



PRODUÇÃO DE ESPAÇOS TRIDIMENSIONAIS EM ARTE: PRINCÍPIOS DA CONCEPÇÃO ESPACIAL NA OBRA DE HÉLIO OITICICA

PRODUCTION OF THREE-DIMENSIONAL SPACES IN ART: PRINCIPLES OF SPATIAL CONCEPTION IN HÉLIO OITICICA'S ART WORK

Paulo Arthur Silva Aleixo

Universidade Federal de Goiás, Brasil
pauloarthur8@hotmail.com

Eline Maria Mora Pereira Caixeta

Universidade Federal de Goiás, Brasil
emmpcaixeta@gmail.com

Resumo

No contexto da produção artística brasileira, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por constantes questionamentos e revisões de ideais estabelecidos. Diferentes manifestações e movimentos desenvolveram-se com o forte interesse em repensar as artes e a relação destas com o público, trazendo ainda maior liberdade de expressão e subjetividade para o campo de produção artística. Inserido neste contexto, a trajetória artística de Hélio Oiticica aparece com um considerável desenvolvimento de ideais do período, associado ao sentido político de contracultura. Protagonista nesta produção de vanguarda, a obra de Oiticica perpassou os Movimentos Concreto e Neoconcreto, partindo para investigações artísticas a partir da linhagem teórica da arte de ação, ao lado de importantes nomes como Lygia Clark e Lygia Pape. Em sua produção foi constante a investigação no âmbito da relação da arte com o corpo do sujeito fruidor, a partir de uma ampla revolução comportamental individual. Este corpo abandonou o condicionamento perante a obra de arte, que por sua vez deixou de acontecer enquanto objeto acabado, passando a existir enquanto espacialidade aberta à percepção, vivência e experimentação de seus usuários. O presente artigo busca analisar as experimentações artísticas de Oiticica durante o início da década de 1960, a partir do conceito de obra de arte aberta à participação, com a construção de espacialidades em arte, bem como entender os princípios e referenciais que nortearam sua produção. Para tanto, parte-se da análise de duas obras iniciais no percurso artístico de Oiticica e elementares para a fundamentação destes conceitos em seu trabalho: a série *Penetráveis*, iniciada em 1961, e a série *Parangolés*, iniciada em 1964. Busca-se, deste modo, compreender a postura do artista em relação ao corpo do participante sob o espaço proposto e também o sentido político que estabeleceu-se a partir desta nova concepção.

Palavras-chave: cultura artística; estética e crítica; espacialidade; Hélio Oiticica.

Abstract

In the context of the Brazilian artistic production, the 1960s and 1970s presented constant questions and revisions of established ideals. Different manifestations and movements developed with strong interest in rethinking arts and the relation with its public, bringing greater freedom of expression and subjectivity to the field of artistic production. Inserted in this context, the artistic trajectory of Hélio Oiticica appears with a considerable development of ideals of the period, associated to the political sense of counterculture. Protagonist in this vanguard production, Oiticica's artwork crossed the Concrete and Neoconcrete Movements, starting the artistic investigations from the theoretical lineage of the art of action, next to important names like Lygia Clark and Lygia Pape. In his production was constant the investigation in the scope of the relation of the art with the body of the subject, from a wide individual behavioural revolution.

This body abandoned the conditioning in front of the artwork, which in turn ceased to occur as a finished object, coming into existence as a spatiality open to the perception, experience and experimentation of its users. This article aims to analyze the artistic experiments of Oiticica during the beginning of the 1960s, from the concept of an artwork open to participation, with the construction of spatialities in art, as well as understand the principles and references that guided its production. In order to do so, it starts with the analysis of two initial works in Oiticica's artistic journey and elementary ones for the foundation of these concepts in his work: the series *Penetráveis*, initiated in 1961, and the series *Parangolés*, initiated in 1964. It seeks, in this way, to understand the posture of the artist in relation to the body of the participant under the proposed space and the political sense established from this new conception.

Keywords: artistic culture; aesthetics and review; spatiality; Hélio Oiticica.

Cultura e sociedade em transformação

A partir do final da década de 1950, uma série de princípios estabelecidos no âmbito da produção artística brasileira passaram a ser questionados por artistas e intelectuais do período, devido às mudanças substanciais ocorridas após as rupturas com o Movimento Moderno. Desta maneira, manifestações e movimentos surgiram com o arrojado projeto de transformar as artes - visuais, plásticas, poesia, cinema, teatro, dentre outras -, permeado por uma “espécie de positividade” que esteve “no centro da tradição construtiva - a arte como instrumento de construção da sociedade” (BRITO, 1999, p.8).

Dentro do campo das artes visuais, tem-se que diversas concepções propostas pelo Movimento Concreto¹, em meados dos anos 1950, já não correspondiam às aspirações dos artistas ao final da mesma década. Com a publicação do Manifesto Neoconcreto, em 1959, o Neoconcretismo surgiu como uma ruptura na arte moderna brasileira, um posicionamento crítico com reorganização dos ideais construtivos dentro do ambiente cultural do país, frente à forte racionalidade concreta e à toda tradição construtiva que estava consolidada (BRITO, 1999, p.65).

O grupo neoconcreto², ativo durante o curto período compreendido entre 1959 e 1961 (ASBURY, 2008 in BRAGA, 2011, p.33), abordou um retorno à subjetividade e à inventividade especulativa do artista em detrimento da objetividade e do empirismo concretos. Visou, sobretudo, um maior humanismo na produção artística. Neste sentido, a arte não poderia enquadrar-se

¹ O Concretismo foi a fase inicial do Movimento Construtivo no Brasil, com a implantação de ideais. Artistas do movimento desenvolveram suas linhas de pensamento explorando a objetividade e a racionalidade em arte, incorporando procedimentos matemáticos, pesquisas geométricas, estudos sobre percepção visual e gestalt ao seu processo criativo. O movimento foi formado pelos poetas paulistas Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos (1931) e Décio Pignatari (1927 - 2012), e pelo grupo Frente, do Rio de Janeiro, com os críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016), e os artistas Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Franz Weissmann (1911-2005) e o então jovem Hélio Oiticica (1937-1980), com pouco mais de vinte anos de idade.

² Dentre os nomes mais relevantes da produção neoconcreta, destaca-se os artistas Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Franz Weissmann (1911-2005), Amílcar de Castro (1920-2002), Hércules Barsotti (1914-2010) e Willys de Castro (1926-1988).

enquanto proposição de caráter industrial, mas como meio de expressão articulado na experiência de seu espectador sobre o espaço e sobre o tempo da obra.

O artista neoconcreto voltou seu olhar para o homem, buscando uma revalorização da sensibilidade do sujeito, em todos os sentidos, e não restrito apenas à visão (BRITO, 1999, p.93). Contudo, no início da década de 1960, as experimentações desenvolvidas pelos integrantes do grupo - Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, dentre outros – acabou por dissolver a unidade do movimento, sendo que seus artistas partiram para proposições independentes de caráter investigativo, associadas especialmente à exploração do corpo do sujeito fruidor como agente fundamental e motor da obra de arte.

Nome de peso na construção desse discurso, Hélio Oiticica apresenta-se como um dos maiores expoentes da produção cultural brasileira, tendo como constante em sua trajetória a investigação no âmbito da relação da arte com o corpo do sujeito fruidor, a partir de uma ampla revolução comportamental individual. Na trajetória artística de Oiticica, que desdobrou-se após os Movimentos Concreto e Neoconcreto, o experimental foi assumido como potência que trouxe a constante busca pelo desconhecido, pelo número aberto de possibilidades (OITICICA, 2011, p.158), aspecto que levou sua produção em direções exploratórias e inventivas.

Tem-se, sobre essa perspectiva, que a postura do artista trouxe como foco o interesse transgressor da retirada do condicionamento do corpo perante a obra de arte. Esta, por sua vez, deixou de acontecer enquanto objeto acabado, limitado à uma forma de apreensão específica, mas passando a existir como espacialidade aberta à percepção, vivência e livre experimentação dos seus usuários.

Desdobrar da arte sobre o espaço

No ano de 1961, em um período de efervescência cultural que antecedeu a instauração do regime militar no país, em 1964, Oiticica iniciou os projetos de escala ambiental denominados *Penetráveis* (1961-1980). A série é composta por obras tridimensionais a serem apreendidas a partir do fluxo dos sujeitos fruidores. Apresentando dimensões de escalas apropriadas ao corpo humano, as construções de *Penetráveis* foram desenvolvidas durante o período das décadas de 1960 e 1970. Desdobrando os ideais do artista, a série fez parte da saída da arte para o espaço na produção de Oiticica (FAVARETTO, 2000, p.29), sendo que o artista apontou:

Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente, em 1954. Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí é que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico. A desintegração do quadro foi, na verdade, a desintegração da pintura; não há possibilidade, nem razão, para uma volta à pintura ou à escultura. [...] Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura.



“Penetráveis”, “Núcleos”, “Bólides” e “Parangolés” foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de “estado de invenção”. (OITICICA, 1979 apud FAVARETTO, 2000, p.47).

Dentro da produção de Oiticica, a fase neoconcreta³ representou a superação definitiva do plano bidimensional como suporte determinado para a arte. Como destacado pelo artista, sua “transição do quadro para o espaço começou em 1959” (OITICICA, 1962 in FERREIRA; COTRIM, 2006, p.82), quando formou-se o grupo neoconcreto. Assim, seu interesse deixou de estar no suporte estabelecido para a arte, partindo para o ato a desenvolver-se sobre o espaço e sobre o tempo da obra.

Questionando o espaço estabelecido para a produção, a quebra do plano pictórico foi aspecto que ficou bastante evidente com as séries *Núcleos* (1960-1963), e *Penetráveis*. Com *Núcleos* a pesquisa desenvolvida por Oiticica abandonou a preponderância do visual, partindo para a experiência sensorial, onde o espectador começa a ser visto como agente ou propositor de suas ações (FAVARETTO, 2000, p.65). Já com *Penetráveis*, além de deixar de abordar a composição de sua obra enquanto algo bidimensional, o artista partiu para a construção de espacialidades abertas à apropriação, com enfoque nas ambiências labirínticas. Vale notar que o interesse pela espacialidade do labirinto apareceu aliado ao sentido de jogo, de abertura às possibilidades, sendo que Favaretto (2000, p.68) apontou que “o labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação”.

O desenvolvimento da série *Penetráveis*, além dos diversos projetos que combinavam estas obras, foram feitos a partir de desenhos, esquemas descritivos e maquetes, modo de trabalho recorrente na produção de Oiticica. Como exemplo destaca-se o *Projeto Cães de Caça* (1961), primeiro projeto elaborado pelo artista, composto por cinco de seus penetráveis. Além disso, a obra trazia o “poema enterrado”, de Ferreira Gullar, e o “Teatro Integral”, de Reinaldo Jardim, propondo, portanto, a integração de diferentes campos da expressão (OITICICA, 2011, p.38). A proposta, que acabou não sendo edificada, previa a implantação do conjunto sobre área verde, não restrita, portanto, ao espaço institucionalizado e elitizado dos museus.

A ideia central esteve na proposição de obras para apropriação livre da coletividade, concertos musicais, dentre outras atividades. Assim, a série apontou para o interesse incipiente de Oiticica pela vida cotidiana, a partir da ocupação dos espaços públicos da cidade e da transformação da vivência das pessoas sobre esses espaços (OITICICA, 2011, p.55). Nela fica evidente a relação com princípios expressos por Malevitch, quando, no início do século XX – inserido no contexto da vanguarda russa do suprematismo –, apontou que o quadro enquanto objeto deveria ser substituído, em detrimento de uma arte que funcione como instrumento de construção da vida das pessoas (ARGAN, 1992, p.324-325).

³ Dentre as obras desenvolvidas por Oiticica no período, aponta-se as séries *Invenções* (1959-1962), *Relevos Espaciais* (1960), *Núcleos* (1960-1963) e o início dos *Penetráveis* (1961-1980).

Tem-se, assim, em conformidade com parte da produção cultural do período, o desejo de Oiticica de retirar da cultura o seu caráter intelectual, erudito e, conseqüentemente, excludente, levando a produção para a esfera das massas. Para além do significado restrito a uma obra, o conceito de “arte penetrável” apontou para o início do interesse de Oiticica pela “ampliação do sensorial” (FAVARETTO, 2000, p.66), a partir do caminhar sensitivo sobre uma espacialidade construída em arte.

O andar, é a descoberta de que o andar para mim não é só... Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um penetrável com areia ou pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar... (OITICICA, 2010, p.134).

Para Jacques (2003, p.82), a obra de Oiticica se estabeleceu “na sua vivência, que ele tenta passar para o espectador, tomando-o participante, no intuito de que ele possa, por sua vez, vivenciar essa experiência espacial e sensorial”. Portanto, a apreensão passiva da obra de arte, restrita aos registros ópticos de informações, foi superada por Oiticica no início da década de 1960. Nota-se, assim, que todo o conceito das proposições para *Penetráveis* partiu deste interesse do artista por uma profunda mudança comportamental do corpo sobre o espaço da arte. A ideia estava em “permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção” (BRITO, 1999, p.80), cerne do que veio a estabelecer o conceito de “vivência” em toda a trajetória artística de Oiticica.

Brito (1999, p.80) aponta ainda que “o tempo neoconcreto é fenomenológico⁴, recuperação do vivido, repotencialização do vivido”, sendo que “nesse sentido ele foi um precursor das tendências dominantes nos anos 60 que representavam um esforço para abolir a distância entre arte e vida”. Desta maneira, a obra instaura a dimensão fenomenológica no modo de apreensão na produção de Oiticica. Ao descondicionar o corpo e expandir as possibilidades de sensibilização do mesmo, sua arte passou a estar aberta à maior participação dos usuários, incitando-os a entrar e percorrer os espaços tridimensionais construídos e desenvolverem suas percepções a partir da subjetividade desta experiência.

Com efeito, percebe-se que as obras da série *Penetráveis* encontraram-se numa posição onde não puderam ser definidas como pintura e tampouco como esculturas. Como ressaltou Favaretto (2000, p.76), “o *Penetrável* significa o desaparecimento do quadro, a superação da pintura e da escultura, a conversão do espaço plástico em ambiente”. Neste sentido, David Sperling alegou ainda que:

⁴ Conceito filosófico caracterizado inicialmente por Edmund Husserl (1859-1938) como método de investigação que tem o objetivo de apreender um fenômeno em relação à consciência humana. Este método crítico visa, sobretudo, a relação do corpo humano com a percepção de suas sensações, colocando-o como centro do mundo das experiências. Parte-se de uma tomada de consciência do sujeito a partir de uma maior liberdade de ação, permeada por um forte caráter existencial.



A expansão espacial prenunciada culminará na proposição de *Núcleos e Penetráveis*, “novas possibilidades de andar entre lugares”, estruturas-cor em que o público circula e é envolvido. A cada participação do até então espectador, transformado pela experiência em sujeito agente, corresponde a construção de percepções únicas da totalidade ambiente-sujeito num determinado espaço. (SPERLING, 2008 in BRAGA, 2011, p.120).

A partir dos *Penetráveis*, percebe-se, portanto, a transição de uma produção artística enraizada em concepções estetizantes para uma postura crítica, com proposições mais encarnadas, permeadas pela vida e pela espontaneidade da ação humana. Destaca-se que a relação entre arte e vida cotidiana foi elemento constante na produção subsequente de Oiticica, aliado à superação dos suportes estabelecidos para a expressão artística. Desta maneira, tem-se que, em sua trajetória artística, “a necessidade estrutural, dos quadros, dos relevos neoconcretos, dos penetráveis, solta-se: o campo é invadido por ações, pela vida” (FAVARETTO, 2000, p.19).

Imagem de uma arte no espaço, a finalidade do Penetrável é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado (o que está proposto nas utopias construtivistas). É por isso que os projetos de Oiticica visam à experiência coletiva: são abrigos, construções ao ar livre, conjuntos de cabines abertas para jardins, ninhos de lazer, de brincadeira etc. São âmbitos para propostas, para invenções, supondo-se que a destinação das atividades é a mudança de comportamento, tanto do individual como do coletivo. (FAVARETTO, 2000, p.69).

Desta maneira, tem-se, sobretudo, que as experiências com os *Penetráveis*, consolidadas sobre a experiência do caminhar lento e sensitivo do sujeito sobre o espaço, apresentaram sentido apenas a partir do comportamento descondicionado. Desenvolvida até o final da trajetória artística de Hélio Oiticica⁵, em 1980, esta preocupação com o caminhar, associada a ampliação da sensorialidade do sujeito fruidor - elementos presentes na série *Penetráveis* -, pode ser vista como um prenúncio de diferentes obras futuras. Nesse sentido, destaca-se a série *Parangolés* (1964-1978), *Tropicália*⁶ (1967), a série *Magic Squares* (1977-1979) e a proposição *Delirium Ambulatorium* (1978). Vale destacar que o desenvolvimento dos *Penetráveis* permitiu ao artista a formulação de diversos de seus “projetos” (OITICICA, 2011, p.55), como foi o caso de *Tropicália*, uma de suas obras de maior repercussão. Nestes projetos Oiticica associou diferentes

⁵ No ano de 1980, o artista veio a falecer subitamente, deixando uma série de projetos em etapa de desenvolvimento, bem como uma vasta produção em textos e material audiovisual. Estes contribuem para montagem de diversas instalações e desenvolvimento de performances artísticas de sua autoria ainda hoje. Aponta-se, como exemplo desta repercussão, a experiência com a performance dos Parangolés, desenvolvida no Tate Modern, em Londres, no ano de 2007, e a construção da obra Magic Square N.5, executada no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, em Minas Gerais, no ano de 2008.

⁶ Tropicália foi exposta pela primeira vez na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967. Trata-se de um ambiente labiríntico composto de dois Penetráveis, PN2 (1966) - Pureza É um Mito, e PN3 (1966-1967) - Imagético, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas da série Parangolé e uma televisão.



obras tridimensionais da série *Penetráveis* com outros elementos e obras de outros campos da produção artística, como poemas e material audiovisual, na composição de espacialidades.

Incorporação e vivência

A partir do ano de 1964 iniciou-se no país a ditadura militar, com a implantação de um regime autoritário e reacionário que veio a durar até 1985. Contudo, apesar de toda a censura ocorrida no país, tem-se que as artes posicionaram-se como formas operantes de resistência. Neste sentido, Arantes (1986, p.69) apontou que em meio ao agitado contexto da década de 1960 “boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”. Desta maneira, compreende-se a intenção dos artistas que, ao proporem uma arte que visava principalmente à experimentação formal, trouxeram uma maneira de enfrentar a situação instaurada, questionando seu contexto político e social.

Em 1964, inserido no contexto da contracultura⁷, que desenvolveu-se no país a partir de meados da década de 1960, Oiticica desenvolveu a linhagem teórica da “arte de ação”⁸, associada à contestação dos padrões culturais vigentes. Este discurso apareceu em uma de suas proposições mais emblemáticas: a série *Parangolés* (1964-1978). Marco do interesse crescente do artista pela ampliação da sensorialidade, que já ficara evidente com as séries *Penetráveis* (1961-1980) e *Bólides* (1963-1979), os *Parangolés* eram compostos por capas, bandeiras, estandartes ou tendas, a serem experimentados pelo sujeito fruidor e agenciador da proposta. Trata-se, sobretudo, de peças que “imóveis, vazias, penduradas num cabide, são literalmente despidas de sua característica de *Parangolé*” (JACQUES, 2003, p.37), uma vez que demandam a “ação corporal direta do espectador” (OITICICA, 2011, p.71).

O Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de “in-corpo-ração”. (OITICICA, 1979 apud FAVARETTO, 2000, p.107).

⁷ O cenário da contracultura estabeleceu-se no país em meados da década de 1960, a partir dos tropicalistas, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, ao lado de outros artistas como Waly Salomão, Ney Matogrosso, Torquato Neto e também Hélio Oiticica. Questões sobre o corpo, a sexualidade, libertação pessoal e desilusão política, refletiram crítica ao contexto instaurado no Brasil deste período.

⁸ No contexto da produção artística brasileira, a “arte de ação” iniciou-se com as manifestações de caráter corporal desenvolvidas pelo artista e arquiteto Flávio de Carvalho, durante a década de 1950. Tratou-se de uma produção crítica que chamou a atenção para a ação em detrimento da obra acabada, diminuindo as barreiras entre a arte e o público, e destacando, por vezes, a relação entre arte e vida cotidiana a partir da experiência sensorial do corpo na cidade. Hélio Oiticica, ao lado de Lygia Pape e Lygia Clark, inseriu-se nesta produção como um dos maiores seguidores da linhagem teórica da arte de ação no país.



O conceito de “Parangolé”⁹, proposto pelo artista, desdobrou os conceitos estabelecidos de arte penetrável, abarcando a questão do descondicionamento do corpo, questionando as capacidades do mesmo sobre a arte, mas também da relação do participante com a incorporação da obra. Nota-se ainda que este conceito trouxe apelo aos participantes para ingressar no que Oiticica denominava “estado de invenção” (OITICICA, 1979 apud FAVARETTO, 2000, p.47).

Desloca-se o polo da experiência: do objeto ao receptor. Estandartes, tendas e capas - panejamentos coloridos, ou camadas de panos de cor que se revelam no movimento -, os *Parangolés* são abrigos que envolvem o corpo: salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo. A estrutura é o próprio ato expressivo, especialmente as capas, que materializam a abertura das ordens anteriores. Os *Parangolés* ampliam e intensificam o tempo da participação, [...] exaltam-se a fantasia, a visualidade espetacular, o êxtase da dança [...]. (FAVARETTO, 2000, p.105).

Assim, a atividade do espectador, antes passiva, foi ultrapassada, sendo que este encontrou-se transformado definitivamente em participante do processo de ativação artística, a partir de um profundo “processo de transformação no comportamento humano” (OITICICA, 2011, p.125). Vale perceber que, neste sentido, a série *Parangolés* estabelece paralelos significativos com a prática do teatro conforme defendida por Jacques Rancière.

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. (RANCIÈRE, 2012, p.20).

A experiência sensível dos *Parangolés* aponta ainda para o que Rancière veio a caracterizar como a emancipação do espectador, elemento que denota “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p.23). Neste sentido, Favaretto apontou que a obra representou “a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante do gesto; do precário e do efêmero” (FAVARETTO, 2000, p.105). Percebe-se que toda essa formulação para *Parangolés*, elaborada por Oiticica durante a década de 1960, refletiu um forte espírito de teor político, de resistência em meio ao momento de instauração da ditadura militar brasileira.

Sobre essa perspectiva, o artista passou a apresentar interesse pela cultura marginal, associado à quebra de preconceitos sociais e estigmas estabelecidos às classes, trazendo este

⁹ A denominação “Parangolé” surgiu quando Oiticica observou, em uma rua da Zona Norte do Rio de Janeiro, uma espécie de construção improvisada por um morador de rua feita com estacas de madeira, cordões e outros materiais. A construção apresentava ainda um pedaço de juta com a palavra “Parangolé” escrita. A partir disso, o artista adotou o nome para as suas obras desenvolvidas no momento. (OITICICA, 2010, p.159).



caráter em sua produção posterior. Neste sentido, Asbury apontou que a incorporação do caráter popular e marginal no contexto da arte representou um claro desenvolvimento de questionamentos da linhagem teórica que Oiticica vinha empenhando-se a desenvolver desde sua participação no grupo neoconcreto (ASBURY, 2008 in BRAGA, 2011, p.36). Mário Pedrosa, renomado crítico de arte e amigo próximo de Oiticica, em artigo para o Correio da Manhã no ano de 1966, apontou:

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. [...] Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para a experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. (PEDROSA, 1998, p.357).

Assim, tem-se que a proposição concretizou-se como claro resultado da intensa relação do artista com a favela da Mangueira. Oiticica viveu na comunidade, foi passista da Estação Primeira e desenvolveu diversas de suas Manifestações Ambientais¹⁰ no lugar (FAVARETTO, 2000, p.116). Desta forma, é notável que a experiência cotidiana de Oiticica com o samba e com a comunidade da Mangueira, associado a descoberta do corpo, foi elemento fundamental na transformação de “uma arte ainda transcendental para uma arte de imanência” (JACQUES, 2003, p.74), mais associada à experimentação e vivência dos corpos envolvidos, na busca pelas “totalidades ambientais” (OITICICA, 2011, p.68).

Na construção dessa “arte ambiental”, desenvolvida por Hélio Oiticica na década de 1960, o caráter popular também esteve presente na escolha da materialidade da obra de arte. Este aspecto ficou evidente na série *Parangolés*, onde o artista construiu uma estética marginal a partir da aplicação de meios mínimos - materiais de uso cotidiano, doados ou descartados, à margem da produção corrente. Em texto de novembro 1964, *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, Oiticica apontou para esta inspiração a partir da sociedade e da arquitetura características das favelas brasileiras, ressaltando que:

Na arquitetura da “favela”, por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do “quarto” para a “sala” ou “cozinha”, mas o essencial que define cada parte se liga à outra em continuidade. Em “tabiques” de obras em construção, por exemplo, se dá o mesmo, em outro plano. E assim todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar “imaginativo-estruturais” [...]. (OITICICA, 2011, p.71).

¹⁰ As Manifestações Ambientais propostas por Oiticica eram eventos coletivos, apresentando caráter performático. A comunidade em geral participava destas proposições, além de críticos de arte e outros artistas próximos à Oiticica, por vezes apresentando suas produções particulares.



Sendo assim, fica claro que a relação com a cultura arquitetônica existente na produção espacial das favelas – mais especificamente presente na experiência do artista com o morro da Mangueira – foi elementar na definição dos *Parangolés*, agregando, mais uma vez, aspectos transgressores à obra, bem como questionando a produção cultural vigente. Pedrosa (1998, p.360) complementou esta questão, destacando que, na obra de Oiticica, o inconformismo estético se fundiu ao inconformismo social, sendo que a relação do artista com a escola de samba da Mangueira representava esta associação. Ainda segundo Jacques,

A arquitetura das favelas é determinante na criação de *Parangolés*. Oiticica compreendeu muito bem seus princípios construtivos; apropriou-se da concepção e dos materiais de construção dos barracos, sem, no entanto, copiá-los formalmente. Os *Parangolés* - é importante insistir - não são ilustrações dos abrigos das favelas (mime-se), eles certamente se inspiram nesses abrigos, mas não de modo simplista e formal. (JACQUES, 2003, p.32-35).

No ano de 1965, na data da abertura da exposição Opinião 65, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹¹, os *Parangolés* apareceram pela primeira vez ao grande público, vindo a causar bastante repercussão na sociedade da época. Oiticica surgiu no evento trajando uma de suas peças, acompanhado por um grupo de amigos da escola de samba e de outros colegas da comunidade da Mangueira. Waly Salomão, poeta contemporâneo e amigo próximo do artista, ironizou a situação ocorrida apontando que Oiticica chegou “trazendo não apenas seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas” (SALOMÃO, 2015, p.49).

Efetivamente impedidos de entrar no museu, Oiticica e os passistas que o acompanhavam seguiram com a festa no amplo espaço dos pilotis, projetado por Reidy, e nos jardins de Burle Marx, “onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotava as dependências do MAM” (CHAVES, 1965 apud JACQUES, 2003, p.37). A partir disso, desenrolou-se uma completa manifestação artística, com pessoas participando através da dança, ao som das baterias.

Como destaca Salomão (2015, p.49), tratou-se de “uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos”. Este evento, assim como outras manifestações seguintes¹², propostas por Oiticica, deixaram claro que os *Parangolés* almejavam a desintelectualização da arte, escapando ao padrão tradicional e estetizante instituído de arte em museus, dentro do circuito mercadológico. Nota-se que o conceito da vivência existencial sobre a obra, por vezes através de manifestações artísticas, tornou-se elementar à suas proposições.

¹¹ A exposição Opinião 65 fez parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro - centro tradicional de influência cultural no Brasil -, e aconteceu no MAM/RJ, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre os dias 12 de agosto e 12 de setembro de 1965. A exposição reuniu, em sua totalidade, vinte e nove artistas, sendo destes dezesseis brasileiros e treze europeus.

¹² Destaca-se a manifestação Apocalipopótese, realizada em julho de 1968, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, como um de seus eventos coletivos de maior repercussão na mídia. Tal evento aconteceu meses antes da promulgação do Ato Institucional nº5 e do consequente endurecimento da ditadura no país.



Considerações finais

Analisando o início da construção de espacialidades na produção artística de Hélio Oiticica - durante sua relação com o Movimento Neoconcreto e mesmo com as suas investigações que seguiram após o término do Neoconcretismo -, percebe-se que este conceito surgiu como consequência direta do interesse do artista pela intensa transformação da experiência sensível do fruidor em relação à arte. A ideia central esteve na proposição de uma arte capaz de alterar o comportamento das pessoas. A crescente experimentação com o descondicionamento deste corpo levou sua produção artística à transgressão dos limites estabelecidos para a produção cultural, como ficou evidente na série *Parangolés*, proposições que apresentaram sentido apenas quando incorporadas, encarnadas pela ação humana através dos impulsos libertários da dança. Desta forma, o comportamento humano passou a ser força motora da arte, transformando-a continuamente e sendo essencial na construção de seus sentidos.

Vale notar ainda que foi constante, a partir de 1959, a vontade de Oiticica, pela desintelectualização do objeto de arte, associado ao desejo de trazer a arte para a esfera da vida coletiva cotidiana. Este aspecto esteve permeado pela visão positivista de transformação da sociedade com a arte. Se com os *Penetráveis*, ainda ligado ao Neoconcretismo, o artista desenvolveu o conceito de arte penetrável, com a produção de espacialidades a serem percorridas e apropriadas a partir da ação das pessoas, com a série *Parangolés* Oiticica levou o conceito da participação do sujeito fruidor para um novo patamar. Tem-se que, dentre outros aspectos, o artista desenvolveu a desmistificação da sua produção, gerando questionamentos acerca da posição do sujeito artista e do sujeito fruidor sobre a produção dos sentidos do objeto de arte.

Esses princípios, fundamentais na construção da arte ambiental de Oiticica, durante a década de 1960, apresentam claros paralelos com o paradoxo do espectador, definido por Rancière em *O Espectador Emancipado* (2012). O filósofo apontou que o “espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido”, na defesa de uma arte que ensina “seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p.10-13). Tem-se que, com as séries *Penetráveis* e *Parangolés*, Oiticica forneceu os elementos necessários para a transformação real do papel do fruidor, mediante sua ação sobre a espacialidade proposta pela obra.

Importante observar ainda que o presente trabalho trouxe enfoque sobre uma pequena parte da ampla e heterogênea produção de Oiticica, concentrando-se nos princípios da concepção espacial do artista entre os anos de 1960 e 1965, evidente nas séries *Penetráveis* e *Parangolés*. Ao analisar as intenções do artista ao elaborar tais proposições, é notório que esta produção esteve intrinsecamente associada ao contexto político do Brasil no período. Ao questionar o espaço da arte na sociedade e as capacidades das pessoas sobre o objeto artístico, Oiticica desenvolveu uma maneira engajada e oportuna de trazer reflexões acerca da produção cultural e da relação desta com o seu público.

Referências

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. De “Opinião-65” à 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, n. 15, p. 69-84, julho, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAGA, Paula. (Org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1999.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- _____. **O Museu é o Mundo**. César Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Minicurrículos

Paulo Arthur Silva Aleixo

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2015). Atualmente, é aluno de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade, UFG. Orientado pela professora doutora Eline Maria Moura Pereira Caixeta, desenvolve pesquisa intitulada “INTERFACES ENTRE ARTE E ARQUITETURA: A concepção espacial na produção das décadas de 1960 e 1970”.

Eline Maria Mora Pereira Caixeta

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1986), especialização em Arte e Cultura Barroca pelo Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (1991) e doutorado em História da Arquitetura e da Cidade pela Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB, UPC, 2000). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade, UFG.