



SÓ O EXPERIMENTAL INTERESSA

**Experimental, inovador, anarquista, performático:
Hélio Oiticica não cabe na definição de artista**

Por Maria Rita Drummond

“**A** Tropicália veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio. [...] É a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós; da intelectualidade que predomina sobre a criatividade – é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado.”
Hélio Oiticica, *Nova Objetividade Brasileira*, MAM/RJ, 1967

Crítico veemente da “estrutura de domínio e consumo cultural alienado”, filho do fotógrafo-pintor e entomologista José Oiticica Filho, neto de José Oiticica, filólogo e anarquista, Hélio Oiticica foi criado em um ambiente livre de padrões e conceitos preestabelecidos ou socialmente aceitos. Durante sua vida, conviveu com todos os tipos de gente, de pessoas do povo a poetas, intelectuais, artistas plásticos, críticos, músicos, sambistas, entre outros, sempre mantendo sua integridade e verve inovadora. Conseguiu manter-se marginal e independente por toda a vida, dono de um sentido de liberdade que lhe permitia ser apenas ele mesmo.

Nascido no Rio de Janeiro em 1937, Hélio foi educado em casa, longe das escolas tradicionais até seu pai ganhar a bolsa da Fundação Guggenheim e a família mudar-se para Washington. Coincidentemente, Hélio recebeu a mesma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim em 1970 e se mudou para Nova York. Nunca ganhou muito dinheiro, vivia de forma extremamente simples, interessado por todos os tipos de manifestação artística. Tinha um jeito alegre e irreverente, mas tratava com rigor e seriedade seu trabalho.

Sua forma libertária e total de ver o mundo fazia com que tudo fosse aceito, todas as coisas se comunicassem,

permitindo que ele transitasse pelos mais diversos caminhos e apreendesse conceitos das mais diferentes fontes. Acreditava que não existia um padrão de gosto, nem de bem, nem de mal, sendo esse tipo de julgamento uma forma de controle burguês. Quem tinha o poder de determinar o que era bom ou ruim: os criticóides, como chamava?

A leitura de seus cadernos, suas cartas, seus textos, os escritos de seus amigos como Lygia Clark, Rogério Duarte, Waly Salomão e Ferreira Gullar, testemunhas oculares de sua vida artística, se faz essencial para entender sua genialidade. Como Hélio escrevia muito, sua obra era acompanhada de textos elaborados por ele, ou de referências filosóficas, o que, no entanto, não exigia conhecimento prévio do público. Apesar de culto e de conviver com os maiores poetas e intelectuais da época, sua obra procurava a “desintelectualização”. Havia nele um compromisso com a verdade, uma busca pela essência e por autenticidade. Essa busca era natural, fazia parte do que era Hélio Oiticica, como ele vivia, não era uma bandeira política ou uma forma de promoção artística.

No texto reproduzido no começo deste artigo, Hélio mencionava a “derubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui”, e argumentava que a influência exterior alienava os artistas no Brasil, que prestavam mais atenção no que vinha de fora do que no que acontecia dentro do país, nas ruas, nas favelas, nas tribos indígenas. O que não quer dizer que ele pregava contra o movimento artístico americano ou europeu, sua visão era aberta e ampla, nunca excludente. No entanto, clamava pela manutenção do significado e pela valorização da história e do contexto em que a cultura brasileira se fundou e desenvolveu.

Oiticica foi fortemente influenciado pelo som de Jimi Hendrix e pelo samba da Mangueira, para citar duas importantes fontes, não havia hierarquia nem limites para suas influências. Quando viu uma obra de Paul Klee pela primeira vez, se sentiu estranho, não sabia se tinha gostado ou não, só tinha a certeza de que algo havia mudado em seu olhar. De Rimbaud, Nietzsche, Klee,

Malevitch a Ângela Maria, Caetano Veloso, Mangueira, Hendrix, Dylan e a lista múltipla segue: Hélio era um verdadeiro caldeirão de influências. Das aulas com Ivan Serpa, do não desenho e a não pintura dos Metaesquemas, do movimento Neoconcreto, até o completo abandono da pintura e dos limites da moldura através de sua arte ambiental, Hélio Oiticica foi revolucionário em tudo que se propôs fazer.

Parangolés: vestir x assistir

Inserida no contexto Neoconcreto, que propõe uma arte com intenções expressivas, caráter subjetivo e humanista, os *Parangolés* de Oiticica dão oportunidade de se vivenciar a criação. “Qual é o parangolé?” era uma gíria do

Após declarar a morte da pintura, declarou a morte do espectador e o nascimento do participante: o parangolé coloca em xeque o conceito de obra de arte

morro carioca muito usada na época e que hoje poderia ser substituída por “qual a parada?”. Tendo crescido com um avô filólogo, no rigor da gramática e aprendendo diversas línguas, inclusive o latim, Oiticica se encantava com as gírias do morro, que notava ser um dos subterfúgios usados pelas pessoas para driblar a dura realidade.

Inspirado pela experiência do samba, a imersão na dança, no ritmo, nos passos improvisados e rápidos dos passistas levou Oiticica a criar os *Parangolés*. Em certa entrevista, Hélio disse que seus *Parangolés* podiam ser mais facilmente entendidos no programa do Chacrinha ou na quadra da Escola de Samba da Mangueira do que em uma galeria de arte. O que no Brasil da época era verdade. Aliás, Hélio adorava o

programa do Chacrinha, que, em função dos *Parangolés*, o chamava de costureiro. O *Parangolé* é mistura de capa, estandarte e bandeira feita com panos coloridos que pode ser vestida ou carregada. As cores se revelam plenamente quando a pessoa se movimenta, sendo, assim, requisito essencial a participação ativa do público. O participante, ao vestir o *Parangolé*, vira obra de arte. Oiticica explica que “o objetivo é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”.

Depois de declarar a morte da pintura, Oiticica declara a morte do espectador e o nascimento do participante. Não só isso, o próprio conceito de obra de arte é colocado em xeque com o *Parangolé*. Como Duchamp, Oiticica questiona os limites do que é arte e o padrão estético imposto pela crítica e pelos curadores. Sua antiarte leva o participante a explorar a própria linguagem na forma de um ato artístico. Consequentemente, o papel do artista também muda, a autoria dá lugar a um papel de cumplicidade com o participante.

Os *Parangolés* não são uma obra de arte, conforme tradicionalmente se considerava, mas sim uma forma de expressão, um ato artístico, uma experiência capaz de instigar a criatividade do público. Dirigido aos sentidos, o *Parangolé* propõe uma viagem suprasensorial ao mundo interior, esquecido em meio à rotina do cotidiano.

Em 1965, Jean Boghici teve a ideia de organizar uma exposição chamada “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, reunindo artistas como Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antonio Dias, dentre outros. Hélio Oiticica não integrou o grupo de artistas que compunham a mostra. Para a inauguração da exposição foi marcado uma vernissage no MAM, um evento formal, em que foram convidados artistas, intelectuais e pessoas da alta sociedade carioca. No meio do evento, Hélio Oiticica e seus *Parangolés*, vestidos por assistidas da Mangueira, adentram a vernissage – a maioria dos sambistas pisava pela primeira vez em um museu. Aquele carnaval inesperado de *Parangolés* foi devidamente barrado pelos seguranças e todos

foram expulsos do MAM. Hélio não se fez de rogado e conduziu seus *Parangolés* para os jardins do museu, fazendo com que a vernissage acabasse naquele momento já que os artistas e parte dos convidados o seguiram maravilhados. A subversão de comportamento levantava a dúvida: Hélio Oiticica era um gênio, uma mente à frente de seu tempo ou completamente louco?

Hélio já argumentava que o museu era o mundo, que a arte estava na experiência cotidiana e não imobilizada ou mumificada dentro da estrutura autoritária do museu. Como em diversos outros temas, Oiticica antecipa uma questão que existe até hoje: o papel efetivo do museu na sociedade e a crise do modelo tradicional, notadamente com o desenvolvimento da arte em novas mídias. O velho modelo estático e passivo não parece se sustentar mais.

Whitechapel, Londres, 1969

A Europa e os Estados Unidos reconheceram mais rapidamente a genialidade de Oiticica do que o Brasil. Em 1969, o renomado crítico inglês Guy Brett organizou uma monumental exposição de Hélio Oiticica na galeria Whitechapel. A exposição foi um sucesso estrondoso. A crítica inglesa reconheceu de imediato a importância de Hélio para a história da arte: seu trabalho era bruto, nada polido, mas sofisticado. Apesar de Brett comentar, de forma bastante realista, que as obras de Oiticica eram profundamente enraizadas no Brasil tropical, em sua realidade social, na cidade do Rio de Janeiro, isso não fazia com que sua arte fosse simplória nem meramente local. Havia um diálogo muito bem estabelecido com Duchamp, Mondrian, Klee e Malevitch, para citar algumas de suas maiores influências plásticas internacionais. O projeto apresentado em Londres se chamava Éden e reuniu diversas obras do artista, como *Bólides*, *Penetráveis*, *Parangolés* e *Ninhos*, montando um pouco de seu percurso desde as primeiras obras do Neoconcretismo. Oiticica dizia que não se tratava de uma retrospectiva nem de uma mera exposição de tais obras, mas sim de uma criação de espaços estruturados, livres à participação e invenção criativa do espectador.

Havia um desejo de tornar o espaço da galeria em local de participação, de novos comportamentos e percepções, montando um verdadeiro labirinto de proposições, o que ele chamava de “arte ambiental”. O espectador faz parte da estrutura do local, as experiências artísticas são vivenciadas em seu próprio corpo, não se usava o espaço para contemplar a obra, o espectador é ao mesmo tempo espaço e obra. Ao escrever sobre a mostra, Hélio comparava o que queria fazer com o que pensava com relação à arquitetura: “A Arquitetura não está no espaço, ela é no espaço, isto é, ela é conformadora de espaço”.

Em Londres, Hélio Oiticica e Caetano Veloso, então exilado, se tornaram amigos. Na entrada da exposição,

Viveu a vida de forma intensa, acelerada, libertária, vivendo tudo até a última gota. Temia que a profissão de artista se tornasse mais comercial que artística

o público podia ouvir as músicas de Caetano e Gil, havendo também um *Parangolé* criado em homenagem a Caetano. Cheio de novos projetos, como *Navilouca*, com Torquato Neto e Waly Salomão, Hélio sai feliz com a exposição de Londres rumo a Nova York, onde começa a produção *Cosmococa*.

Cosmococa = quase-cinema

Em Nova York, Oiticica retoma os *Parangolés* em dezenas de novas proposições, sendo uma delas seu uso no metrô, substituindo o samba por rock, ao som de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Yoko Ono, Mick Jagger e Rolling Stones e inicia um novo projeto. Do mesmo modo que a passividade do espectador com relação às obras de arte nos museus o incomodava, a relação filme

e cinema igualmente não o satisfazia. Com isso, elabora o projeto *Cosmococa* – programa *in progress*, espécie de filme, dividido em nove blocos produzidos com o cineasta brasileiro Neville d’Almeida. O objetivo era questionar a “unilateralidade do cinema-espetáculo”. Para Oiticica, Jean-Luc Godard foi para o cinema o que o Mondrian foi para as artes plásticas. O filme *Pierrot Le Fou* foi forte influência para *Cosmococa*, que Hélio descrevia como nitroglicerina pura.

O quase-cinema era formado basicamente por filmes não narrativos, produzidos com base em slides e tripla sonora, projetados em ambientes especialmente criados e com instruções para a participação. Foram diversas *cosmococas*, em homenagem a diversas pessoas que Oiticica admirava. Cada uma vinha com instruções de como deveriam ser projetadas, onde e para um número certo de pessoas. Em *Cosmococa CC5*, *Hendrix War*, uma foto de Hendrix é coberta por um pó colorido, criando novas formas, acentuando ou distorcendo determinadas linhas. Waly Salomão comentou que a ambientação foi feita para o espectador se deitar em um colchão, com várias lixas de unha, e lixar as unhas enquanto assistia ao quase-filme. Em outra ambientação de um CC, o espectador ficava em uma rede ouvindo Jimi Hendrix e Luís Gonzaga. Uma verdadeira suspensão do real, do sentido ordinário das coisas e do tempo.

De volta ao Brasil, Hélio Oiticica continuou inovando a cada trabalho, escrevendo com muita lucidez e criticando com propriedade o *status quo*, até sua morte, aos 42 anos. Viveu a vida de forma intensa, acelerada, libertária, sem preconceitos, vivendo tudo até a última gota. Se passou a vida criticando e desafiando o meio das artes plásticas no Brasil, o que pensaria hoje? Ele temia que a profissão de artista estivesse se tornando mais comercial do que artística. Luciano Figueiredo, que já foi responsável pelo Centro Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, resume o cenário contemporâneo notando “quão acomodada e sem surpresas é a relação entre artistas e críticos; quão venerada e temida é a figura do curador...”. Está na hora de Parangolear tudo de novo. 🦋