

Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência

IEA-USP

Jornada relações de conhecimento entre arte e ciência: gênero, neocolonialismo e espaço sideral”

18/10/19 - Brasil: do neoconcretismo à tropicália

Hélio Oiticica: do neoconcretismo à tropicália

Celso Favaretto

A trajetória experimental desatada por Hélio Oiticica , a partir das proposições neoconcretas, como solução aos problemas e impasses detonados pela crise da pintura levou-o à invenção de estruturas espaciais em que buscava resolver as questões de estrutura, cor, espaço e tempo, já introduzindo aí a categoria da participação, que apontava o deslocamento da arte aos comportamentos, com a valorização do corpo e experiências vivenciais. *Metaesquemas, relevos espaciais, bilaterais, núcleos e bólides* são as proposições que atualizam problemas da linha construtiva da arte moderna com a intenção de efetivar “possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento” de Malévitch a Mondrian; da abstração à *pop art*. Em seu percurso, Oiticica tensionou os limites dessas pesquisas modernas, incluindo-se no trabalho de abertura do campo do contemporâneo, visando a reposicionar o valor da arte. Como disse, citando Yoko Ono, “ a função do artista não é criar, mas mudar o valor das coisas”. Já em 1961 anotou:

“Como está tudo claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevitch, Tatlin, Mondrian etc.”, construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem “geométricos”, mas porque atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade. Não excluo a importância de Matisse, Picasso, Klee, Pollock, Wols, etc., mas pertencem a outro tipo de expressão, também da época, mas paralelo aos construtores, e também prenunciam o fim do quadro”. (...) “Cada vez que procuro situar a posição estética do meu desenvolvimnto, historicamente em relação às suas origens, chego à

conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento, junto outros artistas”¹.

Partindo da problematização da pintura concreta efetuada nas proposições do neoconcretismo, Hélio Oiticica situa-se no horizonte das transformações artísticas e ideias estéticas surgidas no que, posteriormente, ficou conhecido como “projeto construtivo brasileiro” dos anos 50 – no qual, aliás, não se pode esquecer o trabalho experimental em fotografia de seu pai, o entomologista do Museu Nacional José Oiticica Filho, que talvez também tenha sido uma de suas referências na sua opção construtivista. Centrado na questão da estrutura-cor, Oiticica deslocou o lugar e o sentido da pintura como etapa preparatória para a chegada a uma "ordem ambiental" que transformaria a arte em campo de ações em que se interceptariam construção e vivência. Isto ocorreu com a invenção do *parangolé*, um *programa in progress* desenvolvido até sua morte em 1980, com que entra no “estado de invenção” a que vinha aspirando desde que assimilou a crise da pintura. A sua concepção de *antiarte- o programa parangolé* -é desdobrada em uma cascata de proposições: *manifestações ambientais, supra-sensorial, crelazer, Éden, ninhos, delírio ambulatório, contrabólides*.

Em cada uma delas, manifesta-se unidade de programa e avanço na conquista de situações abertas para a efetivação de novos comportamentos redefinidores da arte e da participação, sempre, entretanto, mantendo o seu fundamental "sentido de construção". Experimental, esta trajetória implicava extrema lucidez quanto aos desdobramentos do trabalho artístico e das relações entre arte e vida; sentido ético e sentido estético; inconformismo estético e inconformismo social, conjugados.

Em 1969, Oiticica realizou na Whitechapel Gallery de Londres a primeira totalização de suas experiências desatadas pelo *parangolé* : o *Éden*, que concebeu como "um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas" - efetivando aí as proposições vivenciais pensadas até então. Depois, com breves passagens pelo Brasil, instala-se em Nova York onde faz de sua morada um compacto ninho experimental, puxando novos fios, repropondo as linhas anteriores e tecendo novos surtos da invenção. Lá, em contato com radicais experiências,

¹ OITICICA, Hélio – *Aspiro ao Grande Labirinto (AGL)*.- Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 27 e 33.

prossequindo em atividades que fazem proliferar proposições, desenvolve projetos meticulosamente anotados em seus *note books*. Não faz exposições, e apenas raramente uma de suas obras anteriores, geralmente *metaesquemas* e *bólides*, aparecem em exposições coletivas ou em publicações. A legenda Oiticica entretanto estava viva, sendo sempre referida quando se falava no Brasil em arte de vanguarda, em invenção, em nova sensibilidade, em marginalidade ao sistema da arte, a novos comportamentos contraculturais. Quando Oiticica volta ao Rio de Janeiro em 1978, com um formidável estoque de ideias, propostas e projetos delineados em Nova York, depara-se com uma situação artístico-cultural muito diluída, prontamente disposto a nela intervir. Estava especialmente interessado em realizar projetos delineados em Nova York, dizendo que eles tinham sido pensados especialmente para serem realizados no Brasil em espaços públicos, como, por exemplo, o que tinha sido aventado para ocorrer em São Paulo no Parque Ecológico do Tietê, incluído num projeto de Rui Ohtake.

A morte colheu-o em 1980 em plena efervescência, no momento em que dizia estar apenas começando, entendendo tudo o que tinha feito antes como um “prelúdio” ao que estava vindo: “o ovo do novo”, tal como em suas últimas manifestações ambientais no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Oiticica passa a ser referido continuamente por críticos e artistas, em livros, artigos e teses acadêmicas, nacional e internacionalmente, como artista seminal, emblemático dos rumos experimentais das últimas três décadas, instituído como um dos maiores inventores da arte do século XX, que abriu possibilidades inéditas para os desenvolvimentos da arte contemporânea. Esta enorme ressonância, paralela a de outros artistas seminais do período, como Lygia Clark e Lygia Pape, provém da singularidade das soluções de Oiticica aos problemas da vanguardas, do ineditismo de suas proposições num tempo em que pululavam projetos e experiências de redirecionamento da arte. Nas estruturas espaciais, nos labirintos e bólides, nos ambientes e ninhos, nos projetos realizados ou não, encontram-se modos indicativos de articulação, como ele dizia, “do conceitual ao fenômeno vivo”; da ideia ao processo, de experimentação e significação social. Acima de tudo, o trabalho de Oiticica aponta a via de composição da ênfase construtiva da arte contemporânea com situações, materiais e motivos comuns, disponíveis nas diversas práticas culturais. A tensão entre

conceitualismo e participação e a inclusão das vivências no empenho de desestetização, retirando-a da simples desconstrução das formas, são marcas específicas de suas proposições. Lembre-se, por exemplo, a proposição ambiental *Tropicália*. A estrutura ambiental mescla-se às proposições culturais de referência popular, exige comportamentos renovados dos participantes, mobiliza imagens emblemáticas do Brasil, desatualizando-as e abre a imaginação para ações transformadoras do que é designado como arte.

Tropicália é signo das intervenções de Oiticica no sistema da arte e exemplo de um modo específico de significar a discussão cultural então em ebulição no Brasil. Articula um outro sistema, de produção e valoração, reescrevendo o processo de significação da arte, referenciando as experimentações às tendências em desenvolvimento e à situação cultural brasileira. Procedimentos reflexivos, as proposições de Oiticica radicalizaram os limites experimentais, elaboraram o sentido das propostas, tensionaram as relações da arte com os sistemas em que os artistas atuavam. Para Hélio Oiticica, "não existe ideia separada do objetos; só existe o grande mundo da invenção". Neste ano de 1967, com *Tropicália*, Oiticica participou com outras obras e artista de um formidável ímpeto transformador de arte e de crítica da cultura no Brasil. Basta lembrar que nesse ano apareceram também: *Terra em transe*, de Glauber Rocha; a montagem de José Celso Martinez Correa no Teatro Oficina de *O Rei da vela* de Oswald de Andrade; o livro-epopéia *PanAmérica* de José Agrippino de Paula e o surgimento do Grupo Bahiano de música popular – com destaque para a música *Tropicália* de Caetano Veloso cujo "funcionamento" estético é estruturado como um percurso, semelhante ao que solicita o ambiente de Oiticica. Juntos, estas manifestações compuseram, com uma comum referência à antropofagia oswaldiana, o momento tropicalista da cultura brasileira. . Essas produções evidenciaram o conflito das interpretações do Brasil sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expuseram a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressituararam os mitos da cultura urbano-industrial, misturando elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso.

A “invenção” de Oiticica pode ser entendida como “instauração”²: um processo mobilizador de uma operação que inscreve um mundo: o grande mundo da invenção. Processo lúcido e coerente, adquire extensão e consistência mantendo um sentido estrutural, mesmo quando aplicado ao que considerou, a partir das manifestações ambientais, como “desinteresse das estruturas”. Assim, importa identificar procedimento e princípios que permitem especificar aspectos dessa invenção que é também uma singular imagem de pensamento, materializada em textos, anotações, intervenções que atravessam de ponta a ponta o seu percurso.

Primeiramente, uma ideia, q respeito da existência de uma espécie de “lógica” imanente na formulação das proposições e implícita à passagem de uma proposição a outra. Em seguida, uma atenção especial a uma espécie de anamnese do moderno que teria se constituída como um processo similar ao da elaboração psicanalítica, que foi se adensando pela associação das ideias e proposições artísticas de Oiticica com as ideias e obras do seu particular recorte na tradição construtivista. E também uma outra anamnese, efetuada, posteriormente, sobre os desenvolvimentos do seu próprio trabalho - em um momento preciso da sua trajetória, na virada dos anos 60 para os 70.

Finalmente, importa assinalar na sua abordagem da produção artística e cultural brasileira a importância estratégica do uso crítico da “ambivalência”, entendida como “conceito-valor” e técnica na efetuação de sua crítica estética e política da arte e da cultura brasileiras. A ambivalência é tratada como procedimento crítico que permitia a Oiticica interferir na vanguarda brasileira, especialmente nos modos cristalizados no sistema da arte de enfrentar o heteróclito cultural segundo a visada da multiplicidade propugnada por Oiticica, junto a outros artistas que se associavam ao valioso trabalho de transformação e descolonização - na arte, na cultura, na política- naquele tempo de promessas. Citando Pedrosa, a articulação de “inconformismo estético e inconformismo social”.

O que se pode livremente chamar de “lógica” imanente ao programa, refere-se à necessidade que se detecta na sequência das proposições: uma necessidade precisa, que comanda o desígnio de estender e de ampliar a pintura, soltando-a no espaço e uma particular configuração do deslocamento das práticas de arte, da própria ideia de arte,

² Cf. sobre o conceito de “instauração”, de Étienne Souriau – LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. Trad., Hortência Santos Lencastre - São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 81 e ss.

em desenvolvimento em toda parte, tendo em vista outra coisa para além das circunscrições estabelecidas, inclusive aquelas das vanguardas.

Essa necessidade poderia dar a ideia de que a passagem de uma posição a outra no que apareceu para ele como um programa *in progress* poderia ser pensada como um movimento sujeito a uma espécie de lógica que teria comandado a sequência de proposições - como que por efeito inusitado de uma “quase causalidade” em que uma posição do processo incitava a necessidade de pedir uma outra, definindo um impulso em que cada posição não era determinado a priori mas, paradoxalmente, tendia para uma finalidade.: “transformar os processos de arte em processos de vida” - um programa que visava a, “uma nova fundação objetiva da arte”. Em 1969, com o *Eden* dizia que “tinha chegado ao limite de tudo”, e que este tudo – a transfiguração da arte – era apenas um prelúdio da invenção do novo que havia de vir e que já estava vindo, desde então.

Assim, a pulsão que desde o início esteve presente no percurso de HO pode ser evidenciado no singular modo com que operou a sua intervenção na linha construtiva da arte moderna: não propriamente uma ruptura com o passado, mas uma nova relação com o passado, segundo a sua visada, que apontava a direção do que pretendia: um estado da arte sem obra, um além da arte. O retorno a obras modernas era motivado pela vontade de “movê-las, retirar-lhes o caráter de origem, de princípio, colocando-as no estado de pura contingência”, próprias para configurar outras imagens, se possíveis ou ainda necessárias . Efetuar uma operação que funcionava como uma terapia das imagens de modo a abrir o possível na série construtivista a que se referia: eis aí um dos aspectos da sua invenção . É assim é que se pode entender a sua operação, pelo menos dos metaesquemas ao ambiental, como efeito daquela elaboração e desrecalque efetuada na linha construtiva da arte moderna.

Esse deslocamento, da arte e do artista, aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema da arte, mas a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação sócia - processo que exige a justaposição de procedimentos conceituais e estratégias de sensibilização dos protagonistas , além de visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão.

A proposição das “novas estruturas para além daquelas de representação”, como as de *Tropicália* e do *Eden*, indiciariam “o fim das artes”, ou pelo menos “o fim das

artes chamadas plásticas”, como um programa que, embora no início, era “irreversível”. Tal programa, configurada com os *bóviles* foi por ele considerado como etapa preparatória, mas necessária, desse processo “irreversível” que irrompia. Dizia que só então estava começando, que tudo o que tinha feito antes considerava “PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir a partir desse ano (1978) na minha “obra” : ao que antes chamei de OVO há de seguir O NOVO — e já era tempo!”³.

Pode-se aventar que o estado de invenção em que então se reconhecia é o reencontro com o estado nascente das experiências modernas. Livre do “drama da procura”, como declarou, os signos inscritos são agora incluídos em nova disposição. Começar tudo de novo implicaria, não repetir ou retomar, mas reativar por efeito da perlaboração efetuada sobre o sentido da sua trajetória. Exatamente porque para Oiticica não há origem - este é o segredo da sua ideia de invenção como “instauração”.

Quanto à importância da ambivalência na sua crítica ao contexto artístico e cultural brasileiros, basta constatar-se a radicalidade da sua posição ético-estética, em dois textos do final dos 60 : “A trama da terra que treme- a posição de vanguarda do grupo baiano”(68) e “Brasil diarreia” (69). Neles, se observa como inconformismo estético e inconformismo social fundem-se no programa. Oiticica propõe uma mudança de tática no que concerne aos modos de os artistas se manifestarem politicamente: evidenciar as ambiguidades do processo em curso na vanguarda brasileira, e reexaminar os pressupostos nela subentendidos. Exemplo dessa posição ético-estética é a maneira com que Oiticica integrou algumas práticas populares em sua experimentação (o samba, a arquitetura, as vivências da Mangueira). O interesse de Oiticica pela Mangueira não implica recurso à valorização, dada naquele momento, à “cultura popular”, com ênfase em “raízes populares”; ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão das vivências populares. É um interesse pelos aspectos “construtivos” das habitações, das vivências coletivas, abertas à invenção contínua de formas, lugares e comportamentos, em que encontrou a imagem de uma atividade em que “a preocupação estrutural se dissolve no desinteresse das estruturas, que se tornam receptáculos abertos às significações”⁴.

³ Carta de HO em PECCININI, D. (org.)- *Objeto na arte: brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 189-190.

⁴ “As possibilidades do Crelazer”.-AGL., p. 114.

Neste movimento, é que interfere no âmbito das posições artísticas, culturais e políticas daquele tempo, definindo uma distinta posição ético-estética sobre a “realidade brasileira”. No texto “Brasil diarreia”, diz: “No Brasil (...) uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos” visando à “transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência”, essa doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade, que concentra os “hábitos inerentes à sociedade brasileira”: cinismo, hipocrisia e ignorância⁵. Essa “posição crítica universal permanente” possibilitou-lhe interferir na vanguarda brasileira.

O “caráter revolucionário” da sua posição provém da atitude de desestabilização tanto do experimentalismo quanto das interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na “urgência da colocação de valores num contexto universal”, para “superar uma condição provinciana estagnatória”⁶, rompia com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais, radicalizando-os. No texto, “A trama da terra que treme- o sentido de vanguarda do grupo baiano”, destacou a importância da produção do Grupo Baiano, atribuindo-lhe “caráter revolucionário” e identificando-a às propostas e à linguagem de seu programa ambiental. Para ele, ambas as “tropicálias” articularam o experimentalismo construtivista e o comportamental; nelas a participação e a renovação dos comportamentos são constitutivos da produção, e a crítica é efeito da abertura estrutural — exatamente como nas suas manifestações ambientais, de modo que “o caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do Grupo Baiano”⁷ deve-se à não distinção entre experimentalismo e crítica da cultura; na ausência de privilégios entre posições discrepantes quando se trata de “constatar um estado geral cultural”. Ambas as produções originam conjuntos heteróclitos, em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos e efeito da devoração, reduzidos a signos que agenciam ambivalência crítica, exploram a indeterminação do sentido.. Um procedimento que diferia das posições estéticas e ideológicas polarizadoras na interpretação da “realidade

⁵ OITICICA, Hélio – “Brasil diarreia”. In- Ferreira Gullar (org.) . *Arte brasileira hoje* - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, pp. 147-9.

⁶ Id., ib., p. 148-9.

brasileira”, para enfrentar o que Oiticica denominou “brasil diarreia” e Décio Pignatari e depois Gilberto Gil e Torquato Neto, “geleia geral brasileira”.

Entende-se assim o que diz em “Experimentar o experimental” ao se referir à relação entre vanguarda e o consumo, cruciais nas discussões e polarizações daquela época diz que “fugir ao consumo” não é “uma posição objetiva (...) mais certo é sem dúvida *consumir o consumo* como parte dessa linguagem”. Proposição polêmica, que esteve na base, por exemplo, de críticas acerbas aos tropicalistas. A frase de Oiticica indicava *a relação tensa* entre vanguarda e comunicação, vanguarda e mercado, *não uma composição oportunista e conformista, como foi acentuado em certas posições críticas*. Tratava-se, no jogo com as ambivalências, de por em destaque o descentramento das questões e linguagens que emperravam os debates críticos sobre as relações entre arte e política, forçando uma reavaliação dos fracassos ou das inadequações dos projetos e estratégias culturais hegemônicos.

Uma reavaliação dos efeitos e da eficácia política das ações implicava inevitavelmente o questionamento dos modos de expressão artística e do papel sócio-histórico da arte, procedimento exemplar da atividade de Hélio Oiticica.