

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MÁRCIA CAROLINA RUBIM SIQUEIRA

PROPOR

P R O P O R

ESTRATÉGIAS PARTICIPATIVAS EM HÉLIO OITICICA

VITÓRIA
2018

MÁRCIA CAROLINA RUBIM SIQUEIRA

PROPOR

P R O P O R

ESTRATÉGIAS PARTICIPATIVAS EM HÉLIO OITICICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ângela Maria Grandó Bezerra.

VITÓRIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

S618p Siqueira, Márcia Carolina Rubim, 1980-
Propor propor estratégias participativas em Hélio Oiticica /
Márcia Carolina Rubim Siqueira. – 2018.
107 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Oiticica, Hélio, 1937-1980. 2. Participação. 3. Arte. 4.
Estética. I. Grando, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda Francisca de Oliveira – CRB-6 ES-650/O

MÁRCIA CAROLINA RUBIM SIQUEIRA

PROPOR PROPOR
ESTRATÉGIAS PARTICIPATIVAS EM HÉLIO OITICICA

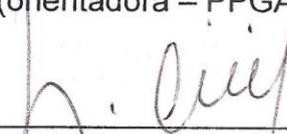
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 05 de setembro de 2018.

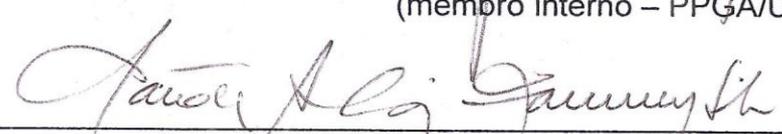
Comissão Examinadora



Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra
(orientadora – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva
(membro externo – UFES)

À minha mãe, Penha Maria Rubim, pelo profundo amor e orgulho que tenho de ser sua filha.

Ao meu esposo, Leonardo Paiva de Almeida Pacheco, pelos anos de grande companheirismo.

Não sou pela paz; acho-a inútil e fria - como pode haver paz,
ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!

Hélio Oiticica (1966 b, p. 3)

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Ângela Maria Grando Bezerra, pela grande oportunidade de ser sua orientanda. As preciosas reflexões propostas por suas aulas e orientações, trouxeram enorme enriquecimento para a minha vida, formação e prática profissional. Sou muita grata por tudo o que fez por mim e sempre guardarei com muito carinho os momentos maravilhosos de aprendizado e interação vivenciados no decorrer da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, pelas palavras libertadoras, capazes de diminuir o estresse diante do desafio de escrever a dissertação. Agradeço muito pelas valiosas sugestões e considerações feitas à pesquisa, e por ter aceitado fazer parte da minha banca, mesmo com inúmeras responsabilidades com a coordenação e com seus orientandos.

À Prof.^a Dr.^a Ana Tavares Cavalcanti, pela gentileza e generosidade em participar da avaliação deste trabalho. Obrigada pelas palavras de incentivo e pela confiança. Para mim foi um grande privilégio a sua participação.

À Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria França da Silva, pela sensibilidade e compreensão em relação à urgência da defesa da dissertação. Estou muito honrada com sua participação na banca de avaliação desta pesquisa.

Aos Prof.^o Dr.^o Eryl Milton Vieira Junior, Prof.^a Dr.^a Gisele Barbosa Ribeiro, Prof.^a Dr.^a Aissa Afonso Guimaraes, Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes e a todos os colegas de mestrados pela integração, troca e construção de conhecimentos realizada nas aulas, repletas de proposições descondicionantes, politizadas e libertadoras, propícias a mudanças significativas na arte e na vida. Agradeço especialmente à Daniela Meneghelli pela parceria nos estudos, seminários e palestra, que resultaram numa bela amizade.

À Prefeitura da Serra ES por acreditar na capacitação de seus professores, permitindo que estes possam se dedicar a pesquisas relevantes ao enriquecimento do ensino da arte no município. O compartilhamento do aprendizado e das reflexões derivadas dos conteúdos propostos pelo curso de mestrado nas formações de professores me levou a acreditar cada vez mais na relevância social de uma concepção de arte ativa, colaborativa e problematizadora, e de efeito multiplicador, ao ser incorporada por profissionais da educação, comprometidos com as questões no campo artístico, social, político, ético.

RESUMO

Na década de 1960, Hélio Oiticica, entre outros artistas, teoriza e propõe práticas artísticas voltadas à participação do espectador no processo criador de suas proposições experimentais. Os escritos do artista a partir deste período mostram que havia intencionalidade política no seu programa ambiental de expansão da arte para o cotidiano, por meio de proposições cada vez mais abertas à participação total do espectador, focadas no comportamento humano, no descondicionamento, e na oposição ao conformismo artístico, social, político, ético. Na busca constante de Oiticica pela intensificação da participação do espectador e pela liberdade em sentido pleno, é possível perceber que o artista desenvolve estratégias que podem ser relevantes ao questionamento de estruturas de controle ideológico, alienação e opressão na arte e na vida, e ao fomento de reflexões favoráveis ao engajamento e a emancipação de artistas e participantes, que assim como Oiticica, desejam a participação ativa da arte nas questões do seu tempo-espaço. Sendo assim, esta pesquisa identifica e discute estratégias participativas em arte contemporânea, extraídas da análise de textos referenciais e proposições trazidas pelo artista-propositor Hélio Oiticica na década de 1960, e de estudos desenvolvidos pelo ensaísta, crítico de arte e curador Nicolas Bourriaud na década de 1990, no campo da Estética Relacional, necessários ao aprofundamento e maior compreensão de proposições relacionais, processuais e comportamentais.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Participação do Espectador. Arte-Contemporânea. Estética Relacional.

ABSTRACT

In the 1960s, Hélio Oiticica, and other artists, theorizes and proposes artistic practices aimed at the participation of the spectator in the creative process of his experimental propositions. The artist's writings from this period on show that there was political intentionality in his environmental program of expanding art into everyday life, through propositions increasingly open to the total participation of the spectator, focused on human behavior, deconditioning, and opposition to artistic, social, political, and ethical conformity. In Oiticica's constant search for the intensification of spectator participation and freedom in the full sense, it is possible to perceive that the artist develops strategies that may be relevant to resistance to structures of ideological control, alienation and oppression in art and life, and to the development of reflections favorable to the engagement and emancipation of artists and participants, who like Oiticica, want the active participation of art in the questions of their time-space. Thus, this research identifies and discusses participative strategies in contemporary art, extracted from the analysis of reference texts and propositions brought by the artist-proposer Hélio Oiticica in the 1960s, and from studies developed by the essayist, art critic and curator Nicolas Bourriaud in the decade of 1990, in the field of Relational Aesthetics, necessary for the deepening and greater understanding of relational, procedural and behavioral propositions.

Keywords: Hélio Oiticica. Participation of the Spectator. Contemporary art. Relational Aesthetics.

LISTA DE IMAGENS

- FIG 1 - Parangolé de Hélio Oiticica. Película, 2013. Detalhe de: Paulo Roberto Martins y Jorge Sirito Vives. Arte Pública. Película, 1968. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2014).27
- FIG 2 - Hélio Oiticica, Éden, 1969 (vista da instalação, Whitechapel Gallery, Londres, 1969). Areia, tijolos triturados, folhas secas, água, almofadas, flocos de espuma, livros, revistas, "pulp fiction", palha, mate e incenso, 68,9 x 49,21 x 11,48 pol. (21 x 15 x 3,5 cm). César e Claudio Oiticica, no Rio de Janeiro. © César e Claudio Oiticica. Fonte: Whitney Museum of American Art (2017).31
- FIG 3 - Ninhos, *Information*, MoMA, 1970. Fonte: Ruggiero (2016).32
- FIG 4 - Nildo da Mangueira com *Parangolé P16, Capa 12, Da Adversidade Vivemos*, 1964. Fonte: Cotidiano Carnaval (2014).35
- FIG 5 - *Tropicália*, Penetráveis PN2 e PN3, 1967. Foto: César Oiticica Filho. Fonte: Dos Anjos (2012).38
- FIG 6 - Hélio Oiticica com a obra *Manhattan Brutalista*, objeto semi-mágico trouvéé, 1978. Foto: Roberto Wolfenson. Fonte: Dos Anjos (2012).42
- FIG 7 - Hélio Oiticica *Parangolé P 08 Capa 05 – Mangueira*, 1965; *P 05 Capa 02*, 1965; *P 25 Capa 21- Nininha Xoxoba*, 1968; *P 04 Capa 01*, 1964. Image from Ivan Cardoso's film *H.O*, 1979. Credits: Catalogue Hélio Oiticica. *The Body of Color*, 2007, p. 317. Fonte: Lucero (2011).45
- FIG 8 - Hélio Oiticica e Nildo da Mangueira vestem *Parangolé P16, Capa 12, Da adversidade vivemos*. Fonte: Duarte (1998).51
- FIG 9 - Sambistas da escola de samba *Vai Vai (SP)* usando *Parangolés*, [s.d.]. Fonte: Matos (2015).55
- FIG 10 - Nildo da Mangueira com *Parangolé P4 Capa I*, 1964. Fonte: Cotidiano Carnaval (2014).57
- FIG 11 - *Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta*, 1967, Acervo Hélio Oiticica - RJ. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2017).59
- FIG 12 - *Parangoles* de 1964-79 (foto Michael Stravato para o New York Times). Fonte: Truong (2007).60
- FIG 13 - *Parangolés*, [s.d.]. Museu de Arte Contemporânea de Tóquio (MOT). Fonte: Interações Contemporâneas (2010).60
- FIG 14 - *Tropicália*. Fonte: Jacques (2001).62
- FIG 15 - Hélio Oiticica com *Bólido Lata 1, Apropriação 2, Consumitivo*, 1966 (Claudio Oiticica/Reprodução). Fonte: Rivera (2017)63

| | |
|---|----|
| FIG 16 - Hélio Oiticica, <i>Éden</i> , 1969. Coleção César e Claudio Oiticica. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. Foto de César Oiticica Filho, [s.d.]. Cortesia da Bienal de São Paulo. Fonte: Deutsche Bank Group (2010). | 65 |
| FIG 17 - Hélio Oiticica (1937-1980), vista de instalação de <i>Eden</i> (1969) na Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Areia, tijolos triturados, folhas secas, água, almofadas, flocos de espuma, livros, revistas, “pulp fiction”, palha, mate e incenso, 68 ft. 10 3/4 in. x 49 ft. 2 1/2 pol. x 11 ft. 5 3/4 pol. (21 x 15 x 3,5 m). Coleção de César e Claudio Oiticica. © César e Claudio Oiticica Fonte: Whitney Museum of American Art (2017). | 66 |
| FIG 18 - <i>Bólido Cama em Éden</i> , Whitechapel Gallery, Londres, 1969. AHO 2118.69-p1. Fonte: Braga (2007). | 69 |
| FIG 19 - <i>Ninhos</i> , 1970. Fonte: Oficinas de Arte e Arquitetura (2009). | 70 |
| FIG 20 - <i>Bólido B55 Bólido Área 2</i> , 1967, dentro da obra ambiental <i>Éden</i> , na exposição “Whitechapel experience”, na Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Foto de autor desconhecido. Fonte: Dos Anjos (2012). | 71 |
| FIG 21 - Hélio Oiticica: <i>Eden</i> , de 1969. Fonte: Gois (2012). | 72 |
| FIG 22 - <i>Manifestação Ambiental</i> , [s.d.]. Fonte: Jacques (2001). | 78 |
| FIG 23 - <i>Bandeira-estandarte de Hélio Oiticica com passista da Mangueira</i> , 1965. Arquivo Projeto HO Fonte: Artesquema (2015). | 79 |
| FIG 24 - Hélio Oiticica com <i>Bólido-caixa 18</i> , 1965-66. Foto: Cláudio Oiticica. Fonte: Loeb (2011). | 84 |
| FIG 25 - <i>Cartaz criado por Hélio Oiticica para definir o movimento da Marginalia (Reprodução)</i> . Fonte: Agência Uva (2018). | 86 |
| FIG 26 - Hélio Oiticica, <i>Penetrável PN28 “Nas quebradas”</i> , 1979. AHO 2161.79. Fonte: Braga (2007). | 88 |
| FIG 27 - A instalação <i>Tropicália</i> , de 1967, faz parte da série <i>Penetráveis</i> (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica/Divulgação). Fonte: Veja (2010) | 89 |
| FIG 28 - <i>Magic Square nº 5 – De Luxe Penetrável</i> . Projeto de 1978 e execução em 2000. Coleção Museu Castro Maya. Fotos de Paula Braga, 2001. Fonte: Braga (2007) | 94 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| SÓ INTERESSA, O EXPERIMENTAL..... | 13 |
| 1 Torcendo a GRAMÁTICA..... | 17 |
| 1.1 Tomar a palavra!..... | 22 |
| 1.2 Quebrar Paradigmas, Experimentar e Descolonizar..... | 26 |
| 1.3 Ampliar Sentidos e Resignificar a Arte..... | 34 |
| 2 Encontro com o OUTRO..... | 44 |
| 2.1 Desintelectualizar e Enxergar o “Outro”..... | 44 |
| 2.2 Abrir a Obra e Descondicionar..... | 50 |
| 3 N Ã O sou pela paz!..... | 57 |
| 3.1 Combater o Consumo e Desalienar..... | 57 |
| 3.2 Questionar o conformismo e dar a palavra!..... | 77 |
| PENSAMENTOS VIVOS!..... | 96 |
| REFERÊNCIAS..... | 101 |

SÓ INTERESSA, O E X P E R I M E N T A L

Como introdução, sabemos que na década de 1960, Hélio Oiticica, juntamente com Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros artistas, trazem ao cenário artístico brasileiro a concepção “participador” (OITICICA, 1965 b, p. 2). O aprofundamento em textos e proposições de Oiticica, apresentados no desenvolvimento deste trabalho, evidenciam que a participação do espectador proposta pelo artista está intrinsecamente relacionada à resistência ao controle ideológico decorrente do colonialismo cultural e do sistema de arte, produtores de condicionamentos favoráveis ao conformismo artístico, social, político, ético. Também é possível perceber que a convivência de Oiticica com a Escola de Samba Mangueira, no Rio de Janeiro, a partir de 1964, pode ser considerada um divisor de águas na trajetória do artista, uma vez que as experiências por ele vividas na comunidade e no ambiente favela foram capazes de afetar e potencializar suas motivações sociopolíticas.

Em resposta aos mecanismos opressores de seu tempo, Oiticica parece desenvolver estratégias participativas, que tinham por finalidade o engajamento e a emancipação do participador, por meio de proposições artísticas experimentais que enfatizavam o descondicionamento artístico e social, com o intuito de afetar comportamentos, e conseqüentemente, colaborar para uma transformação social. Nos termos do crítico de arte, jornalista, professor, e militante político Mário Pedrosa, muito influente naquele contexto, o que Oiticica vivia e propunha era o “exercício experimental da liberdade” (OITICICA, 1967 a, p. 1 e 4), tanto na arte quanto na vida.

No entanto, hoje, verifica-se que a participação do espectador, absorvida por instituições artísticas como “arte participativa”, restrita à manipulação de objetos, também pode servir de instrumento de alienação cultural. Empregada como objeto mediador pelo sistema de arte, pode se tornar meio ainda mais eficaz de formação de público consumidor, devido a sua imaterialidade, flexibilidade, alcance, potência interativa, significativa e afetiva, favorecendo a criação de condicionamentos a discursos colonizadores dirigidos à venda de produtos e serviços, ao ser institucionalizada e descontextualizada.

Sendo assim, para que a participação do espectador também não seja reduzida a mais um meio de controle na arte e na vida, dirigido tão somente ao lucro, parece necessário remover as cortinas do espetáculo da arte hegemônica; e reafirmar que a proposta de participação trazida por Oiticica, sempre atual, busca fomentar comportamentos transformadores, contribuir para a reflexão crítica do participante, e não o seu aprisionamento numa cultura de consumo colonialista e mercadológica.

Ciente disso, este trabalho se coloca como participante/propositor, ao aprofundar e focalizar no sentido político e social de participação trazido por Oiticica, com o intuito de extrair estratégias participativas e reflexões que possam ser pertinentes hoje. A arte, enquanto área de conhecimento está intrinsecamente presente na construção do pensamento, portanto é importante a sua participação em questões relevantes para a sociedade.

Diante do exposto, o corpo estrutural e metodológico desta pesquisa identifica ao todo sete estratégias participativas, agrupadas por afinidade, e distribuídas da seguinte maneira: o primeiro capítulo reúne três **estratégias subversivas**, em que Oiticica torce a gramática da linguagem hegemônica, minando o seu poder e trazendo maior autonomia para a arte no país; o segundo capítulo apresenta duas **estratégias inclusivas**, decorrentes do encontro do artista com o Outro na comunidade Mangueira, momento em que passa por um processo de autorreflexão e de procura pelo descondicionamento artístico e social; e o terceiro capítulo, discute duas **estratégias imersivas**, que não buscam a paz, mas sim, o enfrentamento de questões no campo artístico, social, político, que demandam da participação ativa de artistas e participantes comprometidos com o seu contexto.

Percorrendo o Grande Labirinto

Tendo em vista o contexto apresentado, esta pesquisa busca identificar estratégias participativas, presentes na atuação de Hélio Oiticica, que possam ser relevantes ao questionamento de estruturas de controle ideológico, alienação e opressão na arte e na vida, e ao fomento de reflexões favoráveis ao engajamento, emancipação e participação de artistas-propositores e espectadores/participantes no atual contexto contemporâneo de arte. Para isso, faz análises contextualizadas de textos

referenciais e proposições trazidas por Hélio Oiticica a partir de 1960, e de estudos desenvolvidos por Nicolas Bourriaud na década de 1990, no âmbito da Estética Relacional, em que é possível verificar aproximações com conceitos e propostas experimentais de Oiticica, a serem discutidas no desenvolvimento da pesquisa.

Ciente da profundidade das questões discutidas por Oiticica e do grande volume de produção teórica do artista, composto de “anotações em seu diário, textos críticos sobre outros artistas, artigos de jornal, manifestos, cartas, poemas, especificações de projetos” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.82), a pesquisa focaliza o estudo de seus escritos referenciais a partir da década de 1960, uma vez que neste recorte foram encontradas declarações que demonstram e evidenciam intencionalidades políticas e sociais do artista ao buscar a intensificação da participação do espectador. Os documentos analisados estão disponíveis em fontes primárias no site do *Programa Hélio Oiticica* (PHO) e em fonte secundária na coletânea *Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto* (1986) de Luciano Figueiredo *et al.*

No que se refere às reflexões sobre a prática artística de Oiticica, o trabalho prioriza a análise de proposições em que o artista amplia e potencializa as possibilidades participativas do espectador, entre elas: *Parangolé* (1964), *Tropicália* (1967) e *Éden* (1969). As imagens das proposições de Oiticica, e de seus desdobramentos nos anos posteriores, compreendidas como fragmentos de processo, informações visuais, estão disponíveis em meio físico no Arquivo Hélio Oiticica (AHO) pelo Projeto Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, e em ambiente digital, conforme endereços indicados no final da pesquisa.

Com o propósito de aprofundar nas estratégias presentes na atuação de Oiticica e em questões colocadas pelos artistas na arte contemporânea a partir da década de 1960, a pesquisa dialoga com estudos trazidos na década de 1990 por Nicolas Bourriaud no livro *Estética Relacional* (2009), considerados relevantes ao fomento de reflexões referentes a possibilidades de atuação crítica de práticas artísticas, que mesmo inseridas em espaços de controle e mercantis, podem escapar do domínio institucional, e contribuir para o engajamento e emancipação do participante, ao propor experimentações sociais voltadas à conscientização sobre o contexto, e a mudanças comportamentais.

Propondo Propor

Enquanto participante/propositor, este trabalho aceita o convite à participação ativa na arte e na vida proposta por Oiticica, dialogando sobre estratégias participativas que podem trazer contribuições para o atual contexto artístico, social, político. Sendo assim, esta pesquisa/proposição, se desenvolve conforme a síntese a seguir:

O Capítulo 1 - Torcendo a G R A M Á T I C A discute Estratégias Subversivas, em que Oiticica utiliza o vocabulário e a sintaxe da linguagem formalista de arte, como meio de reformular e introduzir conceitos, capazes de fundamentar suas proposições experimentais sensoriais, que alteravam o sentido semântico da arte no período, ao levar a compreensão de arte para fora da moldura e do controle da crítica institucional, contribuindo assim, para o reposicionamento do Brasil no cenário artístico internacional, uma vez que o país deixava a condição de mero importador cultural, para assumir papel referencial na produção de conhecimento em arte.

O Capítulo 2 - Encontro com o O U T R O aborda Estratégias Inclusivas, relacionadas ao contato de Oiticica com a favela e com a Escola de Samba Mangueira, em que o artista vivencia experiências descondicionantes na arte e na vida, e as incorpora às suas proposições, cada vez mais abertas à inclusão e visibilização do Outro como coautor do processo criador e de construção de significados no campo da arte, trazendo para a sua prática artística uma abordagem mais social de participação.

O Capítulo 3 – N ã O sou pela Paz! reflete sobre Estratégias Imersivas, em que o artista busca interferir nas demandas latentes no contexto, ao desviar o foco do objeto centralizador, mediador, alienante e *espectacularizado* pelo sistema de arte para às questões da vida, por meio de proposições artísticas que possibilitavam trocas diretas entre os indivíduos, provocativas e problematizadoras, propícias ao engajamento e emancipação de participantes enquanto sujeitos propositores capazes de multiplicar ideias favoráveis a transformações no âmbito artístico, social, político, ético.

1 Torcendo a G R A M Á T I C A

A Pureza é Um Mito

Diferente de uma concepção de arte pura, neutra e separada da vida, os textos de artistas apontam para a necessidade de refletir sobre questões relativas ao uso da arte como discurso persuasivo dirigido à criação de condicionamentos, exploração comercial e alienação política e social, basilares à atuação de artistas-propositores, que assim como Oiticica, desejam colaborar para mudanças em seu contexto.

Estes textos de artistas propunham uma arte pensante, questionadora, multiplicadora de ideias libertadoras, imersa na realidade e não alheia ao seu tempo-espaço. Ao falar da *Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*, em consonância com Ferreira Gullar, Oiticica enfatiza a necessidade de participação do artista em seu contexto (OITICICA, 1966 a, p.12-13).

[...] que não bastem à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas **que o mesmo seja um ser social**, criador não só de obras, mas **modificador também de consciências** (no sentido amplo, coletivo), [...] **que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo** (OITICICA, 1966 a, p. 12-13, grifo nosso).

Ainda segundo Oiticica, o artista deve reagir às questões do seu tempo, participando como agente “modificador de consciências”, no sentido coletivo, o que nos convida a refletir sobre possibilidades de participação comprometidas com as demandas artísticas, políticas, sociais, éticas no presente momento.

Nicolas Bourriaud (2009 p. 9-10), ao procurar compreender “quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura”, por meio de análises de produções artísticas processuais e comportamentais, aparentemente incompreensíveis, por não ser possível perceber sua originalidade e importância a partir de parâmetros críticos tradicionais, explica:

É preciso **aceitar o doloroso fato de que certas questões não são mais pertinentes** - e, por extensão, demarcar quais delas são assim consideradas atualmente pelos artistas: **quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura?** A primeira tarefa do crítico consiste em **reconstruir o**

complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas (BOURRIAUD, 2009 p. 9, grifo nosso).

Corroborando com esse entendimento, as reflexões trazidas por Michael Baxandall (2006, p.74-78), que ao discorrer sobre obras e estudos de Pablo Picasso, demonstra que a análise de manifestações artísticas, não deve se restringir à materialidade estética, já que a atividade do artista reage às questões do seu tempo-espaço. Nesse sentido, Baxandall busca identificar as diretrizes, os pontos de referência atual e histórico do artista a que se propõe estudar. Em concordância com a metodologia empregada pelo autor, esta pesquisa procura considerar relações existentes entre: os registros escritos de Oiticica, o contexto da década de 1960, o estado da arte naquele período, as vivências do artista na favela, seu contato com a escola de samba, os problemas a que se propôs resolver, as soluções por ele encontradas em suas proposições artísticas. Sendo assim, o trabalho também utiliza contribuições de pesquisadores dedicados a estudar a obra de Oiticica, entre eles: Celso Favaretto e Paula Braga; e documentos e fontes audiovisuais com depoimentos de artistas e críticos do período, como: Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Joseph Kosuth; entre outras relevantes às análises, elucidação e enriquecimento de questões, e à formulação de proposições reflexivas.

O Vivencial Escapa

No livro *Estética Relacional* (2009, p. 22), Bourriaud considera a obra de arte um *interstício social*, fundamentando-se no termo empregado por Karl Marx para designar “comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam a lei do lucro”. Ao introduzir o termo no campo da arte, explica que:

O interstício é um **espaço de relações humanas** que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras **possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema**. É exatamente esta a **natureza da exposição de arte contemporânea** no campo do comércio das representações: ela **cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana**, favorece um **intercâmbio humano** diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23, grifo nosso).

A partir da definição do autor é possível perceber que a arte contemporânea, ainda que imersa na estrutura mercadológica do sistema de arte, pode trazer diálogos que atravessam os limites do controle institucional. Enquanto *interstício social* pode colaborar para o “intercâmbio humano”, para o descondicionamento social, oferecendo resistência às “zonas de comunicação” impostas, à mecanização das funções sociais, que reduzem progressivamente o espaço relacional, o convívio social - como no caso das ferramentas de comunicação, e das máquinas que vem substituindo e executando tarefas que antes ofereciam “ocasiões de contato, de prazer ou de conflito” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Bourriaud destaca que “a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Nesse sentido, fica nítida a importância de atuação política da arte no contexto ao propor espaços de troca, de diálogos, de *interstícios* capazes de subverter a anestesia social, o automatismo e o esfriamento das relações, favoráveis à alienação política e ao controle ideológico pelo sistema econômico, que em função do lucro, tende a estabelecer modelos comportamentais condicionados ao consumo, e a desumanizar os indivíduos num processo de *reificação*. Sobre estas questões, as explicações de Bourriaud não poderiam ser mais claras e atuais:

Hoje, a **comunicação** encerra os contatos humanos **dentro de espaços de controle** que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A **atividade artística**, por sua vez, **tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados**. As famosas "auto-estradas de comunicação", com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam **se impor como os únicos trajetos possíveis** de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados. Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos **moldes adequados de socialidade**, vemo-nos pobres e sem recursos, como o **rato de laboratório condenados a um percurso invariável em sua gaiola**, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim, o **sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer**. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, **forma simbólica do convívio contemporâneo**. Vocês querem bem-estar e aconchego a dois? Então provem nosso café ... Assim, **o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral**. Se quiser escapar ao domínio do previsível, **a relação humana - simbolizada**

ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas - precisa assumir **formas extremas ou clandestinas**, uma vez que **o vínculo social se tornou um produto padronizado** (BOURRIAUD, 2009, p. 11-12, grifo nosso).

As considerações do autor evidenciam interesses escusos do sistema capitalista, ao estabelecer uma pseudoliberalidade dentro do espaço de controle mercantil, em que as escolhas dos “ratos de laboratório”, condicionados aos seus produtos, e “as formas simbólicas de convívio contemporâneo”, não ultrapassa os “trajetos possíveis” nem os limites impostos pelo interesse econômico - fixando uma ideologia de que esta seria a única forma de viver e habitar o mundo. Neste processo, em que o interesse prioritário é a rentabilidade, a criação de padrões de consumo, em que o indivíduo não transpõe o papel de *figurante*, pouco espaço há para o que não pode ser convertido em mercadoria.

Bourriaud também sinaliza o interesse dos mecanismos de controle ideológico na canalização das relações humanas por “vias de saída projetadas”, “controláveis e repetíveis”, que reduzem o espaço relacional direto e separam as pessoas. Nelas, os indivíduos passam a se contentar com o consumo da representação *espetacular*¹, com a comodidade dos discursos prontos ofertados pelos meios de comunicação, o que torna mais fácil a colonização do pensamento, e a invisibilização de diferenças na compreensão de mundo.

Num mundo regulado pela **divisão do trabalho** e pela **superespecialização**, pela **mecanização humana** e pela **lei do lucro**, aos governos importa tanto que as **relações humanas sejam canalizadas para vias de saída projetadas** para essa finalidade quanto que elas se processem segundo alguns princípios simples, **controláveis e repetíveis**. A “separação” suprema, a que afeta os canais relacionais, constitui a última etapa da transformação rumo à “sociedade do espetáculo” descrita por Guy Debord. **Sociedade em que as relações humanas não são mais “diretamente vividas”, mas se afastam em sua representação “espetacular”** (BOURRIAUD, 2009, p. 12, grifo nosso).

Neste contexto de *reificação*, coisificação, de endurecimento das formas de pensar e de se relacionar com o mundo, a arte ocupa lugar central de resistência, tendo em vista sua capacidade de relativizar questões, de subverter o instituído, de introduzir ideias que minam a estrutura institucional, ou seja, a arte opera por vias que escapam do controle ideológico dirigido à formatação dos indivíduos, bem como à

¹ Termo originado da obra de Guy Debord (1967) no livro: DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2016.

eliminação de suas singularidades. A flexibilidade, elasticidade e desobediência da arte contemporânea, caminha na contramão dos modelos comportamentais impostos, podendo trazer efeitos no âmbito político e social. Seu interesse pela criação de espaços de encontro, interação e convívio, em que busca reunir o separado, o fragmentado, pode ajudar a reestabelecer canais relacionais necessários ao engajamento dos indivíduos em seu contexto.

Bourriaud (2009, p. 13) coloca que “a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”. Ser, viver e pensar diferente constitui a prova viva de que é possível habitar este mundo de outra maneira. Dentro do cenário de uma ideologia progressista, produtivista, as diversas formas de existência consistem em ameaça à consolidação de valores de consumo, que pouca preocupação demonstram pelo humano, social, ético, ambiental.

Diante desses grandes desafios a serem enfrentados, as proposições de socialidade analisadas por Bourriaud, revelam que a estética relacional procura operar no *centro do infrafino social*, problematizando questões significativas à vida cotidiana e à politização dos indivíduos. Desta maneira, a arte contemporânea se insere e pode vir a interferir na constituição do tecido social, do qual se propõe à ativamente participar (BOURRIAUD, 2009, p. 24-25). Sua busca pela liberdade, a coloca em destaque em quanto campo social que pode trazer contribuições fundamentais ao rompimento com estruturas opressivas.

Como *interstício social*, a arte relacional é composta de formas de atuação mais difíceis de serem aprisionadas pelo sistema de arte, já que não se situam na materialidade dos objetos, mas nas relações construídas entre os participantes. Essas formas de atuação, teorizadas por Bourriaud, a partir da análise de proposições que se desenvolvem “em função de noções interativas, conviviais e relacionais” (BOURRIAUD, 2009, p. 11), consistem em ferramentas conceituais que viabilizam o diálogo sobre propostas artísticas que buscam afetar o comportamento do participante, reestabelecer o vínculo social, havendo nelas intencionalidade e sentido político de participação. Sendo assim, os estudos de Bourriaud (2009), por apresentar diversos pontos de aproximação com conceitos e práticas artísticas de

Oiticica, serão empregadas na identificação das estratégias participativas e reflexões iniciadas a seguir.

1.1 Tomar a palavra!

Na década de 1960, muitos artistas incomodados com o sistema de arte, reivindicavam a autoridade de escrever sobre a própria obra. Naquele contexto, as proposições de Oiticica escapavam aos critérios e a compreensão da crítica institucionalizada, o que lhe permitia tomar a palavra e conquistar maior autonomia no desenvolvimento do seu programa artístico. Para Oiticica já não era possível o conceito de *arte pela arte*², nem querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa, já que esses conceitos só predominavam em fase de decadência cultural e espiritual. De acordo com o artista “a arte é um dos pináculos da realização espiritual do homem e é como tal que deve ser abordada, pois de outro modo os equívocos são inevitáveis” (OITICICA,1962, p.5). Oiticica criticava o enclausuramento da arte em qualquer trama de conceitos ou dogmas, por serem incompatíveis com a criação. Portanto, recusava interpretações que aprisionavam a arte na crítica formalista ocidental, fundamentada nas ideias de Clement Greenberg, crítico referencial nas décadas de 1940/50, e de Michael Fried, adepto do ponto de vista greenberguiano.

Greenberg defendia a pureza da pintura, ressaltando a autonomia dos elementos pictóricos constitutivos da arte moderna (cor, luz, forma) e a planalidade, por considerar que a tridimensionalidade é característica da escultura. O crítico valorizava o expressionismo abstrato e o historicismo, uma vez que acreditava numa arte em evolução. Próximo ao formalismo de Greenberg, Michael Fried em *Arte e Objetividade* (1967, p. 131-134) também defendia o suporte, a análise da obra de arte em seus próprios termos, valorizando a capacidade da pintura e da escultura moderna de absorver e trazer estado de graça ao espectador. O crítico se opunha ao *literalismo* e a *teatralidade* da Arte Minimal, que negava o ilusionismo bidimensional da arte europeia, ao inserir os objetos literalmente no espaço real, permitindo o percorrer do espectador no entorno da obra. Para Fried esses atributos se aproximavam do teatro, portanto, os considerava a negação da arte.

² Termo referente às análises do crítico de arte Clement Greenberg. A *arte pela arte* consiste na teoria que defende a autonomia da arte, em que seu único objetivo é proporcionar prazer estético, alheando-se de quaisquer outros fins ou valores.

A insatisfação com a crítica formalista também estava presente nas declarações de outros artistas do período, como Joseph Kosuth, principal defensor da arte conceitual. Apesar da divergência de pensamento sobre arte, Oiticica e Kosuth faziam uso extensivo do poder de persuasão da palavra, da supremacia cultural do texto sobre a imagem, com intuito de minar o poder da crítica institucionalizada. Em *Arte depois da filosofia* (1969, p. 215-216), Kosuth diz que a arte formalista nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios estéticos. Afirmava que Greenberg é acima de tudo, “o crítico do gosto” e que por trás de suas decisões havia um juízo estético que refletia o seu gosto. Também contestava Michael Fried, revelando que a crítica formalista não estava relacionada a um método científico ou a qualquer tipo de empirismo, construído por descrições detalhadas de pinturas e parafernálias eruditas. Para Kosuth a crítica formalista não passava de análise de atributos físicos de objetos, que por acaso existiam num contexto morfológico. Portanto, não acrescentava nenhum conhecimento à compreensão da natureza ou função da arte. Segundo o artista a arte formalista só se tornava arte em virtude de sua semelhança a trabalhos anteriores. No ano seguinte, novamente atacava a crítica institucionalizada, ao declarar no catálogo da exposição *Information*, 1970, que a arte conceitual já anexava às funções do crítico, portanto, o fazia um intermediário desnecessário (KOSUTH, 1970, p. 69).

Oiticica também considerava inútil a posição do crítico que assistia de fora. Para ele a crítica deveria ser realizada pelo próprio artista, que vivia a arte, conforme se verifica em texto dirigido à Lygia Clark (OITICICA, 1974, p. 229). Sendo assim, escrevia sobre suas proposições sem o consentimento ou dependência da crítica institucionalizada. Segundo Celso Favaretto, em entrevista a Univesp TV (2015), Oiticica é um “caso raro de artista que faz e pensa simultaneamente”. No livro *A invenção de Hélio Oiticica*, Favaretto (1992, p.17) explica que em Oiticica a “experimentação vem sempre acompanhada de formulações teóricas específicas”, o que lhe possibilitava trazer contribuições autônomas para o campo da arte. A teorização compõe o trabalho do artista, que fazia uso da sintaxe da linguagem artística europeia com intuito de subvertê-la, conforme será observado no desenvolvimento desta pesquisa. Nos textos de Oiticica verifica-se a escolha consciente no emprego dos termos, não havendo ingenuidade na construção discursiva. A trama de palavras costurada pelo artista forma o tecido conceitual da

obra. Oiticica usava nomenclaturas do vocabulário da arte hegemônica, contudo esgarçava e remodelava seu sentido semântico, conforme se percebe nos conceitos: antiarte, antropofagia. Em outros momentos alterava o significado das palavras ao introduzi-las no campo da arte: suprasensorial, marginal, subterrânea, penetráveis, propor-propor, participador, herói. Também fazia apropriações pela adição de prefixos, como acontece em: crelazer, crecomportamento. Com frequência utilizava metáforas tanto na composição dos textos: labirinto, fermento, germes, vivos, contaminação, células, arma criativa, barracão; quanto na nomeação de proposições: *Bólides*, *Ninhos*, *Tropicália*, *Éden*, *Apocalipopótese*. Já a palavra *Parangolé*, eleita pelo artista ao visualizar o termo numa construção improvisada de um morador de rua, foi estrategicamente introduzida, por estar livre da carga simbólica da arte europeia. Além do emprego minucioso das palavras, Oiticica fazia uso de colocações polêmicas, que instigavam a participação nas provocações propostas. O emprego de hipertextos era frequente, possibilitando aberturas, vínculos e interligação de uma rede conceitual de teóricos e atores políticos condizentes com a argumentação do artista, entre eles: Guy Debord, Herbert Marcuse, Maurice Merleau-Ponty, Antônio Conselheiro, Lampião³. Dessa maneira, os escritos do artista criavam e desobstruíam passagens (BOURRIAUD, 2009, p. 11) ao dialogar tanto numa estrutura erudita quanto popular, trazendo contribuições reflexivas para ambos.

Ciente da dificuldade de vencer o “policiamento” institucional, Oiticica fazia uso da superestrutura do sistema de arte, de sua potência comunicativa e de preservação da memória, como meio de expor e perpetuar proposições libertadoras, que visavam “consumir o consumo” (OITICICA, 1970 a, p. 2). A estratégia do artista de usar o sistema de arte como canal de comunicação foi tão eficaz, que suas ideias, ainda que contrárias ao controle institucional, continuam sendo preservadas⁴ e propagadas pelo próprio circuito de arte⁵. Até hoje, as proposições de Oiticica são referências de

³ Os autores e atores políticos mencionados servem para demonstra a estrutura dos textos de Oiticica, não cabendo aqui, aprofundar em suas questões.

⁴ O Itaú Cultural disponibiliza o acesso a proposições e aos textos questionadores do artista, ainda que contrários ao controle ideológico no campo da arte.

⁵ Hélio Oiticica: To Organize Delirium. Whitney Museum of American Art. New York, Jul 14–Oct 1, 2017. Fonte: GRAÇA, Eduardo. Em sua maior retrospectiva nos EUA, artista carioca tem 150 obras expostas no Whitney Museum e é celebrado como um dos nomes mais influentes da cena contemporânea mundial. Especial para O GLOBO. Segundo Caderno. Nova York, jul 2017.

estudos para outros países, conforme se observa no site do museu MOMA e em revistas como a *Studio International* em Nova York.

Quando Oiticica, entre outros artista na década de 1960, trazem para a área de conhecimento arte a proposta de participação do espectador, *ilegível e inapreensível* aos parâmetros críticos formalistas⁶, já que seus critérios eram insuficientes para a compreensão de práticas artísticas focadas no comportamento (BOURRIAUD, 2009, p. 9-10), o conceito “participador” parece penetrar como uma espécie de germe que contamina no corpo teórico do discurso artístico europeu, progressivamente desestabilizando suas verdades e subvertendo sua ideologia. Nesse sentido, é possível observar que a participação do espectador, ao ser introduzida no vocabulário europeu, serviu de gatilho, para a reelaboração de conceitos e desenvolvimento de teorias autônomas, capazes de respaldar proposições participativas, que mesmo inseridas no sistema de arte, atuavam como *interstícios sociais* (BOURRIAUD, 2009, p.22-23), uma vez que ao deslocar a arte para vias clandestinas, não-planejadas, criavam caminhos alternativos e construíam pontes com a vida real, trazendo efeitos políticos e sociais, conforme será discutido no decorrer da pesquisa.

O resultado da ação desses artistas, hoje pode ser observado na abertura dos espaços institucionais para a participação do público em geral, e na maior aproximação arte e vida. Contudo, também é possível verificar certo distanciamento do sentido político de participação trazido por Oiticica, já que nem sempre as informações prestadas por instituições artísticas por meio de matérias e vídeos, correspondem aos registros escritos do artista. Com frequência, verifica-se o emprego de palavras que não condizem com a ideologia de Oiticica, entre elas: exposição, representação, restauração, originalidade, arte interativa, performance, estilo, além de análises morfológicas e estéticas de suas proposições. A descontextualização das intencionalidades do artista fica ainda mais acentuada, quando as proposições participativas são colocadas como entretenimento diversivo. Neste caso, não se pode falar em acessibilidade à proposta de Oiticica. Sendo assim, vale ressaltar que sem a leitura de textos que compõem o seu legado,

⁶ A crítica formalista ocidental mencionada no texto refere-se às análises do crítico Clement Greenberg.

possivelmente, haverá distorções na interpretação das proposições do artista, o que seria uma espécie de ilusionismo ou representação equivocada do seu programa ambiental.

Os escritos de Oiticica, que integram a obra do artista, são documentos de processo indispensáveis para maior compreensão de suas intenções, sem eles as proposições podem se tornar vazias. Portanto, para os que desejam efetivamente tomar a palavra e trazer contribuições para o campo da arte e da vida por meio da participação do espectador, parece recomendável o estudo dos escritos de artistas, não se contentando com releituras que tendem a domesticar os efeitos políticos da arte por meio da “tradução”, estetização e mediação de proposições participativas, que originalmente se opunham a um discurso hegemônico de arte, e que em seu desenvolvimento se amplia para o um compromisso de transformação social.

1.2 Quebrar Paradigmas, Experimentar e Descolonizar

O sentido político de participação trazido por Oiticica parece ter iniciado com a sua busca pela desestruturação de modelos de arte economicamente dominantes. A trajetória artística do artista se caracterizou pela participação ativa em seu contexto, com a progressiva quebra de paradigmas no campo da arte, que por sua vez, reverberou em atuação política e social. Artista-propositor, reflexivo, Oiticica recusava o domínio ideológico da concepção de arte empregada no Brasil, decorrente do processo de colonização europeu, e da nova colonização americana, imersa em interesses do sistema capitalista. A relação entre concepção de arte e colonização evidencia a inconsistência da tentativa de imposição cultural de modelos de arte. Certamente, se o Brasil tivesse sido dominado por culturas que divergem da interpretação europeia ou americana, a compreensão de arte no país seria diferente.

Participante do movimento Neoconcreto (Grupo Frente) surgido no Rio de Janeiro, com Ferreira Gullar, Lygia Clark, entre outros artistas, Oiticica também se opunha às ideias colocadas pelos concretistas ortodoxos de São Paulo (Grupo Ruptura), que aprisionavam a arte em critérios e regras rígidas ao defender a pura visualidade da forma (GULLAR, 2013). O *Manifesto Neoconcreto* (DE CASTRO, 1959, p.1-2) criticava o racionalismo, figurativismo, abstração mecanicista, cientificismo e

positivismo dos concretistas. Para os neoconcretos, o artista concreto solicitava do espectador apenas uma reação de estímulo e reflexo, o que não condizia com o propósito de Oiticica de questionar o que estava instituído no campo artístico.

Interessado numa arte pensante, a *antiarte*⁷ estava claramente presente nas proposições de Oiticica, já que não se submetiam a normas e convenções do que era reconhecido como arte. Ao discorrer sobre a *antiarte* em *Posição e Programa*, Oiticica propõe que o artista de criador para a contemplação se torne motivador para a criação, que por sua vez, “se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’” (OITICICA, 1966 b, p. 1). O que Oiticica sugere é a realização criativa isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas, suas proposições não estavam pautadas na reprodução mecânica de padrões que favorecem o colonialismo cultural. Para Oiticica, não existe o problema de saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser, o artista afirma que “não há definição do que seja arte”. Portanto, é inútil tentar encarcerá-la numa trama de conceitos.



FIG 1 - Parangolé de Hélio Oiticica. Película, 2013. Detalhe de: Paulo Roberto Martins y Jorge Siritto Vives. Arte Pública. Película, 1968. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2014).

⁷ *Antiarte* pode ser definida como ideias contrárias à compreensão hegemônica de arte num determinado período, conforme se verifica na proposta do Dadaísmo e na atuação de Marcel Duchamp (1887-1968).

No *Parangolé* (FIG 1), Oiticica embaralha as noções colocadas pela arte hegemônica no que se refere à posição do artista, do espectador, da obra, confrontando o controle da crítica institucionalizada. O artista afirma que o “*Parangolé* é a antiarte por excelência” (OITICICA, 1966 b, p. 2). Mais que manifestação artística, o *Parangolé* é colocado por Oiticica como um conceito, em que a não-formulação de conceitos é o mais importante. A declaração do artista evita a possibilidade de criação da nova estética da *antiarte*, o que seria posição ultrapassada e conformista.

Oiticica dizia “agora que virou moda não me interessa”, conforme explica a reportagem sobre o artista na Globo News (2012). Sendo assim, as proposições de Oiticica e do grupo neoconcreto buscavam escapar do casulo conceitual que aprisionava a arte, libertando o Brasil da mera condição de importador cultural, o que potencializou o processo de descolonização do pensamento artístico vigente naquele momento. De acordo com Mário Pedrosa, militante político e um dos principais críticos de arte no período (GALANTERNICK, 2008), o novo ciclo da *antiarte*, tirava o Brasil da “condição de subalternidade”, uma vez que o país deixava a posição de modesto seguidor, e se inseria no panorama artístico internacional como precursor (PEDROSA, 1965, p. 9). Nesse sentido, é possível perceber que o *Anti* em Oiticica significava mais do que a oposição a modelos de arte, se estendia ao questionamento de sistemas artísticos, políticos, sociais, em que a classe economicamente dominante oprime a classe dominada. Ao defender todas as revoltas contra valores e padrões estabelecidos em *Posição Ética*, o artista expandiu o sentido da palavra *antiarte*, afirmando que o seu principal objetivo era dar ao público a chance de deixar de ser espectador, de fora, para se tornar participante na atividade criadora (OITICICA, 1966 b, p. 3), o que seria o começo de uma expressão coletiva, que se manifestaria na arte e se estenderia às questões da vida.

Ciente do domínio ideológico do “europeu com seu peso cultural milenar” e do “americano do norte com suas solicitações superprodutivas”, que exportam suas culturas compulsivamente (OITICICA, 1966 a, p.2), Oiticica propôs a *superantropofagia*, que se fundamenta nas ideias relativas à devoração crítica da cultura europeia trazidas pelo *Movimento Antropofágico* (1928), teorizado por

Oswald de Andrade. A *antropofagia*⁸ significou forte movimento de resistência ao colonialismo cultural ao defender o nacionalismo e a autonomia da arte brasileira. Mas para que isso fosse possível era preciso que a arte se desprendesse da moldura institucional. Sendo assim, o artista ao expandir o conceito para *superantropofagia*, procura finalmente abolir a colonização do pensamento artístico, ao se desvencilhar completamente das referências externas, conforme se constata na sua proposta experimental de deslocar a arte para o espaço tridimensional.

A antropofagia seria a **defesa que possuímos contra tal domínio exterior**, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de **colonialismo cultural**, que de modo objetivo **queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia** (OITICICA, 1966 a, p.2, grifo nosso).

Oiticica se opunha à posição alienatória e esteticista do artista, que ao reproduzir modelos de arte de culturas economicamente dominantes, reforça o domínio ideológico estrangeiro, favorecendo o colonialismo cultural, promotor de condicionamentos artísticos e sociais.

O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e **alienatória ao persistir na velha posição esteticista**, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma **segunda natureza** onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. Definitivamente é **esta posição esteticista é insustentável** no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está **fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural** ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas. (OITICICA, 1966 a, p.12, grifo nosso).

Assim como foi observado por Bourriaud (2009, p.61) na atuação dos artistas relacionais, Oiticica não se apoiava na “reinterpretação” de movimentos estéticos, uma vez que pouco acrescentaria para a produção de conhecimento no campo da arte.

[...] os artistas relacionais constituem um grupo que, pela primeira vez desde o surgimento da arte conceitual, nos meados dos anos 1960, não se apóia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; **a arte relacional não é o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo** [...] (BOURRIAUD, 2009, p. 61, grifo nosso).

⁸ **Antropofagia**, também conhecida como canibalismo, corresponde à ação de comer carne humana, com o intuito de incorporar as qualidades de quem é devorado. Este conceito foi empregado pelo Movimento Antropofágico (Antropofagia Cultural), tendo como seu principal ícone a obra o Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral.

Segundo o artista, o novo conceito de *antiarte* não deveria apenas martelar contra a arte do passado, mas criar novas condições experimentais (OITICICA, 1966 a, p. 14). Suas proposições não eram pautadas no historicismo europeu nem na criação de qualquer outro ismo, derivado de uma narrativa unilateral, de um discurso economicamente vencedor, que insiste em se colocar como “A História da Arte”, de patente estrangeira.

Para Oiticica “o novo na realidade seria, a emergência do estado de invenção” (OITICICA, 2014), a liberdade de viver e experimentar uma arte isenta de critérios condicionantes. O artista enxergava na experimentação a possibilidade de libertar a arte de critérios *eurocêtricos*⁹ e norte-americanos colonialistas, condicionantes, mercadológicos, que reduzem e julgam a arte a partir de pontos de vista correspondentes aos valores de suas culturas.

No entanto, Oiticica sabia que a substituição da moldura pelo objeto no espaço, não eliminava a possibilidade de comercialização de suas proposições como produto e instrumento de colonização cultural. Sendo assim, em 1969, o artista apresenta o *Éden* (FIG 2 e 3), em que busca a eliminação do objeto, ao desviar a atenção para o comportamento dos participantes. No catálogo da *Information*, 1970, no MOMA, Oiticica deixa claro que seu desejo não era a criação de produtos de arte, e sim a produção de vivências que pudessem afetar o comportamento do participante ao dizer que:

É importante que a ideia de ambiente, participação, experimentos sensoriais, etc., **não sejam limitadas a soluções de objeto; elas devem propor um desenvolvimento de atos de vida** e não uma representação a mais (a ideia de ‘arte’); **novas formas de comunicação; a proposição para um novo comportamento descondicionado [...]**¹⁰ (OITICICA, 1970 b, p.1, grifo nosso).

⁹ **Eurocentrismo** é a perspectiva de conhecimento que foi elaborada sistematicamente a partir do século XVII na Europa, como expressão e como parte do processo de eurocentralização do padrão de poder colonial/moderno/capitalista. Em outros termos, como expressão das experiências de colonialismo e de colonialidade do poder, das necessidades e experiências do capitalismo e da eurocentralização de tal padrão de poder. Foi mundialmente imposta e admitida nos séculos seguintes, como única racionalidade legítima. Em todo caso, como a racionalidade hegemônica, o modo dominante de produção do conhecimento. Fonte: QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. Revista Novos Rumos, São Paulo, ano 17, n.º37, p.4-28, 2002, p.5.

¹⁰ Tradução disponível em: BRAGA, Paula. Oiticica, singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 195.

As tendas (FIG 2) e ninhos (FIG 3), apresentados no *Éden*, se assemelham a espaços de convivência, “novas formas de comunicação”, em que os participantes são convidados a estabelecer relações diretas, prescindindo do objeto mediador. Nestas proposições focadas nas relações inter-humanas os objetos voltam a ser objetos, não são interpretados como obras de arte a serem simbolicamente consumidas, consistem em *dispositivos relacionais* (BOURRIAUD, 2009, p. 42), que servem para viabilizar encontros, aproximar, estreitar e construir relações entre os participantes. Portanto, a contemplação passiva de produtos de arte *espetacularizados*, passa a não fazer sentido dentro dessas propostas vivenciais.



FIG 2 - Hélio Oiticica, *Éden*, 1969 (vista da instalação, Whitechapel Gallery, Londres, 1969). Areia, tijolos triturados, folhas secas, água, almofadas, flocos de espuma, livros, revistas, "pulp fiction", palha, mate e incenso, 68,9 x 49,21 x 11,48 pol. (21 x 15 x 3,5 cm). César e Claudio Oiticica, no Rio de Janeiro. © César e Claudio Oiticica. Fonte: Whitney Museum of American Art (2017).



FIG 3 - *Ninhos*, *Information*, MoMA, 1970. Fonte: Ruggiero (2016).

Nesse sentido, é possível perceber que Oiticica ao deslocar o lugar da arte para a “esfera das relações humanas” (BOURRIAUD, 2009, p. 61), inviabiliza o estabelecimento de novos modelos de arte, já que suas propostas artísticas não são voltadas a representações nem à materialidade dos objetos, mas à proposição de vivências descondicionantes na arte e na vida, não havendo submissão a preceitos

colonizadores. A construção do discurso subversivo fundamentado no experimental, acrescido de sua busca pela intensificação da participação do espectador, possibilitou ao artista a fuga do controle da crítica institucional ao desviar o interesse artístico, conforme o fluxo abaixo:



As experiências relacionais, que compõem o *Éden* (FIG 3), parecem dificultar ainda mais o controle ideológico na arte, o esteticismo, a cristalização de novos critérios colonizadores, e a fabricação de produtos de arte, já que nesta abordagem da arte o foco está nas reações, ações e diálogos inesperados entre participantes. Além disso, o experimental está sempre em desenvolvimento, em permanente processo investigativo, não se fixando numa temporalidade específica.

Por meio da criação de espaços relacionais abertos ao diálogo direto entre os participantes, Oiticica busca efetivamente participar das questões do seu contexto, continuamente repensando as possíveis contribuições da arte ao acertar seu o relógio com o seu tempo-espaço. Em *Entrevista com Hélio Oiticica* (1979), o artista reafirmou seu total interesse pelo experimental e a sua insubordinação ao que se “chamou e se conheceu como arte”, ao explicar que:

(...) a minha posição foi sempre de que **só o experimental é que interessa, a mim não interessa nada que já tenha sido feito** (...) a meu ver tudo isso é prelúdio para o que eu quero fazer, **um novo tipo de coisa que não tenha nada que ver com os modelos, do que se chamou e se conheceu como arte** (OITICICA, 1980, p.1, grifo nosso).

A declaração de Oiticica reitera que a experimentação constante e inesgotável em arte pode efetivamente contribuir para a descolonização do pensamento artístico, uma vez que impede o aprisionamento da arte em interpretações, modelos e condicionamentos preestabelecidos por culturas dominantes.

1.3 Ampliar Sentidos e Resignificar a Arte

No *Neoconcretismo*, motivado pelas ideias de *Fenomenologia da Percepção* (1945)¹¹ do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (SILVA, 2011), Oiticica desloca a arte do campo visual para todos os sentidos do corpo, recusando a *arte retiniana*, criticada por Duchamp, por ser limitada à visão, ao esteticismo. Sendo assim, o artista propõe a integração dos sentidos do corpo nos sentidos da arte. O *Neoconcretismo* defende a “total integração da arte na vida cotidiana”, a significação existencial, emotiva, afetiva, a criação espontânea, intuitiva e o novo campo para as experiências expressivas (DE CASTRO, 1959, p.3). O artista neoconcreto propõe ao espectador, não só a abertura de outros canais de percepção sensorial na arte, mas também para as questões da vida. As experiências sensoriais significam modos de apreensão direta do mundo, sem a mediação da racionalidade, das convenções sociais instituídas.

Na busca por experiências sensoriais e mentais, Ferreira Gullar (1959) traz a *Teoria do Não-Objeto*. Diferente do objeto, o *não-objeto*, não é reconhecido pelo repertório simbólico do espectador, possibilitando assim, sensorialidades isentas de condicionamentos artísticos. Seria o retorno ao contato primeiro com a arte, livre de premissas colonizadoras. A obra *Bicho* (1960) de Lygia Clark é um exemplo de *não-objeto*. No mesmo texto, Gullar continua a atribuir novos sentidos à arte, ao colocar que a obra para existir, necessita da participação do espectador.

[...] **o não-objeto reclama o espectador** (trata-se ainda de espectador?), **não como testemunha passiva de sua existência**, mas como a condição mesma de seu fazer-se. **Sem ele, a obra existe apenas em potência, a espera do gesto humano que a atualize** (GULLAR, 1959, grifo nosso).

Nesta compreensão, conforme esclarece Angela Grando (2011, p. 575), “o ‘objeto’ é pensado em sua dimensão relacional, e existe aí a exigência da experiência humana, de ações que se desdobram, no sentido do enfrentamento da obra”. Sendo assim, a partir dessa concepção teórica, que se tornou referencial no campo da arte, a obra completa, fechada, autossuficiente, da abordagem europeia dá lugar à obra inacabada, que convida o espectador à participação.

¹¹ MERLEAU-PONTY. Maurice. **Fenomenologia da Percepção** (1945). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Em consonância com a proposta de inclusão dos outros sentidos do corpo na arte e de participação do espectador, Oiticica então propõe a “desintegração da pintura no espaço” (OITICICA, 1980, p.1), possibilitando o caminhar do participante dentro da obra, conforme se verifica nas proposições: *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides*.

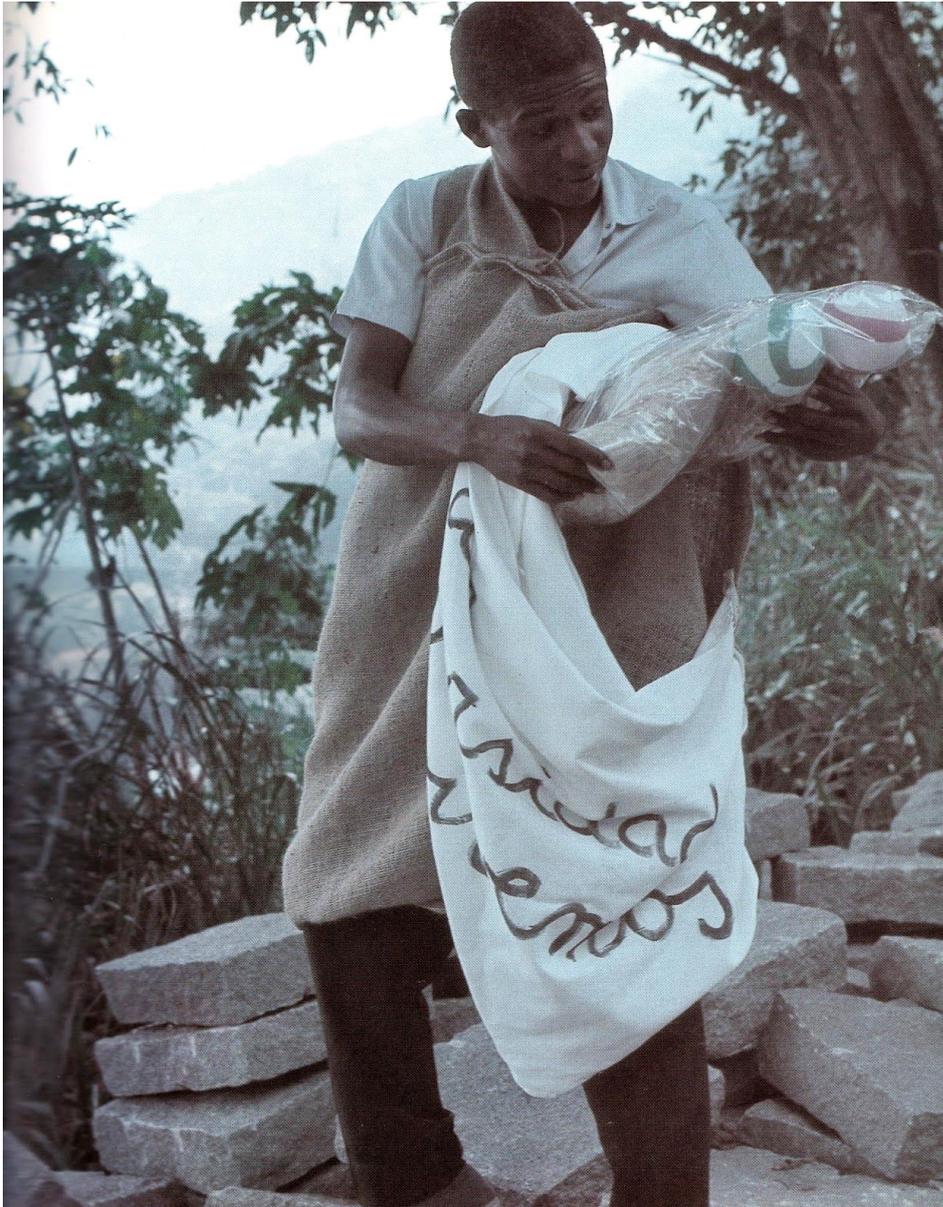


FIG 4 - Nildo da Mangueira com *Parangolé* P16, Capa 12, Da *Adversidade Vivemos*, 1964. Fonte: *Cotidiano Carnaval* (2014).

Com o *Parangolé* (FIG 4), o artista alcança a integração total dos sentidos do participante ao vestir a obra, desobedecendo a todos os cânones da arte europeia, que não enxergava a presença da arte para além dos limites da visão. A

incorporação da obra pelo participante se traduz na incorporação de conceitos que tensionaram o significado da arte hegemônica. Com a chegada à proposta de participação do espectador, Oiticica coloca que:

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**; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, **a possibilidade de "experimentar a criação"**, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, **algo que para ele possua significado** (OITICICA, 1966 c, p.1, grifo nosso).

A declaração do artista demonstra que Oiticica via na resignificação da arte, por meio da inclusão dos outros sentidos, a possibilidade de afetar o comportamento dos indivíduos. A resignificação da arte parece ter sido o meio encontrado pelos artistas de desconstruir o controle ideológico decorrente tanto do colonialismo cultural quanto do sistema de arte, que fazem da *espetacularização* de representações e objetos, instrumentos de alienação cultural.

A posição de Oiticica condiz com o pensamento de Ferreira Gullar, entre outros artistas na década de 1960, ao argumentar que “arte não se ensina na escola” (GALANTERNICK, 2008), ou seja, não se trata de impor um acervo de ideias, discursos prontos, importados e distantes da vida, ao espectador. No *Parangolé* (FIG 4), o participante, ao vestir a capa, não recebe nenhum manual de instruções de como deve se comportar nem assume a *persona* de outra pessoa. A identidade da proposição é construída por cada participante, num processo de encorajamento a ações espontâneas, à autodescoberta de sua capacidade latente de criação, e ao resgate de sua singularidade oprimida por padrões comportamentais. Com o *Parangolé* (FIG 4), Oiticica propõe a vivência, a experimentação, a descoberta, e a construção de sentidos em arte, relevantes e próximos da realidade do participante, e não por mediação fotográfica em livros de arte. A proposição, ganha vida pela ação e construção discursiva desenvolvida pelo participante, já que cabe a ele descobrir, atribuir e compartilhar significados para esse fértil campo de experiências multissensoriais, isentas de critérios racionalistas condicionantes.

Focado na liberdade, na possibilidade de desalienar o indivíduo, de torná-lo consciente do seu comportamento ético-social (OITICICA, 1967 a, p.3), Oiticica

também teoriza e introduz o conceito *Suprasensorial*, que fundamenta suas proposições experimentais, voltadas à descentralização da arte do campo visual para o uso de todos os canais sensoriais e perceptivos do participante. O artista explica que o *Suprasensorial*, consiste na tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo do objeto. Esclarece que são proposições dirigidas aos sentidos, para através deles, da percepção total, levar o indivíduo à *suprasensação*, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, e à descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Oiticica, em suas proposições procura abrir o participante para ele mesmo, num processo de dilatamento interior, um mergulhar dentro si, necessário à descoberta do seu processo criador.

A *suprasensação* proposta pelo artista pode ser observada na liberdade, espontaneidade, sensorialidade presente no *Parangolé* (FIG 4). Na proposição, Oiticica coloca a redescoberta do ritmo, da dança, do corpo, dos sentidos, como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante; sendo o meio de libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. Sendo assim, é possível perceber que o *Parangolé* se apresenta como uma proposta que resiste à uniformização dos comportamentos (BOURRIAUD, 2009, p.13). A liberdade e multiplicidade do *Parangolé* se opõem a ideologias economicamente dominantes que insistem em estabelecer padrões comportamentais homogêneos como meio de controle. No *Parangolé*, o indivíduo em vez que olhar para fora, volta a sua atenção para o resgate de sua capacidade interna de criar e de perceber arte e vida. Neste processo de valorização da singularidade de cada participante, e não do objeto *espetacularizado*, o indivíduo conquista maior autonomia, pois é ele que manipulará o objeto, e não o contrário. Sua relação com a arte agora independe da aprovação ou consentimento da crítica institucionalizada normativa, que tenta delimitar contornos artísticos conforme seus interesses. Segundo o artista, com a inclusão dos sentidos, a arte deixa de ser instrumento de domínio intelectual, não podendo mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês, do tomador de uísque ou do intelectual especulativo (OITICICA, 1967 a, p.3).

Com o *Suprasensorial*, Oiticica acredita que só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu

condicionamento opressivo, e que o resto cairá, pois era ferramenta de domínio. O artista acrescenta que o *Suprasensorial* significa a definitiva derrubada da cultura universalista, da intelectualidade que predomina sobre a criatividade; e defende a proposição da liberdade máxima individual como único meio capaz de vencer a estrutura de domínio e consumo cultural alienado (OITICICA, 1968 d, p. 109). As declarações do artista colocam em evidencia a sua insatisfação com a tentativa racional de desnaturalização da arte para transformá-la em discurso universal de controle ideológico. E propõe como possibilidade de minar essa ideologia um processo de autoconhecimento, de resgate da percepção sensorial do participante para as questões da arte e da vida, por meio de experiências livres do direcionamento institucional.



FIG 5 - *Tropicália*, Penetráveis PN2 e PN3, 1967. Foto: César Oiticica Filho. Fonte: Dos Anjos (2012).

Em *Tropicália* (FIG 5), o ambiente, propositalmente, antitecnológico, problematiza a absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética do mundo (OITICICA, 1967 b, p.2-3). O olhar dirigido, mediado, impossibilita a percepção da vida por outros sentidos, dificultando a politização do indivíduo. O consumo alienado da mídia favorece a manutenção de estruturas ideológicas de poder, que por meio da representação *espetacular*, do discurso pronto dos meios de comunicação, se

empenham em colonizar os seres e invisibilizar diferenças na forma de perceber, de se relacionar e de habitar o mundo. Como resistência, Oiticica oferece um espaço voltado ao contato direto entre participantes, em que se produzem “espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (BOURRIAUD, 2009, p. 61-62).

Na proposição, Oiticica convida o participante ao retorno e reconexão com sua essência, à retomada de experiências sensoriais diretas, livres de canais de mediação condicionantes na arte e na vida. *Tropicália* (FIG 5) atua como um campo sensorial que confronta valores mercadológicos pela simplicidade e disponibilidade dos materiais utilizados, podendo trazer à tona a forma como as pessoas se relacionam com as coisas, com o ambiente, com o Outro invisível pela ideologia progressista. A proposição, ao caminhar no sentido contrário da concepção tecnicista dominante, convidando à experimentação de um ambiente antitecnológico, contribui para um maior estado de consciência do participante sobre o contexto ao seu redor, sobre como se constitui o tecido social em que está inserido, ao expor e contrapor “um determinado momento M da linha de montagem dos comportamentos sociais” (BOURRIAUD, 2009, p. 99), que em nome do progresso, do desenvolvimento econômico, do consumo e do avanço tecnológico, concentra riquezas para pequenos grupos privilegiados, e regride no social, deixando a maioria da população marginalizada pelo sistema. De acordo com Bourriaud (2009, p. 79), a arte contemporânea pode levar “o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra”.

Esse estado de consciência de si e do mundo que o cerca, que se busca resgatar por meio da inclusão dos sentidos no âmbito artístico e social, pode ser o primeiro passo para o engajamento do participante nas questões do seu tempo-espaço. As proposições sensoriais de Oiticica, voltadas à reconexão do indivíduo com ele mesmo e com o ambiente em que ele vive, tendem a funcionar como *interstícios sociais* (BOURRIAUD, 2009, p.22-23), propícios a levar o participante a perceber o lugar que ele ocupa no cenário artístico, social, político, ético. Portanto, parecem fundamentais para despertar o espectador da inércia contemplativa para ação em seu contexto.

No texto *The sense pointing towards a new transformation* (Os sentidos apontando para uma nova transformação) (OITICICA, 1969 c, p.1), Oiticica esclarece que o processo de deslocar o foco estético para longe das artes visuais por meio da introdução dos outros sentidos, não deve ser olhado de um ponto de vista puramente estético, pois o que se propõe é a possibilidade de um novo comportamento descondicionado, em que olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se num corpo de significações, e não a soma de significações apreendidas por canais específicos. As colocações do artista levam ao entendimento de que a arte, assim como a vida, não deve ser compreendida de forma separada da vida, alienada, fragmentada, e sim em abordagem holística, em que arte, política, economia, religião etc., se entrelaçam na sociedade. A captação e compreensão de mundo estão diretamente relacionadas à integração dos sentidos do corpo. Para saber o que é uma maçã, por exemplo, não basta ver a imagem de uma maçã, é necessário pegar, cheirar e provar a fruta. Da mesma maneira, é possível constatar que para atuar nas questões da vida é preciso relacionar áreas de conhecimento. Os saberes integrados capacitam o indivíduo para análises mais profundas e complexas dos problemas de seu tempo-espço. Retomando o exemplo da maçã, seria possível expandir a percepção de quem experimentou e aprendeu o que é a fruta pelos sentidos do corpo, por meio de questões importantes, como: quem plantou a maçã? Sob quais condições? Todos têm acesso a esse alimento? Existe desperdício? Entre outras reflexões favoráveis a levar o indivíduo a uma consciência crítica necessária a participação ativa em seu contexto. A partir dessa premissa, verifica-se que qualquer objeto próximo da vida do participante, pode ser utilizado como fonte inesgotável de diálogos voltados à expansão dos sentidos do participante para a *suprasensação*, ou seja, para uma percepção mais abrangente e politizada do entorno, capaz de afetar comportamentos.

No entanto, essa abordagem holística do mundo, não interessa a grupos governantes que se mantêm no poder graças à alienação política da população, ao direcionamento das relações humanas para vias projetadas, controláveis e repetíveis, destinadas ao produtivismo e ao lucro (BOURRIAUD, 2009, p. 12). Para isso, procuram preservar uma educação fragilizada pela fragmentação, e empobrecida pelos constantes ataques a campos de conhecimento, como: sociologia, filosofia, artes, uma vez que estes podem escapar e ameaçar o controle

racionalista e mercantil, por serem capazes de fomentar questionamentos necessários ao engajamento e emancipação dos indivíduos. A fragmentação do conhecimento capacita para o mercado, e ao mesmo tempo, dificulta a politização dos indivíduos, portanto, atende aos objetivos de uma concepção de mundo regulada pela divisão do trabalho, superespecialização, mecanização humana, que em nome do progresso econômico, tende a atropelar valores humanos e a escravizar os indivíduos numa estrutura tecnicista, produtivista e consumista, sem que eles se deem conta disso.

Neste processo de *reificação*, que consome progressivamente o tempo do indivíduo, ao consolidar uma ideologia que consumo, que se impõe como universal e naturaliza o domínio, o indivíduo mal consegue pausar para refletir sobre sua vida. O foco na alta performance, o cumprimento de metas, a formatação do pensar, a padronização comportamental, distanciam o indivíduo de sua essência singular, subtraindo dele a capacidade de percepção crítica de questões do seu entorno. A decomposição do vínculo social, o isolamento, o individualismo, o esfriamento das relações, a pressa cotidiana, são as condições ideais para manutenção de indivíduos alienados e apáticos. Conforme explica Bourriaud (2009, p. 11-12), num contexto em que as relações habituais são duramente atingidas pela *reificação geral*, ao serem simbolizadas ou substituídas por mercadorias, sinalizada por logomarcas, o vínculo social também se torna um produto padronizado. Desses moldes adequados de socialidade, resulta o sujeito ideal da *sociedade dos figurantes*, reduzido à condição de consumidor, condicionado a uma posição passiva e contemplativa diante das questões do seu tempo-espaço.

Diante dessas reflexões é possível perceber a estreita relação entre concepção de arte formalista e manutenção de sistemas de controle ideológico, já que ambas fragmentam, endurecem, reduzem e restringem a compreensão de arte e vida a critérios e trajetos condizentes com interesses mercadológicos. A arte presa e gerida na gaiola institucional mantém os “ratos de laboratório”, condicionados aos alimentos e percursos invariáveis dentro do ambiente planejado para isso (BOURRIAUD, 2009, p. 11). A domesticação dos indivíduos, nesses espaços de controle e mercantis, tende a dificultar a percepção do que existe para além dos limites que lhe foram impostos.

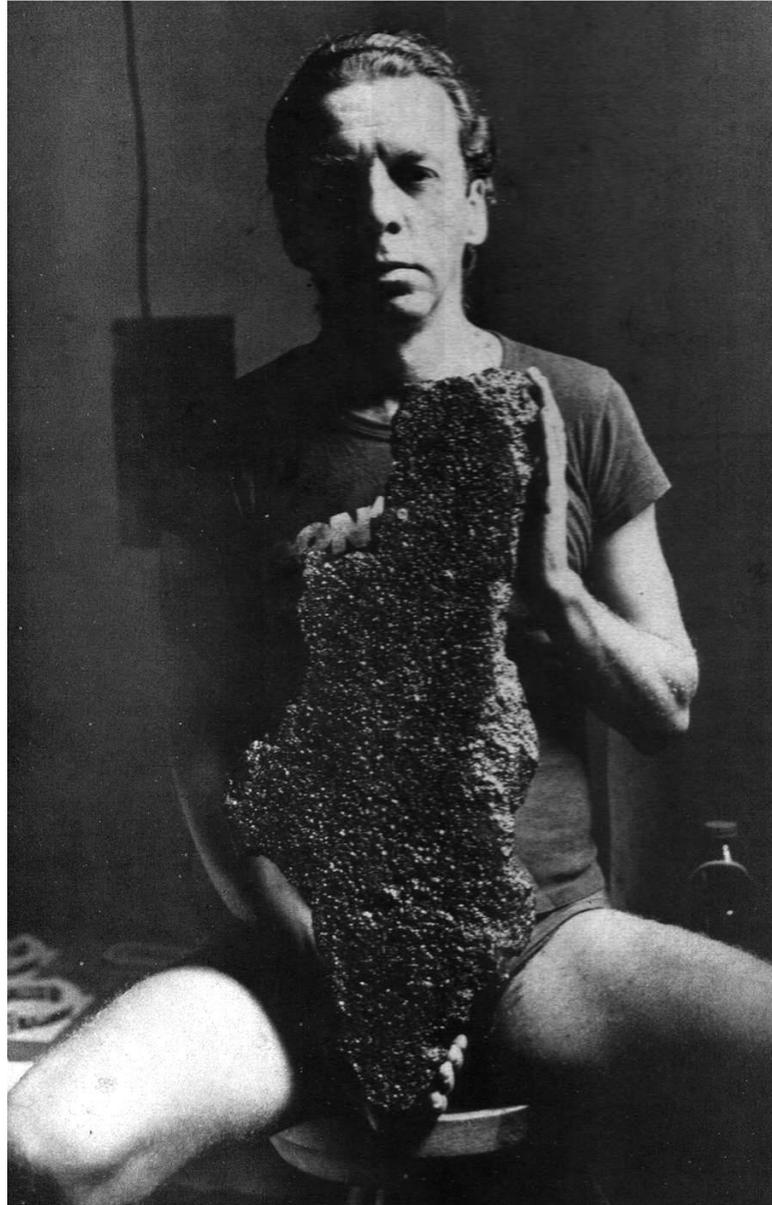


FIG 6 - Hélio Oiticica com a obra *Manhattan Brutalista*, objeto semi-mágico trouvéé, 1978. Foto: Roberto Wolfenson. Fonte: Dos Anjos (2012).

Com intuito de expandir ainda mais a percepção sensorial e crítica do espectador/participador, Oiticica abre a gaiola institucional, ao oferecer a cidade do Rio de Janeiro como campo de exploração artística, possibilitando ao indivíduo ampliar a compreensão de arte para a vida cotidiana, o que chamou de *Delirium Ambulatorium*. É no caminhar pelas ruas da capital que o artista acha *Manhattan Brutalista* (FIG. 6), um fragmento de asfalto que Oiticica atribui significado artístico ao percebê-lo nos escombros das obras do metrô. Com *Delirium Ambulatorium*, Oiticica descentraliza a percepção da arte, ao evidenciar objetos potencialmente artísticos fora dos espaços institucionais.

A proposta demonstra que a arte pode se manifestar em qualquer ambiente, já que a potência criadora está dentro de cada indivíduo. A singularidade de cada participante e de cada objeto eleito dificulta a fixação de preceitos externos sobre a compreensão de arte, uma vez que agora a manifestação artística acontece a partir de um processo interno do indivíduo, de caráter imprevisível e flexível. O conceito introduzido no campo da arte por Oiticica abre passagens para a liberdade e autonomia do participante de descobrir e escolher seus próprios caminhos.

Diante do exposto, é possível constatar que as proposições de Oiticica e dos artistas neoconcretos, mais do que deslocar a arte do espaço bidimensional da representação europeia, visavam a resignificação dela como meio de resistência ao domínio ideológico de culturas economicamente dominantes. As vias extremas e clandestinas (BOURRIAUD, 2009, p. 12), essencialmente políticas e subversivas que estes artistas decidiram traçar ao propor a participação sensorial e ativa do participante na arte, possibilitaram alterações decisivas no sentido semântico da arte hegemônica.

A proposta de Oiticica de experimentação dos outros canais sensoriais em arte se estendeu à vontade de despertar o indivíduo para uma maior percepção de si e do mundo que o cerca. O artista, por meio da proposição de experiências sensoriais, buscou a reconexão do participante com ele mesmo e com as questões do seu tempo-espaço, num processo de descondicionamento que visava desprendê-lo da forma ideológica e comportamental imposta por estruturas de controle ideológico, que procuram engessar a compreensão de arte e vida, e suprimir as singularidades dos indivíduos, em favorecimento de um pensamento homogêneo, mais fácil de ser dominado e manipulado. Sendo assim, percebe-se que a inclusão dos sentidos do corpo trouxe outro sentido para a arte, inclusive no aspecto político e social.

2 Encontro com o O U T R O

2.1 Desintelectualizar e Enxergar o “Outro”

Em 1964, Oiticica teve a oportunidade de vivenciar experiências sensíveis na comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira no Rio de Janeiro, capazes de expandir os horizontes do seu programa artístico. O artista passou a conviver com outras formas de enxergar a arte, o que lhe serviu de espelho para a autorreflexão sobre o seu modo de perceber arte e vida. O caráter político de participação do espectador, inicialmente voltado à descolonização da arte, se amplia em maior sentido e compromisso social.

O envolvimento de Oiticica com a favela desperta o interesse do artista pela “primitividade” construtiva popular das paisagens urbanas, suburbanas, rurais, obras que revelam uma totalidade. O artista ressalta a descoberta da arte negra como fonte riquíssima formal-expressiva, e explica que ele, diferente do cubismo, não toma o objeto inteiro, acabado, total, pois seu interesse é pela estrutura dessas manifestações artísticas, seus princípios constitutivos. A organicidade da arquitetura da favela; as características “imaginativo-estruturais”, “ultra-elásticas” e “pluridimensional” dos tabiques de obras em construção, as construções populares improvisadas, feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval também atraem a atenção de Oiticica. O artista procura escavar os princípios constitutivos do ambiente, das manifestações artísticas que ele entra em contato, não se contentando com respostas prontas (OITICICA, 1964, p. 2).

Neste contexto, o artista internaliza as referências encontradas naquele espaço e as incluem às suas proposições. A organicidade das construções da favela, somada à integração dos sentidos do corpo presente nas manifestações artísticas da escola de samba, levam Oiticica à proposição *Parangolé* (FIG 7). O artista explica que o *Parangolé* visa à incorporação mágica dos elementos da obra, numa vivência total do participante (OITICICA, 1965 b, p. 2). O participante ao vestir a obra, se torna espectador e obra ao mesmo tempo, vira o núcleo estrutural da obra, o que possibilita a reintegração da arte, e a dissolução dos limites impostos pela racionalidade da crítica formalista.



FIG 7 - Hélio Oiticica *Parangolé* P 08 Capa 05 – Mangueira, 1965; P 05 Capa 02, 1965; P 25 Capa 21- Nininha Xoxoba, 1968; P 04 Capa 01, 1964. Image from Ivan Cardoso's film H.O., 1979. Credits: Catalogue Hélio Oiticica. *The Body of Color*, 2007, p. 317. Fonte: Lucero (2011).

Em contato com a Mangueira, Oiticica explica que seu interesse pela dança, pelo ritmo, pelo samba veio de uma necessidade vital de “desintelectualização”, de desinibição intelectual, de uma livre expressão, pois já se sentia ameaçado em sua expressão pela excessiva intelectualização (OITICICA, 1965 a, p. 1). Para o artista, o encontro com escola de samba consistiu numa vivência demolidora de preconceitos, esteriotipações, capaz de mudar o rumo do seu programa artístico, sendo o início de uma experiência social definitiva em sua vida.

Oiticica descobre a força da dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. O condicionamento burguês a que estava submetido desde que nasceu se desfez por encanto, decorrente do desequilíbrio que adveio desse deslocamento social (OITICICA, 1965 a, p. 1-2). A integração de Oiticica com a escola de samba levou o artista a confrontar tudo o que havia aprendido como arte e também a rever os valores advindos de sua realidade social.

O atravessar o asfalto para conviver na favela, levou Oiticica ao descrédito nas chamadas camadas sociais. Sendo assim, o artista decide ocupar uma posição “marginal”, como ser social no seu sentido total, não incluído numa determinada camada ou elite (OITICICA, 1965 a, p. 2); e passa a rejeitar não só as categorias da arte, mas também as da vida, recusando enquadramentos artísticos ou sociais. A autorreflexão de Oiticica decorrente de suas vivências descondicionantes na favela trazem para suas declarações sentido político e social que reverberam em suas proposições. Oiticica se esvazia da cegueira resultante dos seus próprios condicionamentos e começa a enxergar a arte na vida do “Outro”.

O encontro de Oiticica com a escola de samba e a favela, consistiu numa experiência tão rica e significativa para a vida do artista, que foi capaz de afetar o seu comportamento, modificando inclusive as bases estruturais de suas proposições. A aparência limpa, asséptica, que ainda se mantinha em seu processo de desprendimento dos cânones europeus, ao deslocar a pintura para o espaço, dá lugar a proposições que incluem e materializam o espírito da comunidade em que passa a conviver, conforme se constata no *Parangolé* (FIG 7). Fernando Cocchiari (2010) explica que:

[...] quando Hélio chega à Mangueira, toda essa questão que se formulava ainda em termos de uma **asepsia-plástico-formal**, “quase cartesiana”, esse **construtivismo cartesiano**, começa a se tornar em **construtivismo favelar**, ou seja, ao invés do projeto, da coisa limpa, asséptica... a lógica de um crescimento mais orgânico, do puxadinho, **começa a fazer parte da lógica e do método**, você veja bem, **ele não vai passar a pintar a favela**, ele passa a fazer obra dela, construindo essa obra com a **precariedade, a engenhosidade de que as pessoas constroem os barracos** [...] (COCCHIARALE, 2010, grifo nosso)

Sendo assim, é possível refletir que as proposições de Oiticica, diferente de uma mera representação ou pintura da favela, se constroem a partir da percepção, identificação e absorção dos elementos constitutivos da comunidade e do ambiente vivenciado pelo artista. Nos termos de Cocchiari (2010), o *Parangolé* nasce como “resultado de uma experiência e não de uma ilustração”.

Ao penetrar na favela, Oiticica teve a oportunidade de entrar em contato com diferentes níveis de realidade, capazes de levá-lo a um processo de revisão do que havia aprendido como arte e vida até aquele momento. Sua percepção inicialmente

estrangeira, em vez de negar ou ignorar o Outro numa postura colonialista de “superioridade” intelectual, reconhece o valor do conhecimento artístico presente, vivo e ativo, naquela comunidade. O artista, atento ao entorno tanto no aspecto artístico como no social, passa a se alimentar das diferenças no modo de ser e existir do Outro. Como uma esponja, Oiticica suga o ambiente da favela, que passa a habitar a vida do artista, num processo de interseção de mundos que se fundem à medida que mergulha naquela comunidade. Quando indagaram Oiticica, no período em que estava em Nova York, se ele sentia falta da Mangueira, o artista respondeu que não, pois ele era a Mangueira, já que havia experimentado a fruta inteira.

Em Nova York me perguntaram, não tem saudade da Mangueira? Eu respondi que não posso ter saudades da Mangueira **por que eu sou Mangueira. Não sentia saudades, porque comi a fruta inteira**, saudade só sente quem deu apenas uma dentada (OITICICA, 2012).

Diante do exposto é possível constatar que incluir o Outro, no processo artístico de Oiticica, não significa fazer uma residência acadêmica na favela, ou uma homenagem por meio de representações atreladas a métodos artísticos de culturas hegemônicas, carregadas de textos visuais, de narrativas de culturas economicamente dominantes, que continuam demarcando lugares de fala do colonizador, ao traduzir a cultura do Outro; e do colonizado, ao ser mantido em condição subalterna, sem voz ativa, por ser tratado e interpretado como objeto de estudo estetizado. Diferente de uma postura de arrogância intelectual, Oiticica permitiu a inclusão do Outro dentro de si, ao aprender com as diferenças, e por se deixar afetar pela comunidade Mangueira num processo interativo, propício a *intersubjetividade* (BOURRIAUD, 2009, p. 62) e à autorreflexão.

Nos textos de Oiticica é possível perceber a postura humilde do artista no sentido de observar e assimilar elementos constitutivos da produção de conhecimento artístico trazida por outros contextos culturais. Em concordância com Gullar, relata a sua descoberta do sentido de arte total presente nas escolas de samba, onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissolivelmente à exuberância visual da cor das vestimentas. Além disso, Oiticica ressalta a unidade autônoma das manifestações populares, das quais o Brasil possui enorme acervo, de riqueza expressiva inigualável (OITICICA, 1966 a, p. 13). Uma arte completa, não fragmentada, híbrida, multissensorial, coletiva, inerente à vida humana, presente nos diversos povos, e

que não depende das nomenclaturas, categorias ou enquadramentos da história da arte hegemônica para existir.

A declaração de Oiticica demonstra que o artista reconhece a autonomia e independência do Outro, bem como de outras culturas, no que se refere à produção do conhecimento artístico, sendo elas capazes de trazer contribuições para o campo da arte em condição horizontal em relação à arte institucionalizada, que insiste em padronizar a compreensão de arte e desqualificar o que está fora do seu domínio ou compreensão.

Desse deslocamento territorial, do encontro com indivíduos inseridos em outra realidade sociocultural, Oiticica teve a oportunidade de vivenciar experiências descondicionantes na comunidade Mangueira, favoráveis a mudanças estruturais na sua percepção de mundo. Uma vez que o artista se expõe a vivências descondicionantes no contato com o Outro e com seu ambiente, parece haver nele o desejo de transportar e oferecer essa oportunidade de descondicionamento artístico e social para o participante, por meio de proposições ambientais propícias ao encontro com o diferente, com o estranho, com o Outro.

A partir das análises de Bourriaud (2009, p. 62) é possível observar que nas proposições de Oiticica, a *intersubjetividade* e a *interação* também consistem no ponto de partida e de chegada, sendo os principais elementos a dar forma à sua atividade. O alimento das suas proposições, a sua razão de existir, são as trocas inter-humanas, essencialmente descondicionantes, tendo em vista seu caráter múltiplo, que inclui a singularidade de cada indivíduo, por mais “diferente” que ele seja, colocando em xeque as verdades introjetadas na vida do participante. A *intersubjetividade* desestabiliza as certezas, favorece a construção de um pensamento mais flexível, elástico, aberto, analítico, capaz de relativizar questões, visibilizar desigualdades, tornando o indivíduo menos suscetível a imposições ideológicas, que se sustentam no pensamento rígido, conservador, engessado, formatado e homogêneo para se manter no poder.

Para se ter uma formação cultural forte, resistente, parece vital a preservação de sua natureza plural *intersubjetiva*, tanto no que se refere a constituição do indivíduo quanto da sociedade. Uma floresta que preserva a diversidade de espécies pode ser muito mais forte e resistente a pragas e intempéries, do que uma formada apenas de eucaliptos (manipulada, controlada, com solo empobrecido, dependente de tecnologias), mais suscetível a adversidades, devido a sua constituição homogênea. Por analogia, é possível perceber que a perda da *intersubjetividade*, da riqueza cultural de um povo em decorrência de um sistema econômico que tende a homogeneizar comportamentos, também fragiliza a população que fica vulnerável ao domínio ideológico externo e dependente de seus instrumentos de controle.

Diante do exposto, verifica-se a necessidade de se propor espaços relacionais propícios ao resgate da *intersubjetividade*, do vínculo social decomposto, adormecido, e oprimido por estruturas de massificação do pensamento. Nesse sentido, as proposições participativas que buscam romper com o egocentrismo, incapaz de enxergar o Outro, e com o isolamento contemplativo alienante na arte e na vida, ocupam relevância sociocultural, por efetuar ligações modestas, abrir passagens obstruídas, ao expor o participante ao contato direto com níveis de realidade apartados (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Estes ambientes ricos, heterogêneos, desestabilizadores, em que as especificidades do Outro, bem como do local em que vive, são valorizadas enquanto elementos constitutivos, a serem incorporados na criação, tendem a levar o participante à autorreflexão, a afetar estruturas de pensamento, a destituir padrões comportamentais, a vencer preconceitos, e a abalar as “verdades universais” no momento em que ocorre a interseção entre mundos.

Semelhante ao que ocorreu com Oiticica no encontro com a comunidade Mangueira, nestas proposições de socialidade, o participante também tem a oportunidade de se enxergar, de perceber seus próprios condicionamentos na arte e na vida, a partir do contato direto com o Outro, alcançando assim, um maior nível de consciência de seus valores, de outras existências, da realidade em que está inserido, dos lugares de fala ocupados na sociedade, necessário a atuação em questões que demandam de reflexão, engajamento e ação no âmbito artístico, social, político, ético.

2.2 Abrir a Obra e Descondicionar

Com o abrir a obra à participação, Oiticica propõe a “realização criativa” de cada participante, convida o espectador a se tornar sujeito da obra, uma vez que é este que lhe “empresta os significados” (OITICICA, 1966 b, p. 1), conforme se verifica no *Parangolé* (FIG 8 e 9). A abertura da obra convoca o espectador à ação, a sair da condição passiva contemplativa, a deixar de ser mero *figurante* ou consumidor, condicionado e domesticado pela crítica institucional, para se inserir como um dos atores principais no cenário artístico e social (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Neste contexto, além de pegar e manipular objetos, o participante é convidado a escolher, selecionar, decidir, fazer, agir, interferir, significar, conceituar, enfim, a ocupar a posição de sujeito capaz de participar não apenas com o corpo, mas também com a mente, por meio de um processo artístico investigativo que une sensorialidade e cognição, emoção e razão - estímulo e resposta às proposições do artista. Diferente do consumo do discurso pronto da obra acabada, voltada para si mesma, a obra inacabada desafia o participante, envolve esforço cognitivo, sendo propícia a desconstrução e reconstrução de novas ideias e comportamentos. Mais do que a simples possibilidade de tocar e movimentar objetos de arte, abrir a obra significa abrir o diálogo, criar espaços de comunicação direta, dar a chance do participante inserir suas ideias em condição de igualdade, favorecendo a construção do discurso plural, inclusivo e descentralizado, capaz de interromper e causar ruídos incômodos, inconvenientes, na narrativa unilateral colonialista favorável ao condicionamento artístico e social. A abertura da obra viabiliza o deslocamento da arte para a esfera das relações humanas.

Essencialmente inclusiva, a obra aberta à participação do espectador, possibilita visibilidade aos indivíduos, ao valorizar a singularidade, a diversidade de participantes, o repertório de cada um deles, no processo de criação da obra. Nesta abertura, diferenças sociais, étnicas, de gênero, culturais, econômicas, religiosas, existenciais, são trazidas para o centro da composição, não havendo possibilidade de escondê-las fora da moldura ou de silenciá-las pela representação idealizada e manipulada do Outro. Nestas proposições não há a padronização do belo, o participante pode ser ele mesmo, pois suas “imperfeições” e alteridades consistem em enriquecimento para a obra, tendo em vista sua abordagem plural. As pessoas,

não são mais personagens presos nas fronteiras da representação ilusionista, elas agora estão vivas, acordadas, ocupando e demarcando o espaço real.

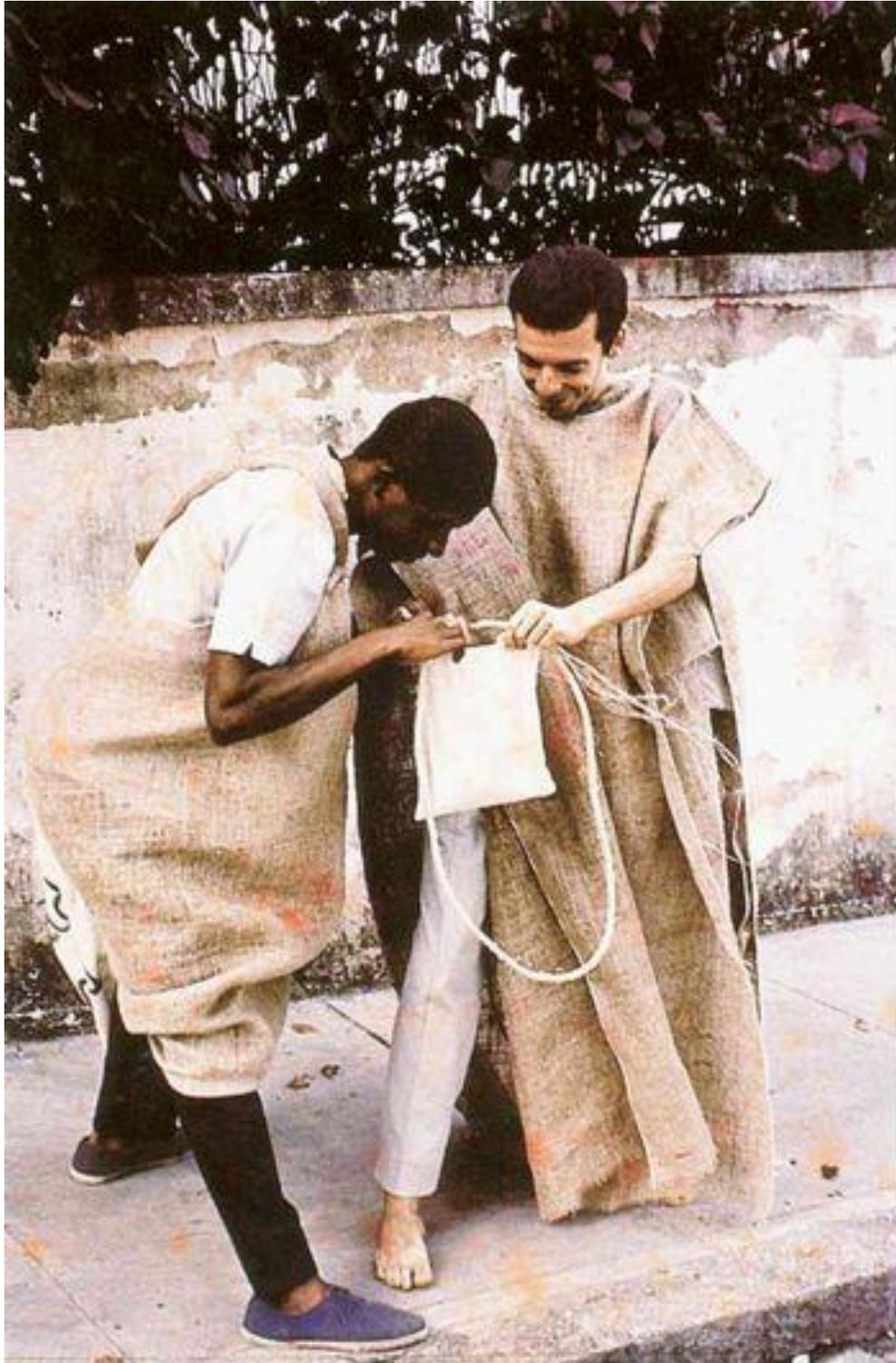


FIG 8 - Hélio Oiticica e Nildo da Mangueira vestem *Parangolé* P16, Capa 12, Da adversidade vivemos. Fonte: Duarte (1998).

No Parangolé (FIG 8), é possível perceber que “o artista, no ato de criar, delega ao ‘outro’ a possibilidade de retroalimentar seu trabalho” (GRANDO, 2011, p. 570). Nestas proposições abertas e inclusivas, não há a pretensão de impor modelos normativos predefinidos de arte ao espectador, mas sim, de somar a experiência do artista à do participador na realização da obra. Portanto, a participação do espectador alheio ao discurso hegemônico de arte é tão legítima quanto à do espectador “instruído” ou do crítico que se coloca como detentor do saber arte. O contudismo erudito condicionante, em que se abre pouco espaço para o livre pensar, tendo em vista o elevado volume de informações já catalogadas em arte, dá lugar à pesquisa inacabada, à descoberta, à investigação e à produção de conhecimentos significativos, relevantes à participação ativa no âmbito artístico e social. Sendo assim, o programa ambiental de Oiticica caminha justamente na contramão do que foi selecionado, arquivado e convencionado como arte, por quem teve o poder econômico de fazê-lo, como no caso da cultura europeia e norte-americana, que ao investir em museus e universidades, intrinsecamente relacionados ao processo de colonização do ser e do saber, continuam mantendo o controle ideológico da área de conhecimento arte. Nas proposições do artista, o discurso autorreferencial, que dialoga por vias traçadas dentro de um acervo histórico de ideias, dá lugar a reflexões contextualizadas, que em vez olhar para transcendência distante de sua realidade, busca perceber o que está ao alcance de suas mãos, passível de ser transformado e remodelado pela ação e cognição dos envolvidos na criação. Neste contexto, a escolha do participador não está restrita ao consumo de produtos de arte, nem de seus derivados que se constroem sob critérios esteticistas semelhantes, mas no direcionamento que ele pretende dar à proposição independente de estilos de arte reunidos em livros acadêmicos.

Oiticica explica que o *Parangolé* é bem mais que um termo para definir uma série de obras características, compostas de capas, estandartes e tendas (OITICICA, 1966 b, p. 2). O abrir da obra à participação do espectador no *Parangolé* (FIG 8) significa a desestruturação de condicionamentos relativos à representação, narrativa unilateral, suporte, técnica, unicidade, originalidade, derivados da colonização cultural. Por meio de proposições cada vez mais abertas à participação do espectador, Oiticica busca a derrubada todo condicionamento, em que cada um encontra em si mesmo, pela disponibilidade e improviso, a sua liberdade interior (OITICICA, 1967 a, p.1).

A proposição de obras inacabadas que se completam pela singularidade de cada participante, dificulta a produção de esteticismos e de categorias racionalistas que separam a arte da vida. Com a expansão da arte para o ambiente, o participante não está restrito à contemplação, ao consumo simbólico de objetos estéticos, ele passa a ocupar o mesmo espaço que a obra, numa condição horizontal, e se desloca no ambiente, sem percurso narrativo preestabelecido. A estrutura labiríntica da obra permite formas de acesso diferenciadas de um espectador para o outro, ou seja, cada indivíduo escolhe o seu percurso de exploração das potencialidades da proposição.

Mais do que isso, o *Parangolé* (FIG 8) abre a possibilidade de interpretar e criar arte com o Outro e não para o Outro. Portanto, o discurso hegemônico de arte, verticalizado, que se impõe de cima para baixo, é confrontado pela abordagem colaborativa proposta por Oiticica. Nestas proposições interativas, a linguagem erudita gerida pela crítica do gosto, destinada aos letrados, e ilegível à população, como se fosse um idioma à parte ou uma espécie de propriedade privada, que também se configura em instrumento de controle ideológico, tende a perder seus pilares formalistas e esteticistas de sustentação, uma vez que o foco dessas proposições está nas relações inter-humanas abertas à participação espontânea dos espectadores, dotadas de formas complexas e indefinidas, difíceis de ser aprisionadas em categorias, por se tratar de uma estética voltada ao relacional, intangível e que não se fixa em atributos morfológicos de representações ou objetos. Diferente da arte formalista, condicionada a critérios preestabelecidos, a arte numa abordagem participativa inclusiva pode se manifestar em qualquer espaço, tempo, e/ou materialidade, não dependendo da aprovação de especialistas em arte nem de insumos, técnicas, ambientes específicos - que atrelados a selos de qualidade, querem ditar normas e criar formas simbólicas *reificadas* de como fazer arte.

A participação do espectador nas proposições de Oiticica estabelece relação mais horizontalizada entre artista, obra e público, levando ao deslocamento de posições. O artista compartilha a autoria; a obra transformada em proposição se dissolve enquanto produto *espetacular*, e o participante se torna sujeito na criação. Ao refletir sobre participação ativa do espectador e obra aberta, Oiticica defende proposições cada vez mais abertas à participação, “inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a

oportunidade de ‘criar’ a sua obra” (OITICICA, 1966 a, p.10). Nesse sentido, verifica-se que com a abertura da obra, Oiticica também abre a possibilidade de dar voz e maior autonomia ao participante. Mais uma vez, verifica-se que a inclusão do participante nestas proposições, significa muito mais que fazer uma pintura detalhada de figuras com o fino acabamento de uma ideologia colonialista, consiste a possibilidade de abrir espaços para que o Outro possa se expressar, falar de si mesmo, ter visibilidade, representatividade, incorporar o seu modo de pensar na estrutura da obra, aderir às soluções por ele propostas, conforme se percebe no *Parangolé* (FIG 8). Deste modo, o participante verdadeiramente se torna coautor da criação, uma vez que suas escolhas, decisões, gestos, ações e atribuições de sentido se inscrevem na obra. Portanto, não se trata de representação idealizada do Outro, mas sim, de *coexistência* (BOURRIAUD, 2009, p. 79-80), já que as marcas realizadas pelo próprio sujeito passam a compor a obra. No lugar do esteticismo e da assinatura *espectacularizada* do artista, capazes de converter tudo em mercadoria, nestas proposições o valor se desloca para a coautoria, ou seja, para uma construção colaborativa, derivada de um processo de negociação entre os sujeitos envolvidos na criação, em que o interesse comum tende a sobrepor o individualismo e o egocentrismo alienante.

O desejo de Oiticica era a arte imersa na realidade do participante, uma arte pensante, participante, sintonizada com seu tempo-espaço. O artista coloca que para que não haja retorno ao esteticismo é necessário o ressurgimento do interesse pelos problemas humanos, pela vida, por meio de proposições coletivas (OITICICA, 1966 a, p. 12). O caráter coletivo de participação rompe com isolamento do espectador no contemplar da obra, tira o foco do objeto e o direciona para ações interativas entre participantes, em que a ação de um interfere na ação do outro, como acontece no *Parangolé* (FIG. 9). Abre a possibilidade de troca, de diálogo, de construção de manifestações significativas e do interesse da coletividade. O deslocar do individual para o coletivo também carrega sentido político. O artista sabia que para haver transformação social é necessário o engajamento de um grande número de pessoas nos problemas da vida.



FIG 9 - Sambistas da escola de samba Vai Vai (SP) usando *Parangolés*, [s.d.]. Fonte: Matos (2015).

O pensamento individualista impede a compreensão do todo, era preciso pensar arte e vida com a participação de todos. Sendo assim, Oiticica indica duas possibilidades de arte coletiva: a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas; e a de propor atividades criativas ao público, na própria criação da obra. Ambas se configuram em estratégias de aproximação da população. O artista coloca que as proposições coletivas são importantes modos de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total (OITICICA, 1966 a, p. 13-14). Nesta compreensão, o abrir a obra, significa também abrir o acesso à arte hegemônica, sem a barreira do conhecimento excludente da crítica formalista.

A participação do espectador, sobretudo coletiva, interfere no controle ideológico da arte e contribui para o processo de inclusão das camadas populares. Portanto, Oiticica enfatiza a necessidade do artista criar e de se comunicar em grande escala, não para uma elite reduzida a *experts*, mas até contra essa elite, por meio da proposição de obras não acabadas, abertas. A obra inacabada consiste numa

provocação voltada para a ação crítica do participante, já que é ele que dará o direcionamento. Sendo assim, o artista desloca o foco da obra finalizada para o processo, que nunca se esgota, e que se constrói pela participação do espectador. Segundo Oiticica o artista deve criar condição ampla de participação popular, pois disso depende sua própria sobrevivência e a do povo (OITICICA, 1966 a, p. 14). A arte finalizada, separada da vida, pouca relevância tem no aspecto social, já que fica restrita a pequenos grupos; mas se integrada à vida, pode abrir diálogos capazes de afetar comportamentos, e por consequência, favorecer uma transformação social.

Assim como aconteceu com Oiticica ao se inserir na “obra aberta Mangueira”, nestas proposições participativas, nestes espaços de encontro fortuito, o mundo do indivíduo se abre para o do Outro, que se abre para Outro, numa interação contínua, propícia ao descondicionamento em nível artístico, social, político, ético. As proposições abertas e inacabadas, que demandam da ação e reflexão dos sujeitos envolvidos na criação para existir, consistem em estímulos que podem efetivamente contribuir para desestabilização e recomposição de estruturas internas dos indivíduos, uma vez que tendem a deslocar posições, visibilizar lugares de fala, abrir espaços de diálogo inesgotável, de confronto de ideias, em que a negociação do sentido a ser atribuído à arte, à realidade compartilhada, à obra vida, se constrói com a inclusão de todos.

3 N Ã O sou pela paz!

3.1 Combater o Consumo e Desalienar

O quadro, a escultura, o objeto, são passíveis do consumo simbólico e da criação de critérios convenientes ao colonialismo cultural, à produção de condicionamentos e ao sistema de arte. Com o *Parangolé* (FIG 10), Oiticica rompe com a representação metafórica e com narrativas de imposição cultural, ao substituir a figura estática pelas ações criadoras espontâneas dos participantes.

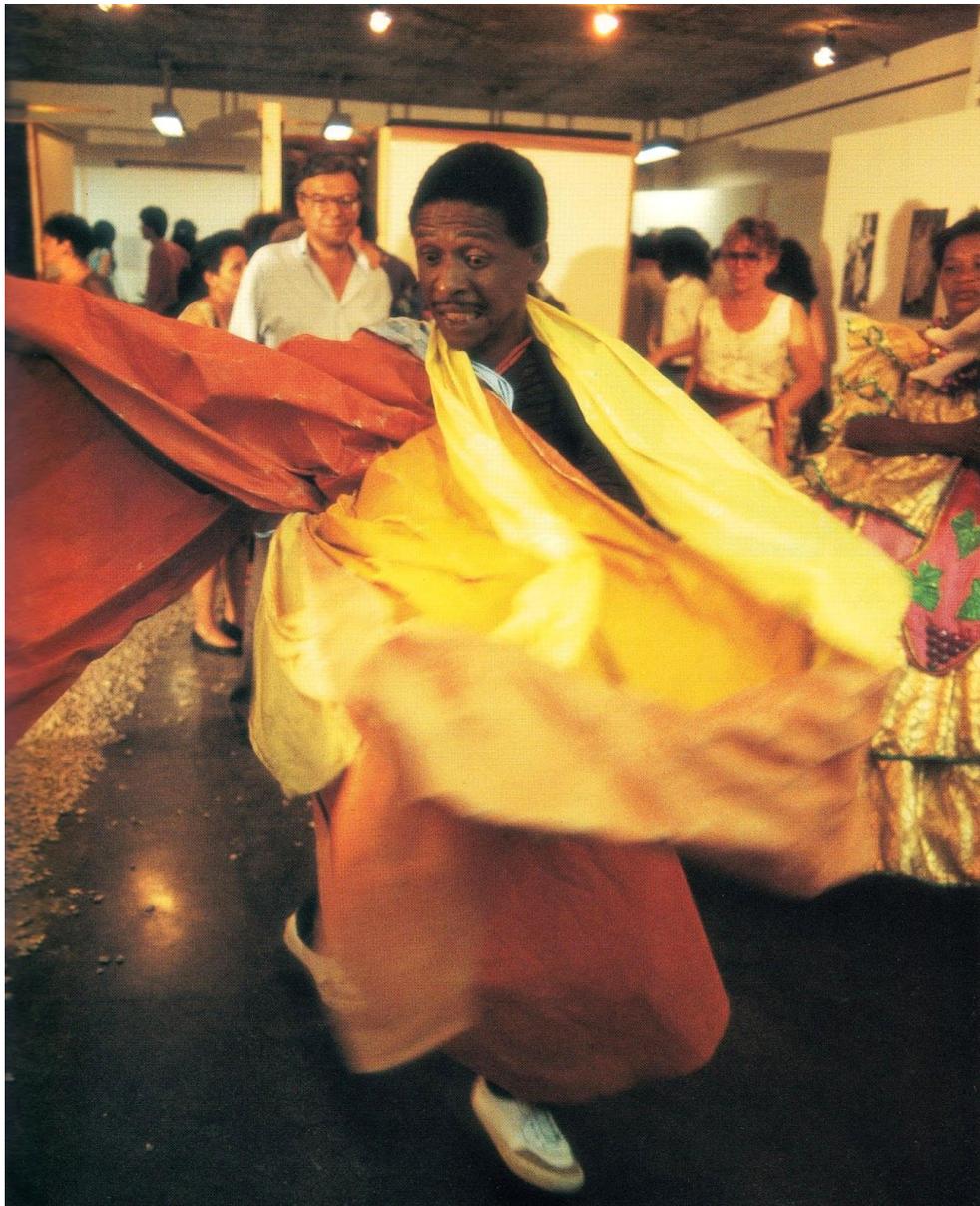


FIG 10 - Nildo da Mangueira com *Parangolé* P4 Capa I, 1964. Fonte: Cotidiano Carnaval (2014).

Oiticica explica que o *Parangolé* não é dança coreografada, é dança dionisíaca, que nasce do ritmo interior coletivo, característico dos grupos populares, nações (OITICICA, 1965 a, p. 2). O improvisado e os múltiplos resultados apresentados dificultam o controle institucional e a conversão da arte em produto finalizado, já que as imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis, o oposto do ícone estático, próprio das artes plásticas. O que Oiticica propõe não é a contemplação transcendente, o sublime, mas o estar no mundo. Diferente de um comportamento regrado, repetitivo, coordenado, composto de gestos precisos e ordenados, o *Parangolé* (FIG 11) abre um espaço para o comportamento “inadequado”, inconveniente, desobediente aos padrões artísticos e sociais esperados, previsíveis, comercializáveis. A proposição não pretende vender um produto precisamente dirigido e ensaiado, mas colocar em evidência a possibilidade de vivenciar a autonomia e a liberdade em sentido pleno, de ser e existir no mundo fora das convenções.

O valor do *Parangolé* (FIG 10 e 11) não está na materialidade da obra, e sim no processo inesgotável proposto pelo artista. César Oiticica Filho (2012), curador e sobrinho de Oiticica, esclarece que para o artista o importante não era o objeto em si, mas o viver e experimentar a obra. O que importa é o que “acontece entre participante e objeto, sendo essa questão, o original, na obra do artista, e não o objeto que ele mesmo fez”. Sendo assim, o efeito da arte proposta por Oiticica não está nos meios utilizados pelo artista em suas proposições, mas nas vivências significativas que o participante carregará dentro de si. A verdadeira obra se constrói dentro de cada participante, no que ele internalizou da experiência proposta pelo artista, e que continua em constante mutação.

Neste caso, a obra ao ser incorporada pelo participante, vive e se transforma a partir dos recursos encontrados dentro do indivíduo; que ao ser compartilhada com o próximo, novamente se modifica, assumindo outras características. Nesse processo de metamorfose infinita, a obra se torna *inapreensível*, já que a sua estrutura e composição, se altera em cada pessoa que a experimenta e vivencia. Essa obra viva, não está visível, mas ainda assim, é possível sentir efeitos da sua ação.



FIG 11 - *Parangolé* P15, Capa 11, *Incorporo a Revolta*, 1967, Acervo Hélio Oiticica - RJ. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2017).



FIG 12 - *Parangolés* de 1964-79 (foto Michael Stravato para o New York Times). Fonte: Truong (2007).



FIG 13 - *Parangolés*, [s.d.]. Museu de Arte Contemporânea de Tóquio (MOT). Fonte: Interações Contemporâneas (2010).

Diante do exposto, é possível perceber que não faz sentido a mercantilização do que restou das proposições do artista. O *Parangolé* (FIG 12 e 13), ao ser encapsulado, simetricamente ordenado e imobilizado na parede do museu, tende a ser reduzido a um discurso fechado, um “objeto morto, esmagado pela contemplação”, já que a sua vida, existência, e potência transformadora está diretamente ligada à participação ativa do espectador no vivenciar da proposição (BOURRIAUD, 2009, p. 36). Suprimida a incorporação e atuação corporal e cognitiva do participante, a obra simplesmente não acontece. Neste caso, tendo em vista o legado teórico que compõe as proposições de Oiticica, o que fica evidente é a ausência da obra, já que a sua alma não se faz presente, foi descontextualizada pela instituição.

Oiticica coloca que “nada significa expor tais peças” (OITICICA, 1966 d, p. 76). As capas, estandartes, tendas, entre outros recursos empregados pelo artista, não devem ser interpretados como obras exclusivas, originais, objetos estéticos, mas como documentos de processo. Os materiais empregados no *Parangolé* (FIG 12 e 13) são de baixo custo, fácil acesso, sendo possível multiplicar a proposição em diversas configurações e contextos. A intenção de Oiticica não era o consumo alienado de objetos ou a fabricação de produtos de arte, mas provocar reflexões.

Em *Tropicália* (FIG 14), o emprego de materiais “não artísticos” traz certa ironia, ao introduzir estruturas com recursos baratos, que lembram construções improvisadas, sem o “devido” rigor metodológico e primor artístico, se opondo ao consumo do belo, do previamente planejado, em benefício do “feito de qualquer jeito”, do “mal organizado”, mas que tende a incomodar, a provocar questionamentos, e a decondicionar. As proposições de Oiticica se configuram numa afronta aos cânones do “bom-gosto”, aos critérios da crítica institucionalizada, ao trazer o precário, o inesperado para dentro do museu. A simplicidade dos materiais utilizados pelo artista dilui a aura do museu enquanto espaço destinado a “obra-prima”, concebida por “grandes mestres”, com técnicas e insumos importados e privilegiados.

Oiticica também dificulta a transformação da arte em produto ao inserir em seu programa o que chama de *Apropriações* (FIG 15), em que ele acha o objeto ou um conjunto-objeto, dele toma posse como algo que possui um significado qualquer, e o expõe à participação. Sendo assim, a maleabilidade significativa de cada obra,

cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de ordens morais, estéticas - o que inviabiliza a categorização de objetos e criação de novos produtos de arte com base em semelhanças morfológicas (OITICICA, 1966 b, p. 1). Nesse sentido, a obra passa a ser uma nomeação, já que a apropriação de objetos diversos não se submete a critérios pré-estabelecidos.



FIG 14 - *Tropicália*, [s.d.]. Fonte: Jacques (2001).



FIG 15 - Hélio Oiticica com Bólido Lata 1, Apropriação 2, Consumitivo, 1966 (Claudio Oiticica/Reprodução). Fonte: Rivera (2017)

A capacidade do sistema de arte de institucionalizar as proposições incomodava o artista. Inconformado com a absorção mercadológica de *Tropicália*, Oiticica denuncia: “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”. Por outro lado, o artista coloca que apesar da mercantilização da proposição, havia elementos nela que não poderiam ser consumidos pela voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além da imagem para o consumo - a “vivência existencial escapa, pois não a possuem” (OITICICA, 1968 d, p.108-109). Nesse sentido, é possível perceber que a produção de vivências inter-humanas diretas, consiste no *interstício social* empregado por Oiticica, como meio de desalienar e afetar o comportamento dos participantes, por sugerir “outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema”, ainda que inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa nele (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

Ciente de que o vivencial escapa, o artista enfatiza, cada vez mais, a participação do espectador, como possibilidade de superação do objeto como fim da expressão estética (OITICICA, 1967 a, p.1). Sendo assim, conforme se constata no *Éden* (FIG

16), Oiticica substitui o objeto centralizador por ambientes propícios ao diálogo direto, vivo e inesgotável entre os participantes. Os elementos constitutivos valorizados pelo artista não são a cor, a forma, as linhas, mas as experiências compartilhadas entre os participantes. O desejo do artista era propor experimentos e não exposições (FIGUEIREDO, 1986, p. 7).

Oiticica sabia que para consumir o consumo e combater a alienação cultural era necessário desviar o foco do objeto espetacular. Sendo assim, designa ao objeto função auxiliar, afirmando que este foi apenas a passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento (OITICICA, 1967 a, p.1). A explicação de Oiticica demonstra que os objetos por ele utilizados consistem em *dispositivos relacionais* (BOURRIAUD, 2009, p. 42), ou seja, são apenas um meio e não um fim em suas proposições, já que o interesse do artista está na participação dos indivíduos. Neste caso, verifica-se que as propostas artísticas de Oiticica podem se concretizar por qualquer materialidade que ele encontre disponível no seu tempo-espaço, já que o seu interesse está no vivencial, no relacional, no comportamental. Os objetos selecionados por Oiticica não são produtos de arte, consistem em abrigos de significados voltados à participação total.

Oiticica coloca que a participação o levou ao *Além-Participação*, pois já havia superado o “dar algo” para participar. Para ele o alvo participativo é o processo e a possibilidade infinita no processo, a proposição individual em cada possibilidade (OITICICA, 1968 a, p.1). O que o artista propõe não é a participação pela participação, vazia de sentido, que pouco acrescenta para a vida do participante. Em Oiticica, interessa a participação que transforma, que possibilita interação, troca entre os participantes. Paula Braga (2013, p.199) acrescenta que:

No “Além-Participação”, o espectador interessa como possibilidade de invenção infinita, pois cada mundo subjetivo provê “fragmentos” diferentes para a invenção, para a mistura com fragmentos propostos pelo artista-propositor: **mundo erigindo mundo** inclui os mundos dos participantes (BRAGA, 2013, p.199).

O conceito introduzido pelo artista, estreitamente relacionado à *transitividade* da obra (BOURRIAUD, 2009, p.36), que se mantém dialógica e ativa para além do espaço institucional, demonstra o interesse do artista por uma prática artística que pudesse reverberar no comportamento das pessoas, trazer efeitos para a vida em sentido amplo. Consiste numa concepção de arte que não fica a mercê do sistema, mas sim, que se coloca participante, imersa no contexto, diluída no cotidiano, por meio da ação construtiva de artistas e participantes conscientes e engajados nas questões do seu contexto.



FIG 16 - Hélio Oiticica, *Éden*, 1969. Coleção César e Claudio Oiticica. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica. Foto de César Oiticica Filho, [s.d.]. Cortesia da Bienal de São Paulo. Fonte: Deutsche Bank Group (2010).

Em consonância com o *Além-Participação*, Oiticica propõe o *Éden* (FIG 16), um campus experimental, onde todas as experiências humanas são permitidas. Nele o artista coloca toda a sua produção até aquele momento e fala da possibilidade de “transformar os processos de arte em sensações de vida”. Oiticica coloca que no *Éden* (FIG 17) o participante busca significados internos dentro de si, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações. A participação é no sentido total, não apenas manipulação que apele para sentidos isolados (OITICICA, 1969 b).

A declaração de Oiticica evidencia sua intenção de interferir na vida por meio da arte, resguardando a distância entre suas proposições participativas, focadas no comportamento humano, por meio de interações humanas; de práticas artísticas em que a participação do espectador não ultrapassa a manipulação vazia de objetos, por serem desprovidas de fundamentação teórica, de compromisso com reflexões críticas, conforme se verifica em instituições que tendem a utilizar a “participação do espectador” como entretenimento participativo dentro do museu, chamariz para venda de produtos e serviços, e formação de público consumidor de marcas patrocinadoras.



FIG 17 - Hélio Oiticica (1937-1980), vista de instalação de Eden (1969) na Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Areia, tijolos triturados, folhas secas, água, almofadas, flocos de espuma, livros, revistas, “pulp fiction”, palha, mate e incenso, 68 ft. 10 3/4 in. x 49 ft. 2 1/2 pol. x 11 ft. 5 3/4 pol. (21 x 15 x 3,5 m). Coleção de César e Claudio Oiticica. © César e Claudio Oiticica. Fonte: Whitney Museum of American Art (2017).

Naquele contexto, Guy Brett (1969), influente crítico no período, já denunciava o esvaziamento do sentido de participação do espectador, ao ser acomodada pelo sistema de arte como “arte participativa”, conforme foi levemente categorizada posteriormente. O crítico reprovava propostas em que a participação é puramente mecânica, onde o participante é colocado apenas como um receptor passivo de algum efeito preconcebido, não havendo, portanto, potencial para estabelecer

relações. Para Brett, Oiticica e Lygia Clark se diferenciavam pelo interesse na pessoa humana em sentido pleno.

Oiticica parecia ciente de que a participação mecânica na arte em nada acrescentaria à necessidade de reflexão sobre os problemas da vida. Portanto, desenvolve em seu programa ambiental, proposições vinculadas a conceitos, que operando de forma conjunta, desejam atuar no que Bourriaud (2009, p. 24) define como *centro do infrafino social*, ao problematizar questões cotidianas, próximas da realidade do participante, favoráveis à desalienação e a mudanças comportamentais.

Sendo assim, com o objetivo de interferir no contexto, a prática artística do artista “nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 61). Oiticica “procura descobrir elementos do cotidiano, do comportamento humano, para transformá-los por suas próprias leis, por meio de proposições abertas, não-condicionadas” (OITICICA, 1968 b, p. 2). Nesse sentido, introduz e desenvolve o conceito *Crecomportamento*, em que busca desestabilizar condicionamentos sociais ao interferir em situações de conflito da vida real, e não utópicas. Oiticica explica que “se [vindos] de “dentro do comportamento condicionado, os elementos começam a crescer como necessidades, como germes que explodem do centro mesmo dos conflitos”¹² (OITICICA, 1969 c, p.2).

As colocações do artista mostram que para mover o participante dos condicionamentos sociais a que está submetido, as proposições precisam ser significativas, próximas da sua realidade. Portanto, as situações de conflito são o ambiente ideal para o *Crecomportamento*, haja vista sua potência problematizadora, reflexiva, e transformadora. Segundo Braga, o artista busca com o *Crecomportamento*:

¹² Tradução disponível em: BRAGA, Paula. Oiticica, singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 174.

[...] **incitar atos de vida que brotem como necessidades**, como “germes”, **a partir de uma situação de conflito de comportamento** (comportamento **condicionado** e comportamento **descondicionado**) [...] O indivíduo passa a ser, assim, sujeito e objeto simultaneamente no ambiente proposto pelo artista: como objeto, o participante é um bólido¹³ pronto para explodir em novo comportamento; como sujeito, é ele mesmo quem manipulará as gavetas desse bólido e encontrará os materiais que estavam escondidos. A escolha da **palavra “germe” não pode ser dissociada da ideia de contaminação: ao explodir, o novo comportamento lançaria esporos do germe em todas as áreas do viver, espalhando uma contaminação transformativa dentro da qual processos da arte e processos de vida tornam-se indistinguíveis** (BRAGA, 2013, p.174, grifo nosso).

Sendo assim, Oiticica elege o conflito “lazer – alienação” para atuação do *Crecomportamento*, o que denomina *Crelazer*. Sobre esta formulação teórica, em que se propõe uma espécie de antítese comportamental, uma des-atuação, com o intuito de tornar o participante consciente sobre estruturas ocultas de controle ideológico, por meio de experimentos relacionais que fundem arte e vida, o artista explica que:

[...] o lazer alienado [...] seria atacado como consequência direta dessa absorção de processos da arte em processos da vida. *Crelazer* é o lazer não-repressivo, oposto do pensamento do lazer opressivo diversivo” (OITICICA, 1969 c, p.3).

O *Crelazer*, presente no *Éden*, possibilita a reflexão espontânea, a liberdade de pensamento, se opondo à lógica *reificadora* do capitalismo, que consome o tempo do indivíduo e o escraviza num consumismo desenfreado e alienante. Oiticica coloca que “a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e cruel” (OITICICA, 1968 a, p. 3). Sendo assim, verifica-se que o conceito *Crelazer* aliado à proposição *Éden*, além de escapar do comércio das representações, funciona como *interstício social*, uma vez que “cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas” (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

¹³ **Bólido** se refere à nomenclatura de proposições de Oiticica durante o seu processo de desfragmentação da pintura no espaço. O Bólido é aberto a exploração sensorial e cognitiva do participante que lhe atribuirá significados. A palavra Bólido significa: 1 ASTR Meteorito com aspecto de um globo incandescente, de volume acima da média, que ao atravessar a atmosfera terrestre deixa um grande rastro luminoso e, às vezes, explode; meteoróide. 2 POR EXT Qualquer corpo que se desloca com grande velocidade. Portanto, o sentido da palavra está intrinsecamente relacionado à proposta de Oiticica de explosão de novos comportamentos. Fonte: Dicionário Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

Para Braga (2013, p.175-176) “concentrar-se no lazer parece ser uma estratégia de Oiticica para tomar posse do tempo, sem a opressão do ‘lazer diversivo’ que determina quando, por quanto tempo e como pausar”. O que se propõe é o comportamento “sem finalidade produtivista: lazer”. A autora acrescenta que no *Éden* (FIG 18):

[...] o tempo é depurado. Deitado dentro da cama-bólide, o que se percebe não é a imagem, e sim a duração de cada um. Não é preciso percorrer o espaço expositivo, não é preciso chegar a nenhum fim, simplesmente estar em contato com a própria duração (BRAGA, 2013, p.176).



FIG 18 - Bólide Cama em *Éden*, Whitechapel Gallery, Londres, 1969. AHO 2118.69-p1.
Fonte: Braga (2007).



FIG 19 - Ninhos, 1970. Fonte: Oficinas de Arte e Arquitetura (2009).

Com o *Éden*, Oiticica propõe o lazer descompromissado, não o lazer como compensação de horas opressivas, e convida os participantes a fazer seus ninhos com materiais que mais lhes agradam, dando inclusive, a opção de não participar, tamanho o grau de liberdade proposto pelo artista. Para o artista a não-participação também consiste em participação, pois implica em escolha tomada pelo sujeito. Os ninhos, tendas, bólides presentes no *Éden* são núcleos de lazer, em que o participante decide o que fazer, ou o que não fazer, neste espaço não-direcionado, avesso à estruturas de controle e de poder. Com os ninhos (FIG 19), Oiticica coloca a possibilidade de tudo se criar das células vazias: uma nova vida, em que “a idéia de crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-máter” (OITICICA, 1969 a, p. 2). Neste caso, a arte novamente atua como um *interstício social* no qual são possíveis experiências e novas “possibilidades de vida” (BOURRIAUD, 2009, p. 62).



FIG 20 - Bólide B55 Bólide Área 2, 1967, dentro da obra ambiental *Éden*, na exposição “Whitechapel experience”, na Whitechapel Gallery, Londres, 1969. Foto de autor desconhecido.
Fonte: Dos Anjos (2012).

No *Éden* (FIG 20) Oiticica convida o Outro para “o papel ativo e singular de ‘ser’ sujeito de sua própria experiência”, por meio de uma “estratégia relacional de contato, de encontro, de construção e reflexão de novos modos de ver/ser” (GRANDO, 2011, p. 538). Em oposição ao sistema, o artista deseja mover o participante da anestesia social para o protagonismo em seu contexto. Portanto, a participação do espectador na criação da obra é fundamental.

Nas propostas de Oiticica, o participante é coautor, sujeito de ação e reflexão, e não um mero instrumento a serviço do artista ou da instituição. Nesse processo em que a proposição se constrói pela integração com modo de pensar do Outro, o participante também se inscreve na obra, deixando nela a marca de suas intervenções no ambiente. O espaço relacional proposto pelo artista fica impregnado pela ação dos participantes, que passam a *coexistir* no local, mesmo após o término do acontecimento, numa espécie de *copresença* virtual (BOURRIAUD, 2009, p. 80).



FIG 21 - Helio Oiticica: Eden, de 1969. Fonte: Gois (2012).

Na proposição *Éden* (FIG 21), o insumo da obra são as experiências que cada participante carrega dentro de si, que ao interagir com as de outros participantes, trazem inúmeros resultados que escapam ao controle ideológico do museu, por não haver a materialidade do objeto, já que este se transforma em experiência internalizada pelo participante. A obra internalizada pelo participante, em decorrência de experiências inter-humanas, se incorpora ao repertório vivencial do sujeito, se mantendo viva, ativa e contextualizada, por meio de diálogos inesgotáveis e descentralizados, que potencializam ainda mais a *transitividade* a obra, a difusão de seus ideais libertadores (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

Nesse sentido, conforme esclarece Grandó (2011, p. 538), é possível vislumbrar os efeitos da proposição *Éden* para um *Além-Participação*, que se multiplicaria e atuaria no contexto a partir da experiência levada pelo participante para a vida cotidiana.

[...] partindo-se da individualidade dos sujeitos que compõem o espaço, quicá novas experiências possam se reproduzir e, estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade (GRANDÓ, 2011, p.583).

Propícias à *produção de subjetividades* (BOURRIAUD, 2009, p.122), as proposições de Oiticica podem afetar o comportamento do participante, já que nelas o indivíduo

penetra numa espécie de portal em que tudo é permitido, sem imposição hierárquica, onde a autonomia e o livre pensar compõe a obra, possibilitando outras concepções de mundo. Essas proposições participativas que semeiam subjetividades imersas em intencionalidades políticas carregam com elas a possibilidade de sentir e pensar arte e vida a partir de bases ideológicas mais democráticas, uma vez nelas os sujeitos são respeitados em suas diferenças, e podem se manifestar, divergir, posicionar, interagir, dialogar, atuar em condição de maior igualdade, não havendo sujeição a instrumentos de opressão.

A produção de vivências, de acontecimentos significativos, proporcionada por essas proposições participativas, pode ser favorável à criação *micromunidades*, redes de relacionamento, formadas “na obra e em relação à obra” (BOURRIAUD, 2009, p. 24). Esse campo relacional parece atuar como uma espécie batismo, ou ritual de passagem, que uma vez experimentado, tende à reestabelecer e fortalecer o vínculo social direto, e a modificar a maneira como o indivíduo irá se relacionar com as questões da vida enunciadas pelos artistas e pelos participantes ativos na proposição. Resulta dessas proposições de socialidade, a experiência internalizada pelo indivíduo, num processo de *coabitação* entre obra e participante (BOURRIAUD, 2009, p. 79), que se torna potencialmente latente, viva e ativa, na medida em que passa a compor o repertório vivencial do sujeito, podendo assumir efeito multiplicador, ao ser compartilhada para além dos limites institucionais.

Nesse sentido, Bourriaud discorre sobre a *transitividade* da obra, enquanto fonte geradora inesgotável de diálogos, que indeterminam o lugar da arte. A partir dessa compreensão, é possível perceber que a inclusão do participante enquanto sujeito ativo no processo criador potencializa a difusão das ideias formuladas durante a proposição, uma vez o nível de envolvimento, pertencimento e engajamento do participante é consideravelmente ampliado em proposições abertas à ação dos envolvidos, que lhe darão vida e significado.

A **transitividade**, tão antiga quanto o mundo, constitui uma propriedade concreta da obra de arte. **Sem ela, a obra seria apenas um objeto morto, esmagado pela contemplação** [...] Essa noção de transitividade introduz no domínio estético a desordem formal inerente ao diálogo; ela **nega a existência de um "lugar da arte"** específico **em favor de uma discursividade sempre inacabada** e de um **desejo** jamais saciado de **disseminação** (BOURRIAUD, 2009, p. 36, grifo nosso).

Essas proposições de participativas trazem contribuições que parecem operar de forma pontual, mas que podem trazer efeitos concretos ao afetar comportamentos. Conforme explica Bourriaud (2009, p.63):

[...] ninguém mais pretende instaurar a idade de ouro na terra, e ficaremos contentes em **criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas**, modos de vida mais densos, **combinações de existência múltiplas e fecundas**. [...] a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim **construir espaços concretos** (BOURRIAUD, 2009, p. 63, grifo nosso).

A colocação do Bourriaud evidencia o desejo expresso de efetivamente contribuir para a construção de “relações sociais mais justas” na sociedade, por meio de uma arte que funciona como *interstício social*, que visa criar vínculos, favorecer a *intersubjetividade*, o descondicionamento, fomentar diálogos e reflexões, afetar comportamentos - oferecendo resistência ao controle ideológico voltado ao produtivismo, ao consumo, à alienação política e social, condizentes com os interesses particulares de grupos economicamente dominantes.

Oiticica coloca que “se a atividade é não repressiva será política automaticamente” (OITICICA, 1968 a, p. 3). A declaração do artista, bem como as suas proposições abertas à participação total, evidenciam a sua busca por experiências que permitissem ao participante experimentar a liberdade em sentido absoluto. O interesse de Oiticica estava na mudança de comportamento do participante, na possibilidade deste se tornar multiplicador de ideias libertadoras, transformadoras.

No entanto, para que isso fosse possível, era necessário desconstruir condicionamentos ainda mais profundos, derivados de estruturas de controle introjetadas na arte e na vida. Sendo assim, após o *Crelazer*, Oiticica fica convencido da impossibilidade de propor experimentos relacionais, vivenciais, em espaços institucionais. O conceito de exposição empregado pela instituição está relacionado à contemplação, o que não corresponde à intenção do artista voltada para o descondicionamento artístico e social do participante. O próprio espaço institucional já consiste em mediação, que tende a distorcer a intenção do artista.

Em *A Obra, Seu Caráter Objetal, o Comportamento* (1968), Oiticica alerta sobre a insuficiência de museus e galerias para desenvolver proposições, já que em muitos

casos, eles traem o sentido profundo, a intenção renovadora do artista. Como exemplo, critica a descontextualização das obras de Mondrian ao serem inserida na cultura-comércio, guardadas delicadamente atrás de grossos vidros em salas atapetadas do museu. Oiticica explica que as obras de Mondrian viviam muito mais no ambiente para o qual foram criadas, porém mantê-las no local planejado pelo artista talvez não seria tão rentável para o sistema de arte (OITICICA, 1968 b, p.1). Para transformar a obra em produto comercializável, o sistema de arte tende a esvaziar o sentido designado pelo artista, e a restringir o diálogo à superfície estética, como já vem acontecendo com as proposições de Oiticica ao serem reduzidas à “arte participativa” ou “arte experimental”, conforme já denunciava o próprio artista.

Em Oiticica, Cocchiarale (2010) explica, que prática e teoria formam uma trança indissociável, que se entrelaça de forma simultânea à medida que o artista desenvolve o seu programa ambiental, composto de proposições vinculadas a formulações conceituais. Portanto, se houver fragmentação da obra de Oiticica, a compreensão de suas intenções ao trazer a proposta de participação do espectador, fica comprometida, distorcida, empobrecida. Num sistema econômico que parece selecionar apenas o que pode ser convertido em mercadoria, que só aparece o que pode ser comercializado (BOURRIAUD, 2009, p. 11-12), a proposta de Oiticica de eliminação do objeto, de ênfase na mudança comportamental do participante, e de diluição e imersão da arte no cotidiano numa abordagem crítica e significativa, voltada à emancipação do pensar e do agir, tende a ser ocultada, pois essa parte central do legado do artista não corresponde aos objetivos financeiros de instituições artísticas financiadas por empresas patrocinadoras que buscam o controle ideológico voltado ao consumo. O sistema de arte se alimenta da *espetacularização* do objeto, como meio da venda de produtos e serviços. Portanto, não é do interesse do capitalismo abrir mão deste mercado que faz da arte discurso altamente rentável.

Neste contexto, conforme já incomodava Oiticica, verifica-se que suas proposições, bem como a de outros artistas na década de 1960, ao receber o rótulo “arte participativa”, restrita a manipulação de objetos, descontextualizada, fragmentada e desvinculada da produção teórica desses artistas, apenas transforma a contemplação visual em contemplação sensorial, já que a ação mecânica do

espectador, não é capaz de movê-lo de sua condição passiva em relação à arte e à vida. A participação mediada do espectador, institucionalizada pelo sistema, tende a converter o “participador” em objeto *espetacularizado*, marionete do sistema de arte, que em vez de multiplicar ideias descondicionantes, desalienantes, libertadoras, transformadoras, poderá tão somente se tornar um vetor, a divulgar por meio de selfies, blogs, redes sociais etc, a imagem de marcas de empresas “bem intencionadas” que lhes proporcionaram recreação participativa no museu e muitas curtidas e compartilhamentos no Facebook, Instagram, YouTube. Sendo assim, vale ressaltar que neste caso, as proposições participativas parecem operar na contramão do sentido político de participação do espectador, verificado em textos e proposições de Oiticica.

Diante do exposto, é possível perceber que a insatisfação de Oiticica com a insuficiência dos museus e galerias, no que se refere às intencionalidades políticas da participação do espectador, leva o artista a ampliar o seu programa ambiental para fora dos espaços institucionais. Para isso, Oiticica propõe a expansão do sentido de *Apropriação*, em que parece estender o conceito às coisas do mundo, achadas nas ruas, terrenos baldios, campos; no mundo ambiente, não transportável, em que chamaria o público à participação. O que seria, segundo o artista, um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte e exposição. A descentralização da arte no cotidiano afasta do museu o privilégio de guardião da arte, já que esta pode se manifestar de forma espontânea em qualquer momento, materialidade ou ambiente, enfim, em toda parte.

Para que a arte pudesse de fato imergir nas questões da vida, por meio da atuação e reflexão dos sujeitos, Oiticica procura deslocar suas proposições participativas para o espaço público cotidiano, livre de mediações, normatizações comportamentais, *espetacularizações*. O artista definitivamente atravessa as paredes do museu ao afirmar que os grandes pavilhões, parques, terrenos baldios são locais mais adequados à suas proposições. Para Oiticica “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1966 b, p. 2).

Neste “sopro de utopia”, em que o “mundo/cotidiano é encarado com toda a potência de ser e receber arte”, Oiticica disseminou uma ideia, uma concepção de arte

abrangente, integrada ao contexto. Conforme explica Grandó (2011, p. 584-585), o artista promove, na sua arte:

[...] a possibilidade de um **espaço compartilhável nas possibilidades de ações e na vontade do outro. O processo transformacional da obra se apreende pela ‘vivência’ e pela implosão por completo de fronteiras que apartavam arte e cultura, arte e instituição.** Nesses termos, a maioria das coisas é concebida para **pensar e habitar um espaço de retroalimentação**, situações que se ampliam e burlam barreiras para reconduzir **fluxos da vida como elementos da arte** (GRANDÓ, 2011, p. 584-585, grifo nosso).

Sendo assim, cabe aos artistas na atualidade escolher o rumo de suas proposições participativas, tanto no ambiente privado como no público. Como pretendem atuar neste conflito de comportamento identificado na própria prática artística, em se verifica o uso da participação do espectador nos dois sentidos:

| | | |
|---|---|---|
| Participação do Espectador (Politização) | X | Participação Mediada do Participador (Alienação) |
|---|---|---|

Neste contexto, para os que buscam o sentido político de participação, com o intuito de romper com o círculo vicioso do consumo alienado na arte e na vida, considera-se fundamental o engajamento de artistas e participantes sobre os interesses velados do sistema, já que para interferir criticamente em mecanismos de controle ideológico, dentro ou fora do campo da arte, parece balizar o entendimento de como estes funcionam, conforme se verifica na atuação consciente de Oiticica, e de seus contemporâneos, que se empenharam e contribuíram para a construção de uma compreensão de arte mais participativa, ativa e comprometida com as questões do seu tempo-espaço.

3.2 Questionar o conformismo e dar a palavra!

Mário Pedrosa (1965, p.13), em *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*, coloca que nas proposições de Oiticica há o encontro entre o “inconformismo estético” e o “inconformismo social”. Quando o artista questiona as regras da arte que trazem imposição cultural e defende veementemente a liberdade em sentido absoluto, Oiticica abre diálogos e *produz subjetividades* (BOURRIAUD, 2009, p.122), que podem reverberar no comportamento do participante. O questionar a arte se estende ao questionar a vida. Suas proposições não eram ingênuas, traziam provocações,

reflexões, resistência à opressão empregada pela classe dominante na arte e na sociedade. Um exemplo claro do inconformismo de Oiticica com estruturas de poder, e do sentido político de participação por ele colocado, foi sua tentativa de apresentar os *Parangolés* (FIG 22 e 23) no MAM do Rio de Janeiro, na exposição Opinião 65, onde os sambistas foram barrados. Como protesto, Oiticica e os sambistas fizeram a apresentação no jardim do museu, havendo repercussão na mídia.



FIG 22 - Manifestação Ambiental, [s.d.]. Fonte: Jacques (2001).

A publicação em jornais de grande circulação da época atende ao interesse do artista de disseminação de ideias transformadoras. A força desse acontecimento, a polêmica intencionalmente provocada, é muito maior que a de objetos estéticos expostos em museus, pois expõe na fachada da instituição o sistema de excludente de arte. Braga (2010) explica que em Oiticica:

[...] a transformação estética caminha junto com a vontade de mudança social: que é o museu receber não só a **nova estética**, mas o **novo frequentador**, o novo participante [...] **transformar a estrutura de pensamento, de comportamento, é muito mais transgressor e poderoso** que distribuir panfleto com regras do que fazer para mudar a situação política do país (BRAGA, 2010, grifo nosso).



FIG 23 - Bandeira-estandarte de Hélio Oiticica com passista da Mangueira, 1965. Arquivo Projeto HO Fonte: Artesquema (2015).

Mais uma vez, parece ficar evidente, que a obra de Oiticica não está nas vestimentas, na beleza da dança dos sambistas, mas na ação do artista, no engajamento dos participantes, no confronto com estruturas engessadas de pensamento. A atuação política de Oiticica focaliza questões latentes no contexto, no *infrainfo social* (BOURRIAUD, 2009, p.24), capazes de explodir em situações

iminentes de conflito, atingindo o tecido social de forma a originar novos comportamentos.

As proposições práticas e teóricas de Oiticica trazem questões problematizadoras, significativas, polêmicas, próximas à realidade do participante, o que lhes conferem grande potência reflexiva. Nos seus manuscritos, o artista registra e evidencia suas convicções sociopolíticas, ao expor sua rejeição a tudo o que há de opressivo, social e individualmente, a todas as normas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes. Declara que sua posição é totalmente anárquica e a favor das autênticas esquerdas (OITICICA, 1966 b, p. 2-3). Sendo assim, não faz sentido para o artista a submissão da arte a qualquer estrutura ou discurso institucional. Oiticica enxerga na arte a possibilidade de libertar o participante do conformismo em todos os campos da vida, portanto, em suas proposições, a arte não é colocada como instrumento de imposição cultural, de controle ideológico, mas como espaço aberto a diálogos, questionamentos que se renovam no tempo-espaço. O discurso não é dado, não se trata de doação ou transferência de narrativas distantes da realidade dos indivíduos, mas da construção contextualizada do saber, pelos participantes, a partir das provocações disparadas pelo artista.

Oiticica esclarece que seu programa ambiental não pretende estabelecer uma nova moral, mas sim, derrubar todas as morais, já que tendem ao conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e a criar conceitos não criativos. Portanto, destaca que a liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral. As reflexões do artista levam a compreensão de que o moralismo tende a endurecer o pensamento, cristalizar e fixar ideias inflexíveis, impor modelos comportamentais, criando uma espécie de viseira, que impede o diálogo necessário à complexidade de questões presentes na sociedade, que precisam ser debatidas de forma ampla, não se contentando com julgamentos simplistas. Sendo assim, o artista justifica todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas, até as mais viscerais e individuais, como a do marginal, que se revolta, rouba e mata (OITICICA, 1966 b, p. 3). O aprofundamento nas colocações de Oiticica evidencia que o desejo do artista não é fazer apologia ao crime, mas problematizar a questão da criminalidade resultante de

sistemas opressores que violam todos os direitos fundamentais do cidadão e depois o responsabiliza por atos ilícitos.

Segundo Oiticica, as manifestações de revolta são importantes porque buscam a felicidade utópica, mesmo que para isso se conduza à autodestruição. Nelas, o inconformismo dos indivíduos com problemas sociais fica insustentável, a ponto de levá-los a agir sem medo das consequências, não se submetendo a intimidações, coerções. O artista compreende a situação do marginal que sonha com ganhar dinheiro, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer, para voltar ao anonimato e ser "feliz" (OITICICA, 1966 b, p. 3). Oiticica se coloca na situação do indivíduo que nasce na pobreza, deseja um futuro mais digno, mas que lhe é negada a igualdade de condições e oportunidades. Certamente, as taxas de criminalidade diminuiriam radicalmente, se a população tivesse acesso à moradia, educação, saúde, alimentação, emprego, lazer etc.

O artista explica que na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam o bem-estar, a vida em família, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Ciente da hipocrisia e da força opressora de estruturas invisíveis, que mantêm o controle e o poder, Oiticica acredita que a grande aspiração de uma "vida feliz", só virá através de grande revolta e destruição. Neste campo de batalha, reitera sua posição afirmando: "Não sou pela paz; acho-a inútil e fria - como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!" (OITICICA, 1966 b, p. 3).

O artista coloca que apesar do subdesenvolvimento, é do caos vietnamesco que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo (OITICICA, 1966 b, p. 4). Para os que têm acesso a chamada "qualidade de vida", que vivem no conforto de seus lares, é cômodo julgar e se escandalizar com os atos ilícitos de indivíduos massacrados pelo sistema. Numa sociedade em que o ter vale mais que o ser, fundamentada na meritocracia, no consumo, na vaidade, verifica-se a formação de indivíduos egocêntricos, com dificuldade de enxergar a necessidade do outro, já que considera a sua prioridade. A educação, maior arma de mobilidade social, é sucateada pelo sistema privado, que transforma o que seria um direito fundamental

em negócio rentável. A camada da população que pode pagar, não luta por mudança, já que esta condição favorece a manutenção do poder. No entanto, a negação de direitos básicos à população, o total desrespeito a dignidade humana, pode chegar a níveis tão revoltantes, que o cotidiano de guerra presente na favela, pode escapar do controle da classe dominante.

A fala de Oiticica vai muito além da análise superficial da violência, vai ao cerne da questão, que é a desigualdade social, ignorada pelos que não tem interesse na divisão de riquezas. Em vez disso, optam por medidas paliativas, como mais policiamento, mais presídios, programas sociais e até mesmo o uso da arte como meio de contenção de conflitos. Dizer que a arte está fora disso, é uma ideia extremamente simplista, se aproxima da ilusão da *Escola Sem Partido* (KARNAL, 2017). Na arte hegemônica, não existe neutralidade: a representação, o simbolismo, compõe o *Aparelho Ideológico do Estado* (ALTHUSSER, 1970, p. 43-44), portanto não devem ser vistos com ingenuidade. A arte, sobretudo empregada como entretenimento, esconde interesses velados de grupos economicamente privilegiados e centralizadores, que preservam o colonialismo cultural, para se beneficiar do controle ideológico da população. Assim como outras áreas de conhecimento, a arte está envolvida com questões de financiamento, representando os anseios de quem a patrocina. Portanto, a ideia de uma arte etérea, pura, desligada das questões mundanas, do cotidiano, consiste em mito a ser desconstruído (MENESES, 2015).

Ciente disso, os registros escritos que integram o legado de Oiticica, em vez de enaltecer o sublime, o transcendente, subvertem o sistema, removendo as cortinas do espetáculo na arte e na vida, ao mostrar e questionar o que está por trás dos bastidores. Enquanto artista-propositor, Oiticica busca provocar o participante, por meio de dizeres que causam polêmica, reflexão, revelando que a “imparcialidade” (BORTULUCCE, 2014) defendida pelos que tem sede de poder visa conservar o *status quo*.

Com base nas contribuições críticas do artista, é possível inferir que os verdadeiros marginais, no sentido pejorativo, são aqueles que por vaidade e ganância, desviam dinheiro público ou criam leis em benefício próprio que deixam a população na

miséria. Nos termos de Oiticica, “só um mau caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram” (OITICICA, 1966 b, p. 3). O cair na vida do crime, não pode ser superficialmente analisado como questão de caráter ou escolha.

Na favela, Oiticica teve a oportunidade de construir amizades com pessoas marginalizadas pelo sistema, e que por isso, muitas vezes se envolvem com a criminalidade. Cara de Cavalo é o apelido do amigo de Oiticica, que acusado de matar um policial, foi vítima do esquadrão da morte carioca em 1964, assassinado com mais de 100 tiros de metralhadora disparados pela polícia em “uma espetacular caçada”, conforme noticiaram jornais da época (NODARI; CERA, 2011). Inconformado, Oiticica reage às questões do seu tempo, propondo o *Bólido-caixa nº 18 - B33* (1966) (FIG 24): uma caixa-poema que trazia a imagem de Cara de Cavalo violentado, a mesma que estampou as capas de jornais, acompanhada da mensagem: “Aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heróico”. Neste contexto, Oiticica usa o sistema da arte para visibilizar, e imortalizar a denúncia da opressão social. O museu, voltado à conservação de objetos estéticos, também passa a abrigar o pensamento político do artista.

Para Oiticica, Cara de Cavalo, sem eximi-lo da responsabilidade pelos seus atos, é um *Herói Anti-Herói*, que morre sem ser lembrado. O tributo feito ao amigo denuncia a sociedade que marginaliza e mata e que, portanto, necessita de reforma social (OITICICA, 1968 c, p.1). A proposição de Oiticica substitui o deleite da representação ilusionista pelo choque de realidade de imagens que a sociedade insiste ignorar. A reverência ao “marginal” abre janelas dentro do museu para o que acontece mundo real. Oiticica subverte o espetáculo de caçada aos bandidos e o transforma em espetáculo de denúncia dentro do museu. Sem a ação do artista, o “sujeito desprezível, que merece morrer” rapidamente cairia no esquecimento decorrente da banalização da violência propagada na mídia. A presença das mazelas sociais, no espaço asséptico do museu, voltado à apreciação e contemplação, causa estranhamento, potencializando seu poder de comunicação.

Para Pedrosa (1965, p.65), a homenagem à Cara de Cavalo é a expressão do inconformismo absoluto de Oiticica, que não privilegia valores plásticos da arte, mas

agrega novos sentidos para ela por não se curvar ao moralismo. Ao se referir à Oiticica diz: “A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão a arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista”.



FIG 24 - Hélio Oiticica com Bólido-caixa 18, 1966. Foto: Cláudio Oiticica.
Fonte: Loeb (2011).

No contexto exposto por Oiticica, como pensar na beleza, na harmonia, na fruição, na transposição para outros mundos, diante de tantas questões urgentes a serem discutidas e priorizadas? Neste momento do percurso artístico do artista, é possível observar que objeto por ele selecionado, a *Apropriação* feita pelo artista na vida cotidiana, fora do limite institucional, com o intuito de instigar o participante à reflexão e ação, passa a ser o acontecimento, em toda a sua complexidade, propício à relativização de questões e à desestabilização de ideias conformistas.

No *Bólido-caixa nº 18 - B33* (FIG 24), o objeto-acontecimento, capturado do contexto sociopolítico da época e internalizado pelo artista, retorna ao espaço físico por meio de seus manuscritos, áudios e materialidades disponíveis no contexto (jornais, fotografias, notícias). Além disso, é possível perceber que Oiticica utiliza além de recursos materiais, os elementos imateriais da experiência cultural, religiosa, linguística do participante, ao construir a proposição com uma forma semelhante a um nicho de igreja, aliada a uma frase que exprime “poesia”, e mesmo tempo ironia, ao convidar o indivíduo a “contemplar” a violência social e não o sagrado, o transcendente. A alusão que a proposição faz à religiosidade, à moralidade, por meio do corpo em forma de cruz e do sangue derramado, também pode fomentar a reflexão sobre o distanciamento de práticas religiosas e de governo dos verdadeiros valores cristãos, fundamentados no amor ao próximo; e não em privilégios, vaidades, futilidades, desperdícios, concentração de riquezas, restritas a pequenos grupos, em detrimento de grande parte da população, que mal encontra condições mínimas necessárias à dignidade humana, como: alimento, moradia, saneamento básico, saúde, educação. Com esta proposição, Oiticica expõe no espaço institucional o falso-moralismo escondido na arte e na sociedade por discursos altivos que enaltecem o sublime, por templos e monumentos riquíssimos, que representam o divino na terra, o patriotismo, mas que na prática não parecem ter sensibilidade suficiente para se colocar lugar do Outro, nem se dispõem à construção de uma sociedade mais igualitária.

Na bandeira *Seja Marginal Seja Herói* (1968) (FIG 25), derivada de outro objeto-acontecimento extraído pelo artista do contexto, Oiticica discute sobre o *Anti-Herói Anônimo* (OITICICA, 1968 c, p.2), ao visibilizar o “marginal” Alcir Figueira da Silva, que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco ao meio dia,

jogou fora o roubo e suicidou-se, preferindo a morte à prisão. A referida proposição, emblemática do movimento *Marginália* (OLIVEIRA, 2007), atravessa os limites institucionais, alcançando maior proximidade do público. Naquele período, a repressão era tão intensa, que a presença da bandeira no show de Caetano e Gil resultou na prisão dos artistas no mesmo ano (VELOSO, 2012). Novamente, vale ressaltar que a força da obra não está na alvura do tecido da bandeira, na forma ou no contraste de tonalidades, mas no acontecimento que precisa ser imortalizado, para que ideias totalitaristas, que privam os sujeitos da liberdade de expressão, sejam combatidas e não caiam no esquecimento. Sem divergência, não há democracia, portanto é necessário o respeito à pluralidade de ideias, a consolidação de uma constituição social heterogênea, resistente ao controle ideológico.



FIG 25 - Cartaz criado por Hélio Oiticica para definir o movimento da Marginalia (Reprodução).
Fonte: Agência Uva (2018)

Diante do exposto, é possível perceber que o nível de imersão de Oiticica no contexto artístico, social, político por ele vivido foi no sentido total, o que agrega potência reflexiva às suas proposições. O seu envolvimento com o samba, com a comunidade Mangureira, com os problemas do período não foi superficial, passageiro, demagógico. A intenção dele não era fazer das mazelas da vida o seu

ganha pão, conforme se observa em casos de artistas que levantam bandeiras sociopolíticas, contudo pouco acrescentam à reflexão do espectador, já que neste caso, mal se pode falar em participador. Capitalizar os problemas sociais, não torna o espectador consciente de sua condição, é mais uma forma de exploração comercial do Outro. Para que o artista traga contribuições significativas para a sociedade, parece fundamental que ele realmente se integre e absorva o ambiente em que está inserido. Neste caso, não basta a presença de corpo, é necessária presença de espírito, para interagir de maneira mais ampla com outras existências. O assistir de fora não parece suficiente para a compreensão do que se passa numa cultura. Conviver é muito diferente de contemplar, visitar. Oiticica, de fato, mergulhou na favela e nas questões por ela trazidas, incorporando vivências e experiências relevantes, não só para o campo da arte, mas também para a vida. Suas proposições artísticas não consistem na estetização da miséria voltada ao lucro nem na tradução leviana do Outro. Pelo contrário, a proposta é possibilitar, cada vez mais, visibilidade e voz ao participador.

No manifesto da *Nova Objetividade*, Oiticica deixa claro o desejo de colaborar para a transformação social por meio de uma arte comprometida com as questões da vida, com os problemas a serem vencidos no contexto. Na conclusão do texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966 a, p.15), afirma: “Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos”. O artista coloca que para ter uma posição cultural atuante, é preciso ser contra, visceralmente contra o conformismo cultural, político, ético, social. Na atuação de Oiticica, arte não é mantida sob condições ideais de temperatura e pressão, como se fosse um “objeto” em si, a ser gerido por especialistas contratados por espaços institucionais. O que o artista reconhece e propõe é a arte viva, que responde às questões cotidianas, e que ao ser aquecida diante dos enfrentamentos do contexto, é capaz de entrar em ebulição, modificar o seu estado inicial, e espalhar seu vapor transformativo pelo ambiente em que está inserida. Não se trata de uma arte artificialmente desnaturalizada, controlada, resfriada, intocável, excessivamente intelectualizada, categorizada, distante da vida, estática e inofensiva, mas sim, da arte inerente à vida, aberta ao dissenso, problematizadora, reintegrada e imersa na vivência dos sujeitos que compõem a sociedade. Sendo assim, com este objetivo de efetivamente contribuir para mudanças no campo da arte e da vida, Oiticica se empenha em trazer

proposições práticas e escritas provocativas, capazes de criar aberturas para diálogos que frutificam, multiplicam e adquirem vida própria ao serem incorporados ao repertório reflexivo de artistas e de participantes. A obra transformada em proposição participativa tende a se manter viva e significativa no tempo-espaço, uma vez que ela se renova com a inclusão dos diálogos contextualizados das novas gerações de participantes.



FIG 26 - Hélio Oiticica, Penetrável PN28 "Nas quebradas", 1979. AHO 2161.79.
Fonte: Braga (2007).

Em *Tropicália* (FIG 26), novamente, verifica-se a atuação de Oiticica em oposição ao conformismo na arte e na vida, ao propagar *subjetividades* (BOURRIAUD, 2009, p.122) comprometidas com intencionalidades políticas. O artista descreve a sensação de que estaria de novo pisando na Terra, ao trazer a vivência de caminhar pelos morros, pela favela; valorizando o percurso de entrar, sair, dobrar pelas quebradas. Relata ainda, que *Tropicália* nasce das experiências vividas na favela, fundamentais para os que desejam um descondicionamento social (OITICICA, 1967 b, p.2). Na fala de Oiticica, é possível perceber que o artista substitui estigmas negativos associados à favela por referências positivas. Mais do que resignificar objetos, Oiticica resignifica o conceito favela, ao posicioná-la como referencial para o seu processo criativo. A discursividade desenvolvida pelo artista não coloca os moradores da favela como “coitados”, mas como sujeitos capazes de trazer de contribuições em nível de igualdade com outras existentes no museu.



FIG 27 - A instalação *Tropicália*, de 1967, faz parte da série *Penetráveis* (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica/Divulgação). Fonte: Veja (2010)

Na proposição *Tropicália* (FIG 27) é possível perceber um duplo movimento de imersão e infiltração no contexto artístico e social, tanto no sentido de trazer representatividade e valorização de indivíduos invisibilizados pelo sistema capitalista

e de arte, como de criar aberturas e diálogos em ambientes euruditos sobre problema sociais reais. Sendo assim, a arquitetura das favelas no museu além de introduzir a experiência do espectador que ficava à margem do discurso hegemônico, também estabelece por meio de produção simbólica a possibilidade de participação de minorias sociais, silenciadas por representações idealizadas e estetizadas, criadas com tintas e suportes, incapazes de dar voz ativa para essas comunidades.

A lógica estrutural do modo de vida da favela no museu incorpora no espaço institucional, a *copresença* de indivíduos que estão na proposição, mesmo quando não se encontram presentes fisicamente (BOURRIAUD, 2009, p. 71). *Tropicália* (FIG 27) carrega para onde for, o modo de pensar de uma comunidade, a sua *copresença* coletiva, materializada pelos recursos disponíveis na favela, e pelo modo orgânico, elástico, que seus habitantes os utilizam para compor seus espaços de convívio.

Ao se expandir para a arquitetura, alcançando dimensões que envolvem totalmente o corpo do participante, como se fosse um espaço sagrado, *Tropicália* (FIG 27), parece irradiar uma espécie de aura, que em vez de transportar o espectador para mundos fictícios, faz o movimento contrário, deslocando-o para o retorno à realidade. Diferente da representação simbólica, do simulacro, contido em pinturas tradicionais, que buscam consumir a atenção do espectador para dentro de ambientes ilusórios, a proposição tende a expulsar o participante para fora do isolamento e do enquadramento institucional, convidando-o a vivenciar, sentir e imergir no mundo real, composto de questões que demandam da sua participação, como: desigualdade social, imposição cultural, massificação da população, consumo alienado. Neste sentido, verifica-se que Oiticica expõe problemas urgentes e não objetos estetizados alheios à vida.

O cenário da favela, historicamente ignorado pelos se beneficiam da desigualdade, demarca territórios dentro da instituição, funcionando como uma espécie invasão, em que se reivindica o direito de ocupar espaços antes destinados apenas aos “bem nascidos”, aos “escolhidos”. Como uma “máquina da subjetivação”, conforme coloca Bourriaud (2009, p. 113) ao se referir aos estudos do psicanalista Félix Guatarri,

Tropicália (FIG 27) emprega a comunicação indireta, por metáforas visuais, muito explorada pela publicidade, por apresentar grande poder de afetar comportamentos, ao escapar do crivo da racionalidade. A linguagem indireta, a sutileza, pode ser bem mais eficaz que dizer: faça isso, consuma aquilo. Por outro lado, Oiticica é bastante direto quando declara em *Tropicália* (FIG 27): “A Pureza É Um Mito” - como se fosse um slogan, de fácil memorização, em que busca sintetizar e disseminar a denúncia de que não existe imparcialidade, neutralidade na arte.

As declarações de Oiticica, presentes em seus manuscritos, demonstram que suas proposições não se escondem na ilusão de uma arte desinteressada. O interesse do artista pela favela traz visibilidade e expande lugares de fala para existências até então invisibilizadas e silenciadas pela instituição. Oiticica, mais uma vez evidencia seu inconformismo artísticos e social, ao explicar que *Tropicália* contribui para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, calcado na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui. Como resistência, o artista propõe criar o mito da miscigenação, formado por negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo, já que a cultura brasileira nada tem a ver com a europeia, apesar de estar ela submetida (OITICICA, 1968 d, p.108). De acordo com o artista:

[...] para que haja a criação de uma verdadeira cultura brasileira, a herança maldita europeia e americana deverá ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que são as únicas significativas (OITICICA, 1968 d, p.108).

A desqualificação da arte indígena e negra era inconcebível para o artista, uma vez que a arte europeia e americana não correspondem à realidade brasileira. Oiticica sabia que para haver contribuições tanto no campo artístico quanto no social, a posição do artista não deve ser morna, no sentido de evitar conflitos, ficar em cima do muro para ser aceito. Para haver mudança é necessário o choque de ideias, o incômodo, a divergência, a inversão de posições, o confronto com o instituído, o enfrentamento.

Apesar do posterior consumo alienado de *Tropicália* pelo mercado, Oiticica ainda assim, verifica a abertura de fendas favoráveis “a criação de uma verdadeira cultura brasileira”, como no caso dos indivíduos que substituem os *stars and stripes* por araras, bananeiras, e despertam o interesse por favelas, escolas de samba,

marginais anti-heróis (OITICICA, 1968 d, p.108). A progressiva penetração de pequenas infiltrações numa construção pode abalar grandes estruturas, sendo assim, o artista vai cumulativamente minando ideologias ao desviar o foco do hegemônico para o popular, da importação cultural para o que é socialmente relevante e próximo do contexto.

Para Oiticica, a principal arma para combater o controle ideológico, e conseqüentemente, o conformismo em todas as suas faces, seria a intensificação da participação do espectador. Portanto, o artista caminha no sentido contrário da abordagem verticalizada do colonialismo europeu, de “criar um mundo-estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano” (OITICICA, 1968 b, p. 2). Sendo assim, suas proposições partem da realidade do participante, do que é significativo para ele.

O desejo de Oiticica pela possibilidade de participação da arte na transformação social o leva a mais libertadora de suas proposições. O artista propõe propor, por meio de estruturas abertas diretamente ao comportamento do participante. O *Propor Propor* introduzido por Oiticica convida o participante a criar suas próprias vivências.

[...] o artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência (OITICICA, 1968 b, p. 2).

Neste momento, Oiticica potencializa a possibilidade de mudança social a partir do favorecimento do protagonismo, da autonomia e da emancipação do indivíduo na arte e nas questões de seu tempo por meio da proposição do próprio participante. A estrutura estímulo-resposta inicialmente disparadas pelo artista visando à reflexão e à ação, começa a abrir espaço para provocações que agora partem do participante/propositor. Com a introdução do conceito *Propor Propor* na construção do discurso da linguagem artística dominante, Oiticica começa a usar o sistema de arte como possibilidade de passar a palavra para o participante.

Contudo, para dar voz à pluralidade de existências, seria necessário subverter a função do museu, já que a arte proposta por Oiticica, em constante transformação, focada no comportamento, parece inconcebível para a instituição que trabalha na

perspectiva de expor e acumular acervo. Diante desse impasse, o artista propõe transformar o “recinto-obra” em “recinto-proposição”. O museu deixa de ser lugar de passagem, distante da vida do espectador, e se transforma em *Barracão*, espaço colaborativo, em que a gestão se torna descentralizada e horizontalizada, já que é o povo que toma a palavra. A concepção e a estrutura do “recinto-proposição” se desenvolve com a participação do espectador. Nele a divisão é de acordo com as demandas coletivas, sua composição orgânica e dinâmica se desdobra no sentido de atender os interesses da comunidade. A configuração do *Barracão* não é estanque, se modela às necessidades de cada grupo, o que justifica sua existência.

Oiticica explica que habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado. No *Barracão* a proposição é feita pelos sujeitos e o lazer criador é usado como ativante não repressivo. Os estados de repouso são invocados como estados vivos, transformados em alimento criativo (OITICICA, 1968, p. 2).

Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas **para ser feita pelos participantes** que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (**não o lazer repressivo**, dessublimatório, mas **o lazer usado como ativante não repressivo, como Crelazer**). Então o conceito de casa-total, ou recinto-total, poder-se-ia substituir pelo de recinto-proposição, ou *probrecinto*. Os "estados de repouso" seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a "dispersão do repouso", que seria transformado em "alimento" criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao **lazer-fazer não interessado** (OITICICA, 1968, p. 2, grifo nosso).

A proposta do *Barracão* remove a aura do museu à medida que se aproxima da vida do participador. Também desenvolve relações de pertencimento, em que o participador/propositor se reconhece como parte daquele ambiente. A proposta integra a arte à vida cotidiana, e transforma o museu em ambiente permeável, ou seja, um espaço que influencia o comportamento do participador, mas que também se constrói pela sua participação, a partir de um processo de *coabitação* recíproca (BOURRIAUD, 2009, p. 79).

A discursividade unilateral, linear, historicista do museu dá lugar à produção orgânica de discursos contextualizados propostos pelos participantes, e que se movimenta em benefício dos interesses coletivos da comunidade. Como o

crescimento de uma planta que se desenvolve em direção às necessidades de luz, calor, água, nutrientes.

Uma vez que o Barracão passa a habitar o participante, já não é possível delinear contornos para a propagação de ideias originadas desse espaço *interativo*, *intersubjetivo*, rico na elaboração de “socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p. 62), já que seus participantes/propositores poderão semeá-las, discuti-las e multiplicá-las em outros territórios relacionais, como: família, trabalho, lazer, igreja, escola, esporte.



FIG 28 - *Magic Square* nº 5 – De Luxe Penetrável. Projeto de 1978 e execução em 2000. Coleção Museu Castro Maya. Fotos de Paula Braga, 2001. Fonte: Braga (2007)

Para ampliar ainda mais o seu alcance e aproximação da arte da vida cotidiana, o programa de Oiticica ramifica tanto para o ambiente privado do museu quanto para o espaço público. O artista substitui o “ateliê” pelo “laboratório” - que remete ao *Barracão*, espaço de experimentação; e pelo “canteiro de obras” - que são os *Labirintos Públicos* (FIG 28), lugares em que se constroem atividades em caráter coletivo (BRAGA, 2013, p.196). Oiticica oferece ao participante/propositor tanto o laboratório quanto o canteiro de obras como espaços abertos a proposições

coletivas, sendo ambos propícios ao “intercâmbio humano” e à formação de “microcomunidades” (BOURRIAUD, 2009, p. 23 e 24), redes de relacionamento diretas e mais duradouras, portanto, favoráveis ao reestabelecimento de vínculos sociais. Oiticica explica que após o *Barracão*:

[...] a idéia de ambiente seria a criação de arquiteturas reais e jardins, locais inventados que poderiam ter um novo sentido [...] Os grandes experimentos coletivos grupais deveriam poder contar com lugares permanentes onde experimentos não estariam unidos à idéia de "experimento-espetáculo". Deveria, antes, concentrar-se em uma experiência que propõe crescimento interior: propor propor (OITICICA, 1969 c, p.5)¹⁴

O ambiente físico aberto é mais próximo da ideia de local público, democrático, em que o acesso é irrestrito, isento de aviso prévio e sem controle do tempo. Os *Labirintos Públicos* (FIG 28) demarcam e reafirmam o espaço público para a atuação do povo, sem finalidade produtiva ou mercadológica. Neles, a proposição do participador, evidencia a presença da arte no cotidiano sem o controle institucional que busca fazer dela discurso de poder. A arte intrínseca à vida colocada por Oiticica dificulta a sua apropriação como instrumento de controle ideológico, e possibilita ainda mais autonomia e liberdade para participantes/propositores valorizados em sua pluralidade vivencial e existencial.

Diante do exposto, neste diálogo que não se esgota, é possível constatar após a identificação das sete estratégias participativas, que o PARTICIPAR proposto pelo artista, consiste num meio de interferir em questões latentes no tempo-espaço. Para encerrar o desenvolvimento desta pesquisa com as palavras do próprio Oiticica, vale reiterar que a:

[...] **participação** é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do intelectual em geral, **nos acontecimentos e nos problemas do mundo**, conseqüentemente **influindo e modificando-os**; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um **pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social**. [...] não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, **pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc.** (OITICICA, 1966 a, p.11-12, grifo nosso)

¹⁴ Tradução disponível em: BRAGA, Paula. Oiticica, singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 198.

PENSAMENTOS V I V O S !

Por se tratar de uma pesquisa/proposição aberta à participação reflexiva do espectador, a conclusão deste trabalho procura trazer apontamentos, pensamentos vivos, que possam servir de fomento para outros estudos, em decorrência das considerações a seguir.

As análises de textos referenciais e proposições de Oiticica colocam em evidencia que a proposta de participação do espectador está carregada de sentido político. Por meio dela, Oiticica propôs questionamentos que apresentam resistência a sistemas colonialistas, mercadológicos, opressores e promotores de desigualdade. Neto de anarquista, Oiticica primava pela liberdade, o que parece ter norteado todo o projeto poético de sua trajetória, a partir da década de 1960.

A participação do espectador, trazida pelo artista, busca despertar o indivíduo dos condicionamentos aos quais foi submetido, para a atuação crítica na arte e na vida. Consiste na possibilidade de transformação social por meio da ação do participante, que sairia da condição passiva dos acontecimentos para uma posição ativa no contexto. Participar, nos termos de Oiticica, significa lutar contra toda e qualquer espécie de domínio ideológico que resulta em conformismo cultural, político, ético, social.

Oiticica parece rejeitar o uso da arte como discurso persuasivo gerido por culturas economicamente dominantes. Portanto, com o emprego da palavra e de proposições experimentais, sensoriais, abertas, colaborativas, populares, públicas, relacionais, focadas no comportamento, nas interações humanas, o artista rompe com o aprisionamento conceitual da arte pela crítica de institucionalizada e com a estrutura emissão-recepção do colonialismo cultural e do sistema de arte, que tende a manter os indivíduos em condição passiva, e o país em posição subalterna.

As “verdades universais”, a pureza, a zona de conforto do esteticismo formalista, especializado na conversão de representações e objetos em produtos de arte de valor comercial transcendental, encontram dificuldade em se sustentar em práticas relacionais plurais, imprevisíveis e com os pés fincados na terra, que desobedecem

e modificam a interpretação do que é arte, ao transformar as propostas artísticas em proposições, acontecimentos vinculados à vida real.

Os elementos constitutivos e as ferramentas empregadas por Oiticica vão muito além da cor, forma, tinta, pincel, suporte. O que Oiticica deseja “pintar” é o espaço real, ao fazer uso dos instrumentos disponíveis no sistema de arte (discurso da crítica, espaços institucionais, meios de comunicação, *espetacularização*) como meio de difundir proposições participativas, provocativas, problematizadoras, capazes de fomentar reflexões e afetar comportamentos, ao criar oportunidades de experimentação da liberdade, de vivências descondicionantes, de encontro direto com o Outro, de formação de redes de relacionamento, de exposição de questões significativas no contexto; favoráveis à politização, à visibilização das diferenças, à construção do discurso plural, à composição de um cenário artístico e social, em que a participação consciente e engajada dos sujeitos é vital.

O legado do artista não se configura na produção de obras a serem contempladas no museu, nem são modelos de arte ou de proposições a serem mecanicamente reproduzidos, a herança deixada por Oiticica está na sua inesgotável contestação do controle ideológico, do conformismo na arte e na vida, na capacidade do artista de contrapor estruturas de imposição cultural, econômica e social, no seu desejo e empenho em colaborar para uma transformação social por meio da conscientização, engajamento e emancipação do participante na arte e na vida.

As proposições de Oiticica, em constante desenvolvimento, não são destinadas à fabricação de produtos de arte, portanto interpretar seus vestígios como “obras de arte”, objetos estetizados ou “arte participativa” resulta numa forma de silenciar a ideologia do artista e de transformar a participação em estratégia de formação de público consumidor. A participação do espectador, como qualquer imagem ou objeto estético convoca narrativas, textos visuais, passíveis de serem utilizados por discursos colonizadores e mercadológicos relacionados ao poder, sistemas econômicos, classes sociais, religião. Sendo assim, para que a participação do espectador não vire mais uma ferramenta a serviço do lucro, do *espetáculo*, da alienação cultural e política, considera-se fundamental o aprofundamento e maior compreensão das intenções e dos objetivos transformadores dos artistas na década

de 1960, ao introduzir, teorizar e desenvolver esta proposta na realidade brasileira. Além disso, verifica-se a necessidade de engajamento dos artistas sobre interesses velados do sistema de arte, já que para interferir no controle ideológico na arte e na vida é preciso conhecer o que move, sustenta e alimenta sua engrenagem. Conforme demonstra a atuação de Oiticica, só é possível subverter o sistema se conhecer o sistema.

O sentido político de participação ativa do artista e do participante, inclusive como proponente, nas questões da arte e na vida, verificado nos textos e proposições de Oiticica, parece especialmente relevante para a atual situação do país, momento em que se percebe a propagação de ideias totalitaristas, de mecanismos de censura, o controle ideológico dos meios de comunicação, a ditadura do consumo, enfim, de formas de opressão e domínio social, persistentes e sutis, que resultam em desigualdade social, violência, invisibilização e desqualificação de grupos desfavorecidos economicamente. Diante desse campo fértil de conflitos, propício a participação crítica da arte nas questões da vida, resta aos artistas-proponentes escolherem que lugares desejam ocupar, e quais os sentidos que pretendem atribuir às suas proposições artísticas, já que a ilusão da arte “separada da vida”, na realidade, se configura em grande utopia. Num mundo que faz uso intensivo de imagens, de representações simbólicas, de estímulos sensoriais, que constantemente afetam de forma subliminar¹⁵ o cotidiano das pessoas, a arte participa ativamente da construção de ideologias que podem tanto perpetuar interesses de classes dominantes, quanto provocar reflexões e ações transformadoras favoráveis a relações mais justas na sociedade.

Neste contexto, as práticas artísticas focadas nas relações humanas, que se erguem da interação e da colaboração entre participantes, em que o conhecimento se constrói junto, favoráveis ao deslocamento de posições, podem ajudar no desenvolvimento de uma ideologia mais próxima do sentido de coletividade, de valorização e respeito às diferenças, de maior igualdade de oportunidades, em que o bem comum tende a ser reconhecido como prioridade.

¹⁵ O termo **Subliminar** empregado no texto corresponde a: 2 PSICOL Imediatamente abaixo do limiar da consciência; que não chega a penetrar na consciência; subconsciente. 3 Que influencia o pensamento, o comportamento e os sentimentos, sem que se perceba: Propaganda subliminar. Fonte: Dicionário Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

Essa abordagem relacional de arte, que opera como *interstício social*, ao possibilitar trocas inter-humanas, diálogos diretos e contextualizados entre os indivíduos, que escapam do controle institucional, ao se incorporar às vivências, ao repertório dos participantes/propositores, pode gerar frutos e disseminar sementes, caso encontre solo fértil em espaços formais e informais de estudo e de produção de conhecimento artístico, trazendo resultados cada vez mais concretos, no sentido de construção de uma sociedade mais politizada, já que o seu foco não está numa discursividade fechada em representações e objetos de consumo simbólico, mas na discussão de questões próximas da vida, significativas, e que podem repercutir na vida cotidiana.

As proposições de socialidade, conforme se verifica nos estudos de Bourriaud (2009), no campo da Estética Relacional, tendem a levar o participante a um maior estado de consciência do contexto em que está inserido, a mostrar a maneira como as pessoas se relacionam com as coisas e umas com as outras, seus sentimentos, seus valores, sua cultura, sua ideologia, sendo um espaço propício à revisão de ideias e de atitudes a serem desconstruídas e reformuladas. Sua abordagem mais inclusiva e interativa, em que todos são aptos a participar, coloca o participante em contato com diferentes níveis de realidade, podendo favorecer a autorreflexão, o rompimento, a quebra de paradigmas, ao deslocar e desordenar estruturas de pensamento cristalizadas por modelos socioculturais hegemônicos. Podem funcionar como provocações que desestabilizam condicionamentos internos, que ao se reorganizar a partir da interferência em sua estrutura, apresenta outra forma de interpretar o mundo. Algo parecido com um espaço de aprendizagem colaborativa, em que a construção do conhecimento e dos valores humanos se desenvolve num processo de contínua negociação entre o grupo envolvido.

A partir das colocações de Bourriaud (2009), é possível perceber que a compreensão de arte trazida por Oiticica, desenvolve um projeto político capaz de contribuir para mudanças no contexto, ao problematizar a esfera das relações humanas, ao imergir na vida cotidiana, expondo questões urgentes, que necessitam da participação crítica de artistas e de sujeitos propositores, comprometidos com uma construção mais inclusiva e igualitária da obra ambiental mundo.

Conforme desejava Oiticica, seus Pensamentos Vivos continuam atuando no contexto, disseminando ideias libertadoras, descondicionantes, contrárias ao conformismo na arte e na vida, com efeito multiplicador, tendo em vista a atualidade de suas proposições práticas e teóricas, de suas estratégias participativas, relevantes ao questionamento de estruturas de controle ideológico, alienação e opressão na arte e na vida, e ao fomento de reflexões favoráveis ao engajamento, emancipação e participação de artistas-propositores e espectadores/participadores no atual contexto contemporâneo de arte.

A resignificação da arte, decorrente da proposta de participação do espectador, da atuação consciente e crítica de artistas na década de 1960, fomenta indagações sobre a possibilidade de construção de relações cada vez mais horizontalizadas, inclusivas e imersivas no campo artístico, social, político, ético. Convida ao diálogo e a reflexão sobre quais estratégias poderiam ser empregadas hoje por artistas-propositores e participantes/propositores, que assim como Oiticica, desejam efetivamente participar das questões latentes no contexto em que estão inseridos.

Neste sentido, destaca-se a relevância do conceito *Propor Propor*, introduzido por Oiticica no âmbito da arte e da vida. Com a chegada a concepção participador/propositor, em espaços privados e públicos, acredita-se que o artista potencializou, consideravelmente, a possibilidade de favorecimento do engajamento, da autonomia e da emancipação dos sujeitos plurais que integram a sociedade, capazes de fomentar proposições reflexivas, significativas e de grande alcance, propícias a mudanças comportamentais e a uma transformação social. No *Propor Propor*, a arte finalmente se desprende da moldura e do objeto alienante, passando a se situar nas relações inter-humanas, o que a torna ativa do contexto, uma vez que ganha vida permanente em proposições de socialidade que se abrem, multiplicam e expandem para muitas outras, com o intuito de discutir questões cotidianas. Sendo assim, esta pesquisa, deixa aqui o convite à proposição de possíveis leitores interessados em contribuir para a atuação da arte nas demandas do seu tempo-espaço.

REFERÊNCIAS

I. Manuscritos de Hélio Oiticica

PHO - Programa HO. LAGNADO, Lisette (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002. Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm . Acesso em: 03 nov 2017.

OITICICA, Hélio. **A criação plástica em questão Respostas**, 1968 a. PHO 0159/68.

OITICICA, Hélio. **A dança na minha experiência**, 1965 a. PHO 0120/65.

OITICICA, Hélio. **A obra, seu caráter objetal, o comportamento**, 1968 b. PHO 0160/68.

OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**, 1962. PHO 0013/62.

OITICICA, Hélio. **As possibilidades do Crelazer**, 1969 a. PHO 0305/69.

OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o "Parangolé"**, 1965 b. PHO 0070/64.

OITICICA, Hélio. **Aparecimento do suprasensorial**, 1967 a. PHO 0108/67.

OITICICA, Hélio. **Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé"**, 1964. PHO 0035/64.

OITICICA, Hélio. **Brasil Diarréia**, 1970 a. PHO 0328/70.

OITICICA, Hélio. **Entrevista com Hélio Oiticica**, 1980. PHO 0059/80.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**, 1966 a. PHO 0110/66.

OITICICA, Hélio. **Nova York, 11.7.1974**. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 229.

OITICICA, Hélio. **O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo**, 1968 c. PHO 0131/68.

OITICICA, Hélio. **Perguntas e respostas para Mário Barata. (Fragmentos)**, 1967 b. PHO 0320/67.

OITICICA, Hélio. **Posição e programa; Programa ambiental; Posição ética**, 1966 b. PHO 0253/66.

OITICICA, Hélio. **Sem título**. Londres, 1969 b. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Sem título**, 1970 b. PHO 0324/70. In: MCSHINE, Kynaston, *Information*, Nova York: MOMA, 1970, p. 103.

OITICICA, Hélio. **Situação Da Vanguarda No Brasil (Propostas 66)**, 1966 c. PHO 0248/66.

OITICICA, Hélio. **The Sense Pointing Towards a New Transformation**, 1969 c. PHO 0486/69.

OITICICA, Hélio. **4 de março de 1968**, 1968 d. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, p. 106-109, 1986.

OITICICA, Hélio. **10 de abril de 1966 (continuação)**, 1966 d. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 75-76.

II. Textos e Livros Consultados

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença / Martins Fontes, 1970.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula. **Oiticica, singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRETT, GUY. **Sem título**. Londres, 1969. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DE CASTRO, Amílcar et al. **Manifesto neoconcreto**. *Jornal do Brasil*, p. 4-5, 1959.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). **Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**, 1967. In: *Arte & Ensaios* nº 9. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, p. 130-147, 2002.

GRANDO, Angela. **A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço da obra de arte**. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-Objeto**, 1959. In: *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

KOSUTH, Joseph. **A Arte depois da filosofia**, 1969. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 210-234, 2006.

KOSUTH, Joseph. **Sem Título**, 1970. In: MCSHINE, Kynaston, *Information*, Nova York: MOMA, 1970, p. 69.

NODARI, Alexandre; CERA, Flávia. **O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo por Hélio Oiticica**. Sopro 45. Panfleto Político-Social. Editora Cultura e Barbárie, 2011. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>. Acesso em: 23 nov 2017.

OLIVEIRA, Ana de. **Marginália Tropicália** Ruídos Pulsativos. 2007. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/marginalia/antiarte>. Acesso em: 12 ago 2017.

PEDROSA, Mário. **Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica (1965)**. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). *Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 9-13, 1986.

III. Fontes Audiovisuais Consultadas

BRAGA, Paula. In: **Hélio Oiticica – Museu É o Mundo**. Museu Nacional de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI>. Acesso em: 09 ago 2017.

BORTULUCCE, Vanessa. **Diálogo sem Fronteira - Relações Arte-Política**. Secretaria de Comunicação - TV Unicamp, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CzW5BLV_0iY. Acesso em: 27 nov 2017.

COCCHIARALE, Fernando. In: **Hélio Oiticica – Museu É o Mundo**. Museu Nacional de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI>. Acesso em: 09 ago 2017.

FAVARETTO, Celso. **Livros 112: A invenção de Hélio Oiticica**. Univesp TV, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY. Acesso em: 09 ago 2017.

FILHO, César Oiticica. In: **Hélio Oiticica - Primeira Parte**. Globo News, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=crgDm3ycMww>. Acesso em: 09 ago 2017.

FILHO, César Oiticica. In: **Hélio Oiticica – Museu É o Mundo**. Museu Nacional de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI>. Acesso em: 16 set 2017.

GALANTERNICK, Nina. **Formas do Afeto - Um filme sobre Mário Pedrosa**. Gala Filmes, Núcleo de Pesquisa em Sociologia Cultural, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0LKywdSiQwU>. Acesso em: 06 nov 2017.

GLOBO News. **Hélio Oiticica - Primeira Parte**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=crgDm3ycMww>. Acesso em: 09 ago 2017.

GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar: um papo sobre o neoconcretismo**. Saraiva, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_sk-2TlyZSY. Acesso em: 09 nov 2017.

KARNAL, Leandro. **Escola Sem Partido**. Canal História e Filosofia, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0JteEIP0XQc&t=17s>. Acesso em: 04 mar 2018.

MENESES, Patrícia Dalcanale. **Diálogo sem Fronteira - Arte e Política**. Secretaria de Comunicação - TV Unicamp, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wtAB5_oCWuA. Acesso em: 04 mar 2018.

OITICICA, Hélio. **Diverso - Hélio Oiticica - Parte 1**. Diverso, Rede Minas, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wq6ta7RXr0g&t=464s>. Acesso em: 24 jul 2018.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica Trailer Oficial**. Guerrilha Filmes, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffeHnTD7e0Y>. Acesso em: 23 jul 2018.

SILVA, Franklin Leopoldo. **Merleau-Ponty: Filosofia e Percepção**. Casa do Saber, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZs-4fLUJ9c>. Acesso em: 09 nov 2017.

VELOSO, Caetano. **60 01 Untitled**. Fala Caetano, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wS1SNrum-z8>. Acesso em: 27 nov 2017.

IV. Fontes das Ilustrações (com endereços eletrônicos para acesso)

AHO - Arquivo HO, Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006.

AGÊNCIA UVA. **Maio de 68: Poesia Marginal ironiza o governo e sofre com o AI-5**. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida / Casa da Comunicação, 2018.

ARTESQUEMA. **Opinião 65: 50 anos depois**, 2015. Disponível em <http://www.artesquema.com/category/exposicoes/> . Acesso em: 10 jun 2018.

BRAGA, Paula Priscila. **A Trama da Terra que Treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica**. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-05122007-145929/publico/TESE_PAULA_PRISCILA_BRAGA.pdf . Acesso: 11 jun 2018.

DEUTSCHE BANK GROUP. Arte e Política: Deutsche Bank apóia a Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://db-artmag.com/en/62/on-view/deutsche-bank-supports-so-paulo-biennial/> . Acesso em: 10 jun 2018.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. In: ALVES, Rafael da Cruz. Portal do professor. MEC, 2011. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=33514>. Acesso em: 11 jun 2018.

COTIDIANO CARNAVAL. #ho | position and program • posição e programa – mário pedrosa, abr. 2014. Disponível em: <http://cotidianocarnaval.blogspot.com/2014/04/ho-position-and-program-posicao-e.html>. Acesso em: 10 jun 2018.

DOS ANJOS, Moacir. **As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica**. ARS (São Paulo) vol.10 nº.20 São Paulo July/Dec. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202012000200022. Acesso em: 11 jun 2018.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta> . Acesso em: 11 de Jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

GOIS, Richardson. **Arte contemporânea: múltiplos fazeres, múltiplos meios?**. Pelas vias da dúvida. 2º Encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFF - UERJ – UFRJ, 2012. Disponível em: <https://pelasviasdaduvida2.files.wordpress.com/2012/11/richardson-gois-arte->

[contemporanea-mc3baltiplos-fazer-mc3baltiplos-meios.pdf](#) . Acesso em: 11 jun 2018.

INTERAÇÕES CONTEMPORÂNEAS. Hélio Oiticica. 2010. Disponível em: <https://interacoescontemporaneas.wordpress.com/2010/10/01/helio-oitica/>. Acesso em: 11 jun 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001. In: DE SOUZA, Maria da Conceição Hatem. *Parangolé*, política e poética do instante no “estado invenção” de Hélio Oiticica. Belo Horizonte: CONFAEB, 2009. Disponível em: <https://faeb.com.br/admin/upload/files/2009atualCONFAEB.pdf> . Acesso em: 18 Mai 2011.

LOEB, Angela Varela. **Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica.** ARS (São Paulo) vol.9 no.17 São Paulo 2011. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004. Acesso em: 11 jun 2018.

LUCERO, María Helena. **"Decolonialidade" na Arte Latino-Americana.** Southern Perspectives, 2011. Disponível em: <https://www.southernperspectives.net/author/mariaelena>. Acesso em: 11 jun 2018.

MATOS, Kleyson. **Os Parangolés de Oiticica.** Obvious, 2015. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/haraquiri_sertanejo/2012/08/Os-Parangoles-de-Oiticica-.html . Acesso em: 11 jun 2018.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. Estreno en España del documental Hélio Oiticica en el Museo Reina Sofía. Madri, 2014. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/estreno-espana-documental-helio-oitica-museo-reina-sofia>. Acesso em: 03 jun 2018.

OFICINAS DE ARTE E ARQUITETURA. Comunidade Cruzeiro do Sul. Porto Alegre, Brasil, 2009. Disponível em: <http://oficinasartearq.blogspot.com/2009/05/oficina-n-5.html>. Acesso em: 10 set 2018.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário.** Revista Cult. São Paulo: Editora Bregantini, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-avesso-do-imaginario/>. Acesso em: 11 jun 2018.

RUGGIERO, Amanda Saba. **Hélio Oiticica no MoMA de Nova York.** Arquitectos, São Paulo, ano 17, n. 193.01, Vitruvius, jun. 2016. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/17.193/6087>. Acesso em: 11 jun 2018.

TRUONG, Alain.R. **Hélio Oiticica: O Corpo de Cor” no Museu de Belas Artes.** Houston, 2007. Disponível em: <http://www.alaintruong.com/archives/2007/03/18/4352798.html>. Acesso em: 11 jun 2018.

VEJA. Hélio Oiticica: O pintor, escultor e artista plástico Hélio Oiticica morreu com apenas 42 anos, mas teve produção intensa e significativa. Grupo Abril, mar. 2010. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/helio-oiticica/>. Acesso em: 11 junh 2018.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. Hélio Oiticica: To Organize Delirium, Nova York, 2017. Disponível em: <https://whitney.org/Exhibitions/HelioOiticica>. Acesso em: 10 jun 2018.