlocutores efetivos.

Este texto, por sua vez, aborda justamente um caso de contraposição a esse tipo de relação unilateral e ideológica: a experiência do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) com aspectos sociais e culturais da esfera “popular”. Oiticica foi uma das principais figuras de uma geração de artistas que alargou significativamente os horizontes culturais e estéticos do Brasil e que permanece um ponto rico para a reflexão no debate atual sobre o regional e o internacional na cultura. Sua postura vanguardista, embora fosse indubitavelmente *brasileira*, também não poderia ser circunscrita a qualquer “regionalismo” ou “brasileirismo”: seus trabalhos buscavam sempre um caráter *universal*, mas compreendendo a universalidade como inseparável da *especificidade*, não como seu contrário. Sem a pretensão de apresentar quaisquer novidades sobre o artista e sua obra, já ricamente discutidos por muitos, a proposta deste trabalho é de simplesmente

apontar certas relações, concepções e rumos adotados por Oiticica no que se refere ao mundo *popular*, tendo como base textos seus³ e de outros autores e, principalmente, a análise de obras suas.

O recorte particular deste estudo situa-se entre os anos de 1964 e 1968: os primeiros anos da ditadura militar e o período em que o artista plástico transformou-se de um “apolíneo” em um “dionísíaco” (Lygia Pape apud JACQUES, 2001, p.27). O “popular” específico com o qual Oiticica se relacionou nesse período foi o mundo das favelas cariocas dos anos 60 — um universo já inteiramente urbano, porém segregado do reconhecimento social da cidade; as obras aqui abordadas como representativas desse contato, por sua vez, são o conjunto dos vários *Parangolés* (iniciado em 1964) e a ambientação *Tropicália* (de 1967). O que é interessante para este trabalho, como veremos, é a estreita relação que o contato desse artista com a favela guarda tanto com suas inovações artísticas quanto com sua ruptura com representações e discursos excludentes ou paternalistas sobre o Brasil e suas populações pobres — ora vistas como portadoras de riqueza folclórica de raízes identitárias, ora vistas como incivilizadas, atrasadas e perigosas.

Oiticica e a década de 60: estética e política

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 pra o equilíbrio do ser. (OTICICA [1966] 1986)

Neto de um filólogo anarquista e filho de um entomologista que também era fotógrafo e pintor, o carioca Hélio Oiticica possuiu formação intelectual ampla e sólida, em contato desde cedo com o pensamento filosófico — em especial autores como Nietzsche, Sartre e Merleau-Ponty. Formação também rígida, que reforçaria nele um caráter metódico e rigoroso que se expressava, por exemplo, em suas anotações, textos, projetos e elaboração de obras. Oiticica, contudo, exibiria já em exercícios plásticos mais “apolíneos” — como seus *Metaesquemas* — uma vontade pela instabilidade e pela tensão junto à racionalidade compositiva; segundo o poeta Wally Salomão (in DERCON, 1998, p.241), seria justamente da “tensão pendular” entre

³ Os textos do artista aqui utilizados estão na seguinte cronologia: *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, novembro de 1964; *Anotações sobre o Parangolé*, 1965; *A dança na minha experiência, Posição e Programa e Situação da Vanguarda no Brasil*, todos de 1966; *Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1967; *Tropicália*, março de 68; *Crelazer*, 1970; *Brasil Diária*, 1973.

transgressão e construtivismo que derivaria sua fecundidade.

O Movimento Neoconcreto — do qual Oiticica participara desde 1959 até seu fim, em 1964 — possuía certo grau desses dois componentes na virada dos anos 50 para os 60. Com proposições que questionavam os estatutos e os suportes tradicionais da arte, o grupo propunha a realização daquilo que o crítico Ferreira Gullar denominava na época de *não-objetos*: obras que não se seriam enquadráveis nas divisões tradicionais das artes plásticas, que deslocariam as relações convencionais entre arte e espectador, abolindo pedestais e molduras e buscando novas formas de interação. Essa busca é visível de forma particularmente clara e progressiva no desenvolvimento da carreira de Oiticica no início da década de 60, com seus *relevos*, *núcleos*, *penetráveis* e *bóldes*.

Na mesma época, experiências semelhantes ocorriam nos países “centrais”; a produção internacional das artes plásticas perdia a caracterização básica de manufatura de objetos “transcendentais” de contemplação passiva e muitos artistas passavam a pesquisar outras relações de percepção, simbolização e participação. De maneira geral, o mundo artístico enveredava cada vez mais por uma crítica à autonomia e instituição artísticas, às formas de fruição e à inserção social da arte — crítica que, por sua vez, se intensificaria e explodiria no decorrer dos anos 60. Diretamente relacionada ao fervilhamento político e social dessa década e ao ambiente enfaticamente libertário, contestador e contracultural que se estabeleceria em parte do meio intelectual e da juventude em vários países, ocorreu na época uma grande expansão e radicalização das experiências artísticas, num processo que atravessava, remexia e misturava os planos da estética, da política e dos costumes.

A arte brasileira, por sua vez, também viria participar desse panorama, e teria em Oiticica um de seus principais representantes. Experiências como o neoconcretismo, porém, haviam firmado no Brasil um desenvolvimento artístico independente da simples “atualização” em relação à produção dos países centrais, dotando a vanguarda nacional de questionamentos próprios. Desde meados dos 60, Oiticica usaria o termo “nova objetividade” para

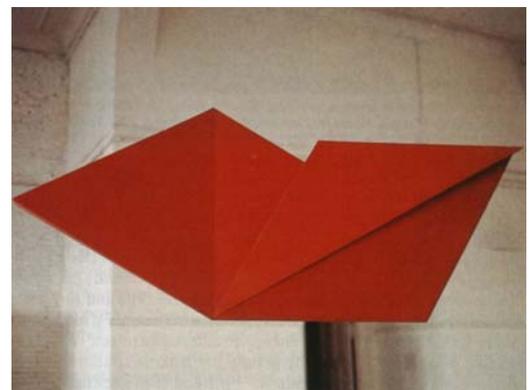
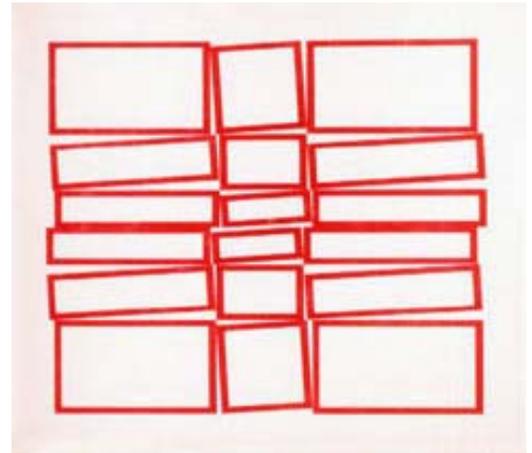


Figura 1: *Metaesquema*, 1958. Guache sobre papel, 55 x 64 cm. Fonte: DERCON, 1998, p.29.

Figura 2: *Relevo espacial número 3*, 1960. Fonte: *Art in America*, jan. 1989, n. 1, pp.118.

Figura 3: *Grande Núcleo*; óleo sobre madeira, 1960. Fonte: DERCON, 1998, p.60.

Figura 4: *Bólide caixa 9*, 1964. Fonte: *Art in America*, jan. 1989, n. 1, pp.112.

falar das transformações e inclinações que o vanguardismo brasileiro estaria tomando em direção

à criação de objetos [...] que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. [...] Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial [...](OITICICA [1966] 1979, p. 31)

Nos variados experimentos com participação e sinestesia desenvolvidos no Brasil dessa época havia uma busca freqüente por experiências sensoriais novas e plenas e o trabalho com uma noção coletiva de *jogo*. Há de se ressaltar que a elaboração de uma arte ambiental e coletiva por parte de artistas como Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape seria simultâneo ao envolvimento com os conteúdos libertários e contestadores da época. Tais experiências não seriam “só” inovações artísticas, mas críticas ao primado intelectualizado da distância visual, racionalidade e passividade que caracterizariam a cultura e o comportamento dominantes da sociedade moderna e ocidental. O

que é mais relevante destacar aqui é que, na produção de Oiticica em particular, ambos os engajamentos formais e comportamentais estiveram diretamente ligados a sua aproximação e vivência cotidiana do mundo “popular”.

O ano em que o golpe militar começava a estabelecer um redirecionamento político no Brasil também marcaria uma reviravolta na vida pessoal e artística de Hélio Oiticica. Em 1964 findou o movimento neoconcreto, faleceu José Oiticica filho — seu pai e sua grande influência apolínea (JACQUES, 2001) — e o artista travou contato com a favela da Mangueira. Esse contato teria sido procurado também pelo questionamento íntimo que o artista faria nessa época sobre os limites impostos por sua formação rígida, numa busca por experiências que ajudassem a superar condicionamentos e limitações criativas. A partir de um trabalho de pintura de carros alegóricos para o carnaval, Oiticica passou a freqüentar o morro, impressionado com sua vitalidade criativa, seu convívio social e sua conformação espacial dinâmica e labiríntica. Essa convivência lhe proporcionaria uma série de experiências pessoais de deslocamento das distâncias sociais e de seus valores e costumes burgueses, como amizades com “marginais” (como o famoso criminoso conhecido pela alcunha de Cara-de-Cavalo)⁴, as alterações perceptivas radicais

⁴ Ainda nos anos sessenta, Cara-de-Cavalo seria assassinado pelo Esquadrão da Morte. Oiticica o homenageou em mais de uma obra.

Figura 5: Vista da Mangueira em 1964, Rio de Janeiro. Fonte: DERCON, 1998, p.242.

Figura 6: Hélio Oiticica e Nininha Chochoba ensaiando na Mangueira, Rio de Janeiro, 1965. Fonte: DERCON, 1998, p.212.



do mundo das drogas e a descoberta de sua própria homossexualidade. Lá o artista encontrou a dança e a música em algumas de suas expressões mais catárticas e extáticas, sendo “iniciado” no samba e tornando-se um passista destacado da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

A conexão direta de Oiticica com a favela da Mangueira, porém, não foi fenômeno isolado nem incomum no meio cultural e intelectual da época: desde fins dos anos 50 havia no Brasil um processo de aproximação entre a intelectualidade de esquerda e as camadas pobres da população, imbricado à crescente contestação política do nível intolerável de desigualdade do país. O papel político e cultural do povo dominado era então questão de suma importância para o pensamento sobre o futuro brasileiro, e uma pluralidade de contatos, manifestações, releituras e diálogos ocorreram na década de 60 — muitos, inclusive, contrários e críticos uns aos outros.

Uma vertente muito importante desse contato com o povo seria aquela de caráter mais “populista” empreendida pela porção “hegemônica” da esquerda brasileira — vertente que teve uma de suas experiências mais ricas e significativas nos Centros Populares de Cultura (CPCs) do início dos anos 60. Espalhados em vários pontos do país como uma ação organizada, os Centros montavam eventos e peças teatrais que visavam rigorosamente à mobilização e conscientização política da população trabalhadora, deixando em segundo plano aspectos estéticos. Alguns autores acusaram essa perspectiva de uma esquerda programática de possuir um viés autoritário, no qual a visão de “povo” oscilava entre os extremos de protagonista natural da história e de massa alienada a ser educada para subir ao palco desta última. Dessa ambigüidade resultaria

a imagem de uma cultura popular ideal (seja no sentido de uma idéia a ser realizada, seja no sentido de um modelo a ser seguido) e cuja efetivação dependerá da existência de uma vanguarda esclarecida, comprometida com a ação do povo a ser por ela esclarecido. Esse iluminismo vanguardista e inconscientemente autoritário carrega em seu bojo uma concepção instrumental de cultura e do povo e uma de suas expressões lapidares encontra-

se no Manifesto do CPC, de 1962 [...] (CHAUÍ, 2003, p.61)

Esse projeto de esquerda, no entanto, teria sido frustrado logo no início da ditadura: em resposta à agitação “pré-revolucionária” que se instalara, o regime militar teria cortado os meios para a aproximação abertamente política entre “elite pensante” e povo, com uma repressão imediata do contingente operário (SCHWARZ, 1999, pp.118-119). Embora essa vertente engajada tenha permanecido em espaços como o Teatro Opinião e os festivais da Rede Record de televisão, seu público a partir de então seria composto essencialmente por estudantes de classe média. À medida que a esquerda passava a pregar essencialmente para si mesma, sua arte perdia e seu sentido de ser enquanto instrumento de agitação social (SCHWARZ, 1978). Seu caráter pedagógico ameaçava tornar-se uma estética pueril, e sua compreensão do popular tenderia a se estreitar e recorrer a simbolizações e imagens estabelecidas.

Assim, a ditadura teria favorecido a distância e a exclusão nas representações e discursos sobre o povo. À direita, o regime militar solidificava aspectos desenvolvimentistas de propaganda cultural, tratando o elemento popular a partir do prisma ufanista e nacionalista, reforçando o folclore “oficial”. No meio da esquerda mais “ortodoxa”, por sua vez, a idéia de “cultura popular” era ressaltada como manifestação *genuinamente* brasileira, sendo defendida então como uma necessidade e foco de resistência frente à subserviência da ditadura ao imperialismo e à alienação da *mass culture* ianque. Em ambos os campos, a idéia de uma cultura do povo teria propensão a ser “ossificada” e reduzida a imagens “arquetípicas” de “nacional-popular”⁵; em ambas ela estaria subordinada à função de instrumento político.

Todavia, para além das representações ufanistas, desenvolvimentistas e populistas do Estado e de certos setores da esquerda, haveria na produção cultural da época uma série de manifestações e experimentos diferenciados e ricos de aproximação ao elemento popular, atuando muito mais no plano da forma e dos costumes. No cinema, no teatro, nas artes plásticas e na música, apareciam

⁵ Segundo Marilena Chauí, o “nacional-popular” no Brasil “possui um traço principal: nação e povo funcionam como arquétipos ou como entes simbólicos saturados de sentido que se materializam em casos particulares, tidos como expressões dos símbolos gerais. Encontramos o índio, o negro, o sertanejo, o operário, o camponês, a verde mata, os verdes mares, o céu de anil, a singeleza, a rudeza, a bravura, a não-violência, a credence, a indolência, a floresta, a cidade, a fábrica, a usina, o sindicato, a revolução, o patrão, a burguesia, o estrangeiro” (CHAUÍ, 2003, p.121).

movimentos, grupos e indivíduos que procuraram estabelecer novas relações com a idéia de cultura, povo e Brasil, não vendo real dicotomia entre pesquisa estética e questionamento político. O cinema de um Glauber Rocha e a cenografia teatral de um Flávio Império, por exemplo, tiravam partido da precariedade de meios para realizar inovações estéticas que, em sua própria *forma*, já propiciavam discussões novas e contundentes sobre a sociedade e a miséria brasileira. De maneira semelhante, o grupo paulista Arquitetura Nova passaria a defender e elaborar uma arquitetura cuja lógica formal e construtiva considerasse desde o princípio o conhecimento e o trabalho manual dos operários ao invés de subjugá-los ao projeto. Por sua vez, a música do movimento *Tropicália* — do qual participavam Caetano Veloso e Gilberto Gil (entre muitos outros) e do qual se falará mais em outro momento — faria recurso à música comercial e à cultura popular menos “consagrada”, misturadas a elementos da música erudita de vanguarda.

Vários trabalhos que Hélio Oiticica desenvolveu a partir de 1964 estavam entre essas expressões que rompiam pela forma (quando não pelo “conteúdo”) com discursos e imagens de povo, cultura e identidade herdadas do nacional-popular desenvolvimentista e populista. Nelas, as práticas informais de vida e cultura de populações menosprezadas pela cultura dominante não seriam simples arcaísmos folclóricos, exóticos ou “pitorescos”. Para Oiticica, em particular, o potencial

encontrado no morro da Mangueira jamais poderia ser apresentado nem como *atraso*, nem como *patrimônio*: tratar-se-ia antes da expressão de uma vitalidade criativa e transgressora capaz de resistir e superar estruturas de vida e de representação opressivas e estagnadas.

Apesar de muitas vezes não constituir contestação direta ao Regime Militar e à desigualdade social, essa posição alternativa e vanguardista não era menos política; de maneira geral, pode-se dizer que esse grande “grupo” de manifestações negava a submissão a modelos e programas estabelecidos tanto à direita como à esquerda. A respeito da posição que adotaria para sua arte, Oiticica diria em 66 que

tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela [...] a posição “social-ambiental” é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal [...]. Politicamente, a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo — não as esquerdas opressivas (das quais o Stalinismo é exemplo), é claro. (OITICICA [1966] in DERCON, 1998, p.103)

O trabalho decisivo para a chegada a uma arte “social-ambiental” e à concomitante virada “dionisíaca” na obra de Oiticica, por sua vez, seria justamente algo próximo a uma “tradução” artística de sua vivência da Mangueira — o *Parangolé*.

Figura 7: A peça *Roda-Viva* (texto de Chico Buarque e montagem de José Celso Martinez Corrêa) no Teatro Ruth Escobar, 1968. Fonte: 1968, *do Sonho ao Pesadelo*, p.35.

Figura 8: Caetano Veloso e Mutantes com a música *É Proibido Proibir*, 1968. Fonte: 1968, *do Sonho ao Pesadelo*, p.39.



O *Parangolé* e a presença da favela

Parangolé: expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas. (OITICICA [1965] in DERCON, 1998, p.88)⁶

Na compreensão do crítico britânico Guy Brett, seriam três os aspectos da favela a influenciar o trabalho de Oiticica: o samba, mito coletivo da Mangueira; as relações sociais da comunidade, tanto entre si quanto com a sociedade externa; e a arquitetura, construída pelos próprios habitantes com material do lixo encontrado e adaptado às necessidades e vontades (JACQUES, 2001, p.28). A invenção do *Parangolé* foi o primeiro fruto dessa influência.

Os *Parangolés* são um conjunto de estandartes, barracas e — principalmente — de capas e roupas feitas para serem vestidas pelas pessoas. Ao contrário do que se pode pensar até hoje, *não* são uma *alegoria* da favela, do carnaval ou de qualquer instância folclórica; tampouco seriam apenas uma discussão sobre o *suporte* da obra de arte, como alguns apontariam (o corpo como suporte). O *Parangolé* é, em primeira instância, uma ruptura

do *objeto* artístico, questionando tanto noções de autoria quanto de fruição: uma “arte” onde o objeto manufaturado não possui mais um papel central autônomo (BRETT in DERCON, 1998, p.227).

Parangolé é a formulação definitiva do que seja *anti-arte ambiental*, justamente porque nessas obras *foi-me dada a oportunidade, a idéia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia* — foi o compromisso definitivo com o que defino por *totalidade-obra*, se é que de *compromissos se pode falar nessas considerações*. (OITICICA [1966] in DERCON, 1998, p.103)

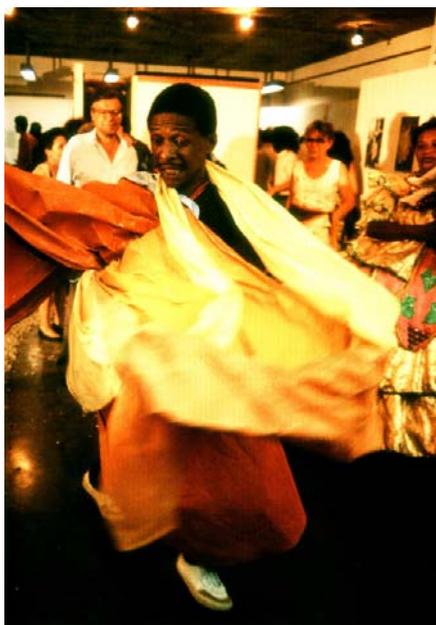
A *área de ação* do *Parangolé* é coletiva: o corpo de quem o utiliza e dança com ele, o corpo e a visão de quem está próximo assistindo, a utilização coletiva do espaço no momento da dança, a documentação imagética do acontecimento e dos objetos. As vestimentas em si não são uma obra para ser vestida, mas aparatos para *incorporação*; para além do *espaço-obra*, Oiticica vai lidar com o *tempo-obra*⁷. O papel do artista, então, não seria o de criar *objetos estéticos*, mas o de agenciar acontecimentos, propor vivências, compor ambientes propícios para a ação e criação coletivas. Tal proposta voltava-se

⁶ Definição colocada ao final do texto *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, publicado originalmente por H.O. para a exposição “opinião 65” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965.

⁷ Esta é uma abordagem de Paola B. Jacques em JACQUES, 2001.

Figura 9: Nildo da Mangueira veste PARANGOLÉ P4 *Capa 1*, 1964. Fonte: DERCON, 1998, p.107.

Figura 10: Miro da Mangueira veste PARANGOLÉ P4 *Capa 1*, 1964. Fonte: DERCON, 1998, p.92.



radicalmente contra o intelectualismo excessivo e o “fetichismo” dos objetos artísticos, os quais apenas aumentariam a distância entre o público e a atividade criativa, inviabilizando o diálogo e elitizando a arte.

Antiarte - compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participador. [...] ficam invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas [...] é pois uma realização criativa que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas. [...] Chamarei então de Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante. Não quero nem pretendo criar como que uma “nova estética da anti-arte”, pois já seria isso uma posição ultrapassada e conformista. (OITICICA [1966] in DERCON, 1998, pp. 100-103)

E seria justamente a partir da favela — no jogo da dança, no dia-a-dia e no espaço lá vivenciados — que Oiticica chegara à negação de posturas rígidas e elitistas, por um lado, e à sensibilidade para o temporal e mutável, para o corpo e a espontaneidade coletiva, por outro.

Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. (PEDROSA [1966], 1981)

Figura 11: Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965. Fonte: DERCON, 1998, p.9.

O *samba* e o carnaval (não nosso espetáculo televisivo, obviamente) funcionam de maneira extremamente espontânea, um jogo de espaço-tempo-corpo-música-roupa-movimento cuja estrutura básica é o improvisado. E seria justamente essa *estrutura de funcionamento* sensorial que o artista elaboraria no *Parangolé* — não uma *forma-alegoria* de “manifestação popular”, mas uma *forma ativa* de vivenciamento.

Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da “arte” – a anti-arte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade – há como que a exploração de algo desconhecido: acham-se “coisas” que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! Como a dança realiza isso bem! – o terreiro de ensaio da Mangueira e o seu lendário boteco “Só para quem pode”, foram para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente, catalisados aqui pelo samba: quem viver aí saberá o que digo!). (OITICICA [1966] in DERCON, 1998, p.105)





Figura 12: Nildo da Mangueira veste PARANGOLÉ “*Estou Possuído*”. Fonte: JACQUES, 2001, p.40.

A *arquitetura* da favela, tal qual a dança, baseia-se também no improviso. Um barraco prescinde de um “projeto” — na verdade nem sequer pode ter um. Sua forma é constantemente alterada, renovada e ampliada. Muito mais um *abrigo* que uma *habitação*, sua configuração é puramente contingencial, dependendo dos restos de materiais de construção disponibilizados, das condições do local em questão, das condições do construtor e sua família. Na visão de Jacques (2001, p.26), haveria mesmo uma diferença essencial de caráter em relação à casa burguesa: um *abrigo* é provisório mesmo que dure para sempre, enquanto uma *habitação* é perene mesmo que desabe no dia seguinte. Segundo Oiticica, na arquitetura da favela

está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que constituem a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do “quarto” para a “sala” ou “cozinha”, mas o essencial que define cada

parte que se liga à outra em continuidade. (OITICICA, 1964, IN DERCON, 1998, p.87)

Mesmo intimamente ligados à arquitetura das favelas e à experiência do samba e do carnaval, os *parangolés* não eram em nenhum momento mimese dessas coisas, e o autor temia que fossem assim interpretados. Embora o *Parangolé* ainda estivesse vinculado a um conteúdo mítico-primevo no final dos anos 60 — algo como um “aparato de baixar o santo”⁸, uma forma de resgatar uma experiência mítica — Oiticica buscava nele uma estrutura de caráter *universal*. Até certo ponto, o que o artista procura e elabora da favela e das manifestações populares (tantos as organizadas, como escolas de samba, ranchos, frevos, futebol, feiras, festas de toda ordem, quanto as espontâneas ou casuais) são suas *estruturas* universalizáveis. O que retira delas são os princípios de flexibilidade, inacababilidade, improvisação, participação, coletividade; a noção de disponibilidade, de *ginga*.

⁸ Esse termo é meu, e derivou de certa forma de minha impressão ao olhar o parangolé vestido por Nildo da Mangueira, no qual encontrava-se escrito a frase “estou possuído”.

A independência do princípio do *Parangolé* em relação a conteúdos figurativos de uma "cultura popular" ou de uma "regionalidade" brasileira se expressaria, por exemplo, no caráter completamente diferenciado dos *parangolés* que Oiticica faria durante seus anos em Nova York. Sem saudosismo, ele tomaria o *rock n' roll* como nova base musical: também uma dança livre e catártica, mas de estrutura até mais facilmente universalizável que o samba, uma vez que este último requer uma *iniciação*. Por outro lado, outro indicador do viés não-figurativo do *Parangolé*, estaria em seu caráter pessoal: as vestimentas geralmente seriam feitas para pessoas específicas, carregando mensagens ligadas a estas ou de autoria das próprias. Em contrapeso à distância intelectual e social da cultura moderna, Oiticica iria preferir sempre a relação particular, íntima e intransferível, para ele muito mais próxima da *universalidade* individual humana.

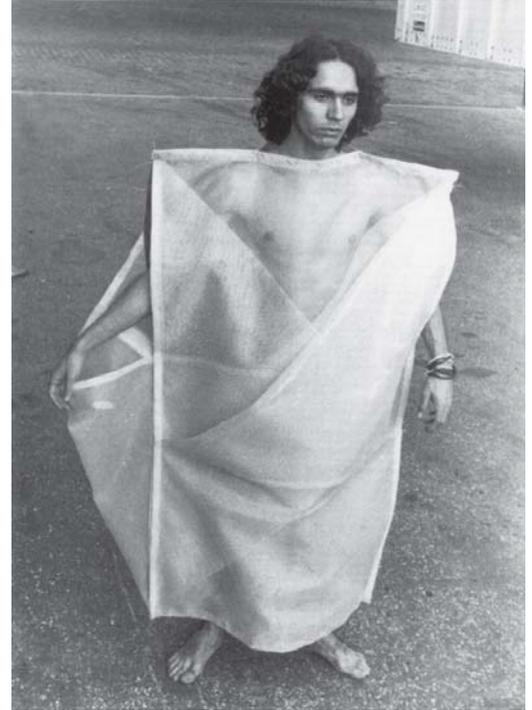


Figura 13: Luis Fernando Guimarães veste PARANGOLÉ *Capa 23, M'Way ke*, New York City, 1972. Fonte: DERCON, 1998, p.167.

Figura 14: Mosquito veste Parangolé P10 capa 06 ("*Sou o mascote do Parangolé, Mosquito do Samba*") e B17 *Bólide Vidro 5 (Homenagem a Mondrian)* 1965. Fonte: Catálogo da Retrospectiva de Hélio Oiticica, 1986.



***Tropicália*: antropofagia e imagem**

⁹ Dois exemplos seriam os textos *Situação da Vanguarda no Brasil* (OITICICA, 1979, p.31), originalmente apresentado no seminário de PROPOSTAS 66, em 1966 e *Esquema Geral da Nova Objetividade* (OITICICA [1967] in DERCON, 1998), originalmente publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

¹⁰ O texto *Tropicália* data originalmente de 4 de março de 1968.

Montada pela primeira vez em 1967, *Tropicália* foi uma ambientação com vários elementos aludindo a uma visão de mundo “tropical”, que incluía dois “penetráveis” de Oiticica: *A pureza é um mito* e *Imagética*. Uma das obras-tipo formuladas pelo artista, os *penetráveis* eram estruturas espaciais e arquitetônicas de caráter labiríntico, dedicadas a criar ambientes propícios a experiências sensoriais. A ambientação de *Tropicália*, no entanto, carregaria também a intenção consciente de uma discussão sobre a arte brasileira e a imagem do Brasil. A elaboração dessa obra, assim como o *Parangolé*, estaria associada à experiência de Hélio Oiticica na Mangueira — da qual ele captou a espacialidade labiríntica e a “precariedade” material. Todavia, enquanto o *Parangolé* foi uma experiência de renovação artística com estruturas de uma condição primeira de criatividade e coletividade, *Tropicália* já respondia de certa forma a um debate sobre contexto cultural brasileiro da segunda metade dos anos 60.

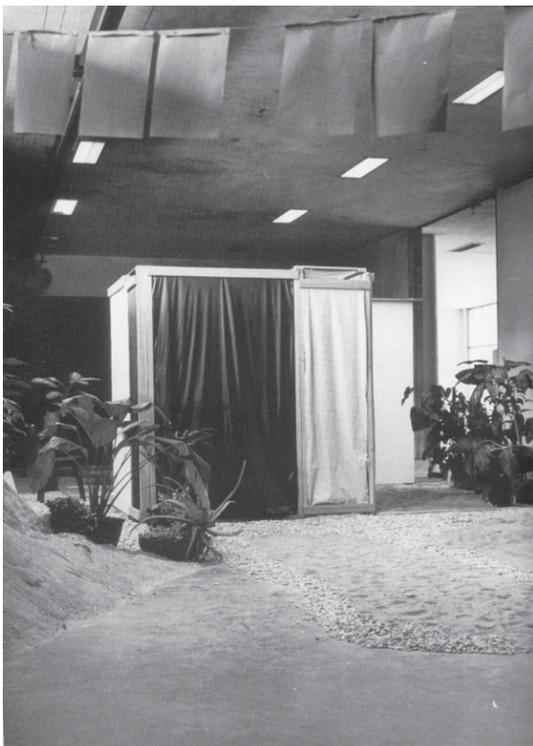
Se a ditadura militar estrangulou a contestação e ação políticas no país, ela por outro lado foi

relativamente liberal no que se referiu às mudanças nos costumes (SCHWARZ, 1999, p.128). Com o crescimento vertiginoso da indústria, dos meios de comunicação, da “integração nacional” e da abertura para a cultura de massa internacional, uma outra realidade cultural começava a se configurar para o país. Concomitante à invasão da indústria cultural, tornavam-se crescentemente comum entre os artistas brasileiros o recurso aos processos da Pop Art e da Op Art (BRETT in DERCON, 1998, p.229). Hélio Oiticica, por sua vez já manifestava em diversos textos⁹ o interesse pelos caminhos da cultura e da arte Brasil; *Tropicália*, ao trabalhar com elementos “brasileiros” desvalorizados pelas experiências imagéticas “pop”, era também um esforço no sentido de

instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos de arte mundial (Op e Pop) [...] Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda das manifestações em geral da arte nacional. (OITICICA [1968] in DERCON, 1998, p.124)¹⁰

Figura 15: *Tropicália*, *Penetráveis* PN2 e PN3, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967. Fonte: DERCON, 1998, p.122.

Figura 16: *Tropicália* em montagem de 1997. Fonte: JACQUES, 2001, p.87.



No texto do artista a respeito dessa obra — e em outros como *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967) — é bem perceptível uma certa influência do modernismo de Oswald de Andrade. Oiticica defenderia mesmo que a arte brasileira tomasse um rumo *antropofágico*, abdicando da hibridez intelectualizada do *mito universalista* brasileiro — mera sócia da cultura moderna internacional — para passar a uma absorção, *através* das raízes culturais indígenas e negras (“as únicas significativas”), da cultura de consumo estrangeira à qual estávamos cada vez mais submetidos. No lugar de Marilyn Monroe ou da sopa *Campbell’s* de Andy Warhol, usar favelas, araras e bananeiras (JACQUES, 2001, p.78); no lugar do mito universalista, instituir um “mito da miscigenação”, e levar ao extremo a imagem “tropical” do Brasil para poder objetivá-la e ultrapassá-la. *Tropicália* foi então o grande trabalho do artista com o *imaginário-Brasil*, sua “máxima experiência com imagens” (OITICICA, 1968, in DERCON, 1998, p.124).

Considero Tropicália uma experiência experimental da imagem, uma conscientização, por parte daquele que nela penetra, de que o mundo é uma coisa global, uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos. (Oiticica apud DAVID, 1996, in DERCON, 1998, p.256)

O primeiro *penetrável* de *Tropicália* era simples: uma cabine de madeira com a inscrição “a pureza é um mito”. Esta poderia ser interpretada como a superação de Oiticica de sua fase mais racional e purista através da experiência na Mangueira (JACQUES, 2001), mas também pode ser encarada como referência ao que Oiticica desejaria suplantar com seu “mito da miscigenação”: os intelectualismos, os preconceitos sociais, os “arianismos” — caixas vazias de pura forma. O segundo *penetrável*, denominado *Imagética*, era mais complexo e devorador: um espaço com características de um labirinto, formado por uma estrutura de madeira, tela, tecido e outros materiais simples, com apenas uma entrada/saída, e carregado de um condensado de imagens e representações¹¹. Essa estrutura visaria externar um embate entre a experiência sensorial e a recepção imagética, interior ao processo de formação de representações.

Ao entrar no Penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria a seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial. Aliás, este Penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado [...]; é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. (OITICICA, 1968, in DERCON, 1998, p.124)

Não foi por acaso que essa obra acabaria por dar nome a uma música de Caetano Veloso e ao que viria a ser o “movimento” a ela relacionado. Do ponto de vista cultural, a “*Tropicália*” musical possuiria vários pontos em comum com o espírito que gerara a obra ambiental de Oiticica. Com sua escolha por abolir hierarquias estabelecidas entre o que seriam culturas “superiores” e “inferiores”, os tropicalistas possuíam uma vontade também “antropofágica” de abrir-se para consumir e digerir diferentes influências e linguagens — cinema, poesia, teatro e, principalmente, músicas que variavam desde as experimentais e vanguardistas às populares mais “cafonas” e sentimentais, passando pelas mais comerciais. Escarnecendo posições e valores discriminatórios e repressivos, tomavam a resolução de negar o “bom gosto” e as distâncias entre erudito e popular, avançado-universal e atrasado-regional, o que acabava por entrar em choque com imagens de Brasil e de povo brasileiro oriundas do nacional-desenvolvimentismo. Frente à figura de uma *cultura opressora* paternalista e nacionalista, tanto os “tropicalistas” quanto a *Tropicália* de Oiticica trabalhariam com a sobreposição de registros culturais — populares, eruditos, comerciais, locais, internacionais — contrapondo à noção de uma identidade nacional a idéia de uma *cultura em formação*.

[...] 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 idéia principal. (OITICICA [1968] in DERCON, 1998, p.126).

¹¹ A descrição da obra foi retirada de JACQUES, 2001, p.75.



Figura 17: Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965. Fonte: DERCON, 1998, p.123.



Figura 18: *Tropicália*, Penetráveis PN2 e PN3, 1967, instalação na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1990. Fonte: DERCON, 1998, p.121.

Figura 19: Detalhe do *Penetrável* PN2 (A pureza é um mito), 1997. Fonte: JACQUES, 2001, p.87.



A ambientação criada por Oiticica, ironicamente, foi com freqüência encarada como uma *representação* das favelas (as caixas de madeiras como barracos) e da “tropicalidade” exótica do Brasil. A partir dela e, principalmente, de manifestações como a *Tropicália* musical, aparecera no Brasil uma certa *moda tropicalista* envolvendo imagens de fauna e flora, favelas, escolas de samba, marginais, etc — uma versão brasileira do psicodelismo, segundo Brett (in DERCON, 1998, p.229), que seria muito criticada por Oiticica. O artista estava ciente do perigo de, na superficialidade da imagem, se trocar um estrangeirismo tolo por um nacionalismo igualmente estreito (idem); contrapor araras à sopa *Campbell’s* não seria nunca um gesto de ufanismo por parte de Oiticica, mas antes uma indicação da artificialidade de ambas. Ao fazer uma contraposição à difusão no meio artístico brasileiro da Op Art e da Pop Art — experimentações imagéticas e icônicas, acima de tudo — Oiticica estaria na verdade delineando o confronto entre uma *anti-arte da experiência ambiental* e a predominância temática da imagem visual. Para além da idéia de miscigenação cultural, então, pode-se interpretar que *Tropicália* elaborava a *tensão entre a imagem e a experiência, sem a qual a imagem não poderia ser superada como pura superficialidade*.

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) — enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Os que faziam stars and stripes já estão fazendo suas araras, bananeiras, etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara-de-Cavalo virou moda), etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem — sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à busca de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso. (OITICICA [1968] in DERCON, 1998, p.125)

Sem elementos de *vivência* ou, no mínimo, a disponibilidade para ela, não seria possível ser envolvido — tanto pela obra de Oiticica quanto por manifestações culturais *populares* do Brasil — para além das imagens. A superação da “busca de um folclore” da cultura universalista foi possibilitada a Oiticica por seu convívio com a Mangueira: longe de ser “representação de barracos”, como um olhar superficial concluiria, *Tropicália* construiria, em sobreposição ao trabalho com imagens, uma *experiência sensorial* baseada na estrutura labiríntica de percurso da favela como um todo (JACQUES, 2001), e não apenas um *ícone* desta.

Parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário de Tropicália, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas. (OITICICA, 1968, in DERCON, 1998, p.124)

Nessa perspectiva, é possível ver *Tropicália* como um jogo com as características espaciais que fariam da favela um local propício para uma experiência pessoal nova, transgressora (assim como o *Parangolé* o seria em relação ao samba). Dentro desse jogo, o *descondicionamento social* seria fator vital, pois sem a experimentação livre dos pré-condicionamentos intelectuais e sociais “universalistas”, não se poderia ter acesso às *raízes culturais criativas* necessárias para *deglutir* a cultura internacional; pelo menos, não para além das *imagens* de consumo ou de folclore.

[...] você precisa saber que a vida no morro não consiste apenas em carnaval. Eu detesto folclore. [...] O samba, só, não transforma de repente a vida de ninguém. Um dia lá eu consegui o que queria, aquilo deixou de ser para mim uma representação. Em Mangueira, na vida do morro, eu descobri o meu caminho. (Oiticica apud JACQUES, 2001)¹²

A Mangueira seria então o canal pelo qual Oiticica encontrara a manifestação dessa *potencialidade criativa específica* e irretratável que chamou de *raiz-Brasil* — e que representaria justamente a *capacidade de transgressão do popular*, seu potencial de construção futura.

¹² Trecho citado por P. Jacques é de uma entrevista dada por Hélio Oiticica a Norma Pereira Rego, publicada no jornal *Última hora* de 31 de janeiro de 1970 com o título de *Mangueira e Londres na rota*.

“Raiz-Brasil”: vanguarda e marginalidade

Embora até hoje interpretações apressadas possam enquadrar obras como o *Parangolé* e a *Tropicália* dentro da moldura nacionalista, folclórica e “regional”, é indispensável enfatizar que Hélio Oiticica julgava opressiva a “parafernália cultural-patriótico-folclórica-nacional”, bem como toda redução do que para ele seria uma estrutura criativa primária a algumas “imagens brasileiras” ideológica e comercialmente apropriáveis.

O Parangolé ergue-se desde 1964 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como estrutura não opressiva, como revelação de uma realidade minha-raiz. [...] É raiz-estrutura e é não opressiva porque revela a potencialidade viva de uma cultura em formação [...]. Parangolé é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez – Tropicália (a imagem-estrutura) e Barracão (comportamento-estrutura) são as evoluções naturais disso ou do projeto da raiz-Brasil ‘! a fecundação universal da raiz-Brasil: as possibilidades culturais intransferíveis se expressam através de estruturas puramente universais. (OITICICA [1970] in DERCON, 1998, p.137)¹³

Assim, nas duas obras aqui analisadas, Oiticica dedicou-se justamente à “fundação da *raiz Brasil* em oposição à folclorização desse material raiz” (OITICICA [1970] in DERCON, 1998, p.137). O artista não estaria interessado em supostas raízes históricas e identitárias, mas acima de tudo nas forças criativas e nas *possibilidades de experiência emancipatória* do presente. O *mundo popular* seria para ele o mundo do *não-formalizado*; é essa força criativa que o artista buscava trabalhar e condensar em obras como o *Parangolé* e *Tropicália*. Longe de uma estetização do samba ou dos favelados, o que uma obra como o *Parangolé* faz é usar a *vitalidade* cultural, a disposição para a participação e para o improvisado que Oiticica conheceu na Mangueira. O que lhe interessa não é o “primitivo” como tal, mas sim a *informalidade* — liberdade das diferenças sociais e intelectuais, liberdade da distância passiva da “cultura universalista” moderna — e o que se pode construir a partir dela.

Para se ter acesso a essa disposição, por outro lado, seria indispensável uma experiência direta, não-

condicionada — a qual seria talvez uma diferença marcante entre Oiticica e as vanguardas artísticas que precederam sua geração. Mário de Andrade, em uma autocrítica que abordava a experiência dos primeiros modernistas, expressou a vontade de um maior comprometimento da arte, de maneira a não serem os artistas apenas contemplativos e passivos, “espiões da vida, camuflados de técnicos da vida” (ANDRADE, 1942, p.246). No tocante à temática do popular, pode-se considerar que a geração de Oiticica teria avançado mais nesse sentido. Os representantes da experiência modernista anterior — a qual teve muitas faces distintas, não se pode esquecer — em geral não teriam compartilhado de uma vivência tão profunda do popular; sua perspectiva permaneceu externa, olhar da sociedade *culta* sobre o “fenômeno” popular. Mesmo representado como uma raiz *interior*, histórica e essencial, essa cultura “do povo” tornar-se-ia algo *segregado*, *exótico*, por vezes análoga à própria paisagem natural do país; o olhar dos modernistas brasileiros, ainda que bem intencionado, não conseguira superar completamente a distância *social* entre popular e erudito. Apesar da existência de figuras como Oswald de Andrade, Mário de Andrade ou Guimarães Rosa, que a partir do contato com a esfera popular constituiriam experiências literárias cujo valor ultrapassa o âmbito nacionalista, o nacionalismo populista ao qual a arte moderna brasileira se vinculou continuaria a fechar dentro da imagem *folclórica* a produção cultural exterior ao campo erudito e moderno, caracterizando-a como uma manifestação *arcaica*: ou um dado de pouca relevância ou um tesouro patrimonial, peça de museu.

Já no caso de Oiticica, o mesmo que Mário Pedrosa disse sobre a mudança na fruição artística proporcionada a ele pela favela e o samba pode ser dito sobre as relações dele com a sociedade — mais especificamente com o popular, o excluído e marginal: *a troca da distância “aristocrática” da visão pela proximidade do tato* (PEDROSA, 1981). Não é possível separar as propostas de Oiticica da propagação de ideais libertários dos anos 60: tal contexto lhe proporcionou público e possibilidades de diálogo no trabalho com uma “anti-arte” que negasse intelectualizações e preconceitos e buscasse novas formas para a vida. Mas a convivência com a Mangueira foi sem dúvida o ponto decisivo para

¹³ Esse texto, *Crelazer*, foi originalmente publicado na Revista *Cultura Vozes*, Petrópolis, 6 de Agosto.

que ele ultrapassasse seus condicionamentos individuais.

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. [...] O condicionamento burguês a que estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto. [...] camadas sociais [...] se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, "fora" delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total "falta de lugar social", ao mesmo tempo em que a descoberta do meu "lugar individual" como homem total no mundo, como "ser social" em seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou "elite", nem mesmo na elite artística. (OTICICA [1966] in OITICICA, 1986)

Figura 20: *Bólide Caixa 18, Poema Caixa 2* (Homenagem a Cara de Cavalo), 1966. Fonte: DERCON, 1998, p.121.

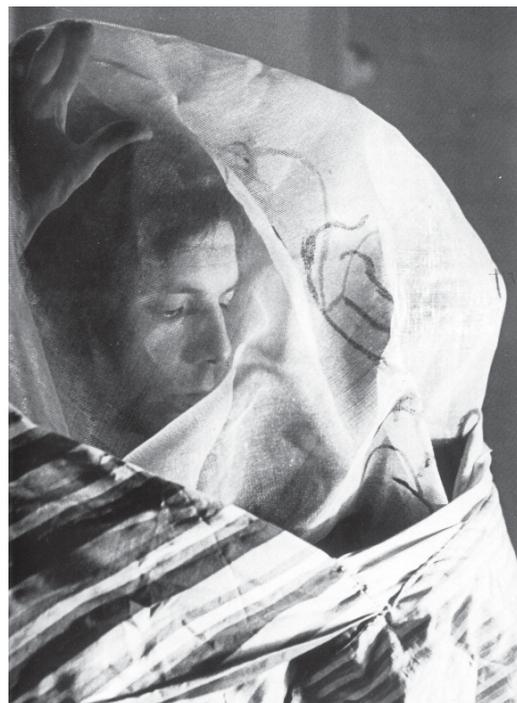
Figura 21: Hélio Oiticica veste *Parangolé P19 Capa 15 Gileasa* (Homenagem a Gilberto Gil), 1968. Fonte: DERCON, 1998, p.3.

Comprometido até o fim "com a idéia de Vanguarda, de criação de um design novo para a vida, independentemente dos designios da miséria, da opressão e da própria condição humana" (VELOSO, 1997, pp.426-427), a transgressão e a marginalidade foram fatores muito caros a Oiticica. Hélio Oiticica

era muito consciente das distâncias existentes entre a favela e a "sociedade" formal, para além da expressão criativa; estava ciente das carências, da violência, da exclusão. Na experiência de Oiticica da marginalidade e transgressão, no desregramento dos sentidos, no transe da dança, na droga ou no delírio, não havia uma fuga ou exílio interior, mas um conhecimento (DAVID in DERCON, 1998, p.256). O artista

[...] quer encontrar aqui e agora as relações que a experiência estética mantêm com o mito a demonstração de forças arcaicas. Se o romantismo libertário inspira fortemente sua "teoria do marginal", nenhuma estetização da miséria ou do mundo violento da favela perverte seu procedimento. [...] ele vê no marginal e no delinqüente não o "bom selvagem", a inocência, mas sim o instinto, as forças vitais e revolta capazes de resistir a um mundo unidimensional e a uma sociedade injusta e repressiva. Por isso, a Mangueira não será nunca para ele um refúgio ou uma alternativa ideal. (DAVID in DERCON, 1998, p.256)

Aquilo que Oiticica enxergou e trabalhou na esfera cercada de exclusão e opressão a que se denomina



“popular”, foi o seu conteúdo *revolucionário* — não em um sentido programático e partidário, mas no sentido da habilidade de improviso e burla, de atuação, jogo e reinvenção das próprias formas de ser do sujeito como indivíduo e como ser social. Reinvenção que necessitaria mais do que a observação e a contemplação; exigiria obrigatoriamente a experimentação e participação *coletiva*, a presença do *outro*. De fato, a *alteridade* tornou-se um princípio inseparável da obra desse artista, mesmo nos rumos esta tomou no exílio pós-68 e até a sua morte prematura em 1980, dois anos depois de voltar para o Rio.

Conclusão

A idéia e o papel do “popular” é um problema que atravessa a cultura brasileira, desde o romantismo oitocentista até os atuais programas da Rede Globo sobre a cultura da “periferia”; e em todos esses anos, os problemas de distanciamento, exclusão, idealização e instrumentalização aqui citados permanecem completamente atuais. O “popular” é hoje fetichizado como nunca, mas num processo muito mais ligado à indústria cultural, turismo e publicidade do capitalismo contemporâneo. O “popular”, o “comunitário” e por vezes até o “marginal” são apropriados agressiva e constantemente como em espetáculo comercial e imagem de propaganda — algo já visível no modismo tropicalista citado anteriormente. Nessa situação, relembrar uma experiência como a de Hélio Oiticica nos anos 60 é importante para se ter um exemplo de resistência à instrumentalização política, ideológica e comercial do popular. O artista, afinal, não se aproximou da favela a partir de uma necessidade programática *a priori* — fosse política, estética ou de identidade; não se subordinava a um projeto estabelecido que procurasse fazer das manifestações de camadas pobres da população sua ferramenta. Sua inovação artística, por sua vez, não foi tampouco fruto de simples vontade pelo novo; seus experimentos formais nos *parangolés* e na *Tropicália* surgiram justamente a partir do *encontro* com esse “outro” social. A fecundidade particular do caso de Oiticica não é só do encontro e interlocução direta com um mundo popular, nem só da inovação estética, mas principalmente da indissociabilidade dessas dimensões.

Refletir sobre Oiticica é também particularmente relevante pelo fato dele, hoje, também ser um *patrimônio cultural brasileiro*. Até pela força e alcance de suas obras, artistas como ele tornaram-se parte dos livros de história e dos discursos sobre “nossa cultura”, sujeitos à fetichização identitária e — cada vez mais nos tempos recentes — francamente comercial. Nesse momento, é importante pensar mais as pesquisas e os procedimentos artísticos do que os objetos acabados. Enfatizar os discursos do artista, os processos de criação e sua inserção histórica podem iluminar, de dentro de sua condição de patrimônio cultural, o fato de sua obra ter sido por princípio contrária à institucionalização e “patrimonialização” da cultura.

A este ponto, talvez seja desnecessário frisar que o título deste texto (*a transgressão do popular em Hélio Oiticica*) tem duplo sentido: refere-se por um lado à posição transgressora adotada por Oiticica em relação a representações estabelecidas da cultura popular na cultura dominante da sociedade, e por outro ao *potencial transgressor* encontrado por ele no “popular”. Hoje, o olhar ao “popular” das favelas se dá em grande parte sobre o prisma da “inclusão”. A operação de Oiticica, pelo contrário, não caminhava no sentido de “mostrar a favela”, inclui-la ou absorvê-la na cultura e sociedade dominantes, mas antes de ressaltar mesmo sua condição marginal. A marginalidade, por outro lado, também é há tempos objeto de certa glamourização: o “charme” do niilismo, do individualismo sem restrições. Na “exaltação” da condição marginal feita por Oiticica, porém, não há niilismo ou individualismo hedonista; sua perspectiva foi sempre *coletiva* e, a despeito das conotações de termos como “anti-arte”, foi sempre *construtiva*. Nesse sentido, a “transgressão” à qual este texto se refere tanto não é simples desobediência ou vontade superficial pelo novo, mas decorrência da procura por outras formas de ser e de se relacionar. Engajamento que opõe diretamente o potencial e o instituído, e que por isso não pode nunca deixar de ser considerado *político*.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Conferência de 1942. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

- BRETT, Guy. O Exercício Experimental da Liberdade. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Atica, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez, 2003. (10ª ed.)
- DAVID, Catherine. O Grande Labirinto. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- GULLAR, Ferreira (coordenador). *Arte Brasileira Hoje: Situações e Perspectivas por Mário Pedrosa com depoimentos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- _____. *Parangolé: da antiarte às apropriações ambientais de Oiticica – Posição e Programa*. In Revista GAM, Rio de Janeiro, julho 1966.
- _____. Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé [1964]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. Anotações sobre o Parangolé [1965]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. A dança na minha experiência [1966]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. Posição e Programa [1966]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. "Situação da Vanguarda no Brasil". Revista Arte em Revista, São Paulo: Editora Kairós. Ano I, número 2, maio-agosto de 1979.
- _____. Esquema Geral da Nova Objetividade [1967]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. Tropicália [1968]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. Crelazer [1970]. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- _____. Brasil Diarréia, 1973. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PONTES, J. A. V.; CARNEIRO, M. *1968: do Sonho ao Pesadelo*. São Paulo: Grupo o Estado de São Paulo, 1985.
- SALOMÃO, Wally. HOMmage. In DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A transgressão do “popular” na década de 60: os *Parangolés* e a *Tropicália* de Hélio Oiticica

Gabriel Girnos Elias de Souza

Abstract

The essay studies the relationship of the artist Hélio Oiticica with “folk” aspects of Brazilian culture in the years between 1964 and 1968, as expressed in some of his texts and art works. Often despised as archaic or idealized as *folklore*, the images of “people” in Brazil have always been made by the sight of dominant “official” culture. Linked to the sixties’ politic-cultural context, Oiticica’s “anti-art” was one of the artistic manifestations that stood against the simultaneous idealization and exclusion of the folk culture, rather searching to understand and assimilate its creative and subversive potential. Passing through both social and artistic establishment, that attitude would oppose to populist bias and images of Brazil.

Key-words: Hélio Oiticica, folk culture, Brazilian art, national identity.