



## O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica

Tania Rivera

*Refletindo sobre o neoconcretismo e suas derivações, especialmente na obra de Hélio Oiticica, o artigo pretende ir além do slogan "participação do espectador" para mostrar que se trata fundamentalmente de pôr em primeiro plano o sujeito, problematizando radicalmente sua posição, bem como a do objeto. Entre ambos Oiticica realiza uma torção capaz de engatar uma sofisticada releitura da relação entre indivíduo e cultura.*

*Neoconcretismo, participação, sujeito, objeto.*

*O que é preciso é que o mundo seja  
um mundo do homem  
e não um mundo do mundo.*

Hélio Oiticica

Segundo Oiticica em texto de 1966, haveria no campo da produção artística "uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de *não criar* já conta como uma manifestação criadora".<sup>1</sup> Não criar seria, paradoxalmente, uma criação. Como no *pensamento mudo* a que se dedica Lygia Clark em 1973, criar pode reduzir-se a pensar. E o próprio pensamento, em lugar de criar conceitos ou proposições, parece tender a reduzir-se a um simples ato – agudo tanto quanto imóvel, sem ação: nada além de um certo posicionamento do sujeito. Pensamento mudo era, segundo Lygia, "o simples viver sem fazer qualquer proposição, era o reaprender, ou por outro lado, havia, através das outras proposições, reaprendido a viver e estava me expressando através da vida!".<sup>2</sup> Há aí um posicionamento do sujeito que não é mais do que o *viver* – implicando, porém, um certo reaprender, algum vago mas fundamental reviramento.

Isso deveria bastar para, a respeito do neoconcretismo, irmos além do *slogan* de "participação do espectador" que já em 1969

Guy Brett apontava como um clichê vazio, compreendendo muitas vezes frias e mecânicas proposições.<sup>3</sup> O trabalho de Hélio, assim como o de Lygia, é muito mais radical em sua proposta do que a mera concessão de algum papel ativo ao espectador. Nesse ponto, é muito claro o estreito diálogo em que eles se desenvolvem: não pode mais haver de um lado criação e, de outro, fruição da obra. Não se trata de convidar o espectador a alguma ação diante de uma obra, mantendo inquestionáveis seu estatuto e os lugares de seu criador e de seu receptor. Trata-se de pôr em primeiro plano o *sujeito*: um *viver* que não é individual, mas seria o acontecimento humano por excelência, podendo se dar entre pessoas, no campo da arte como da vida. Lygia e Hélio realizam assim uma verdadeira torção entre sujeito e objeto, de modo a pôr em crise o objeto de arte e o sujeito da arte e fazê-los transformarem-se mutuamente. Na obra de Oiticica, que privilegiaremos neste ensaio, vai de par com essa operação, como veremos, uma sofisticada releitura da relação entre indivíduo e sociedade, sujeito e cultura.

"Nas minhas proposições", escrevia Hélio em 1967, "procuro 'abrir' o participador para ele mesmo – há um processo de 'dilatamento' interior, um mergulhar em si mesmo neces-

Hélio Oiticica  
P30 Parangolé capa 23  
"m'way ke", 1965-1972,  
vestida por Luiz  
Fernando Guimarães  
Fotos Hélio Oiticica

Fonte: Figueiredo, Luciano  
(org.). *Hélio Oiticica. A Pintura  
depois do Quadro*. Rio de  
Janeiro: Silvia Roesler, 2008

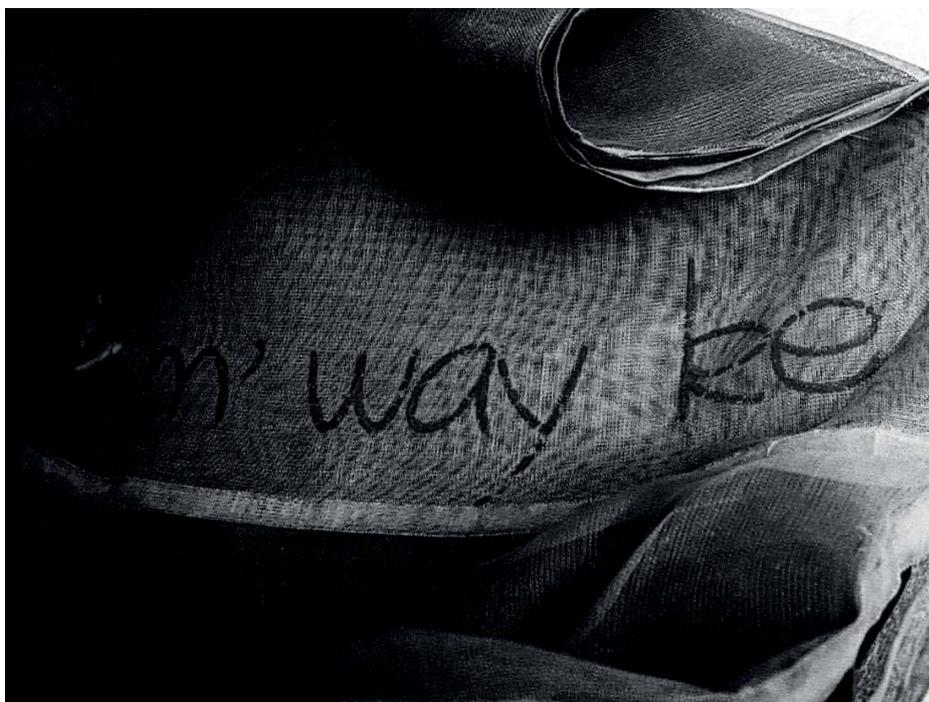
sário a tal descoberta do processo criador".<sup>4</sup> A criação é um processo bem mais amplo do que o momento do surgimento de uma proposição por parte do artista. O "processo criador" é a própria arte, fazendo-se no participador e implicando uma espécie de *recriação* de si mesmo.

Se o artista "mergulha de maneira inesperada num subjetivo renovado", como escreve Oiticica no texto apresentado no seminário Propostas 66,<sup>5</sup> é, portanto, porque o "subjetivo" é colocado no centro de suas reflexões, devendo porém ser revisto e transformado por uma proposta estética revolucionária.

A reflexão tecida por Mário Pedrosa sobre a questão da expressão, desde o final dos anos 40, fornece uma base fundamental ao campo ampliado de discussão no qual se gesta e desenvolve a releitura carioca do

concretismo e suas derivações. Em "Arte, necessidade vital", de 1947, Pedrosa já sublinhava o impacto da descoberta do inconsciente sobre as preocupações estéticas que fomentam a arte moderna, ao lado do reconhecimento da arte dos povos ditos "primitivos". A "ordem poética", na expressão do crítico, teria podido enfim libertar-se dos restos de "intelectualismo abstrato" que antes a guiavam numa direção prevalentemente acadêmica, para manifestar-se numa espécie de "senha emotiva" que abre as portas para a arte do século 20. A arte moderna se apoderaria então das produções humanas acumuladas no domínio da "expressão desinteressada", entre as quais se deve arrolar, ao lado da arte "primitiva", a arte *naïf*, das crianças e dos loucos.<sup>6</sup>

Tal "expressão desinteressada", Pedrosa busca caracterizá-la por fórmulas como a do



psicólogo Henri Vallon: “só quando os criadores se libertam de uma individualidade refratária a qualquer combinação nova é que se tornam capazes de contribuir a uma intuição nova”.<sup>7</sup> Há que se libertar da individualidade para dar origem à poesia, à arte como necessidade vital do homem. A expressão deve ser “desinteressada”, no sentido de que ela se destaca do criador em sua individualidade, para alcançar outro estrato do humano, o de uma ordem poética universal.

A partir do terreno assim preparado por Pedrosa, o renovado “subjetivo” a que se refere Hélio Oiticica se delineia, no campo da reflexão neoconcretista na passagem para os anos 60, em uma demarcação em relação ao expressionismo abstrato e ao tachismo, tão em voga na época. Em crítica no *Jornal do Brasil* em 1959, Pedrosa vê no tachismo a dominância do plano da “expressão direta”, no qual “o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele”.<sup>8</sup> O artista se deteria aí num primeiro processo da criação, sem alcançar o estágio da “simplificação e cristalização da expressão”.<sup>9</sup> Apresentando o menor grau possível de “distância psíquica”, as obras tachistas teriam para Pedrosa valor de mero “documento humano”. Não chegariam à “distância psíquica ideal” alcançada pelo abstracionismo, no qual teríamos, “de um lado, o artista individual em todo o livre desabrochar de sua personalidade” e, de outro, “a obra falando sozinha uma linguagem própria e, sem apelo direto a sentimentalidades, a prazeres e sugestões externas, a angústias ou neuroses da vida privada do seu criador”.<sup>10</sup>

Já no trabalho criador de Rafael, o grande desenhista louco do Engenho de Dentro, haveria uma “força plasmadora”, como diz Pedrosa citando os termos de Klages, que

seria uma “contrapartida ao movimento expressivo”.<sup>11</sup> A loucura não interessa a Pedrosa como potência expressiva desenfreada e prova do impulso poético para além da tradição, como para algumas das vanguardas do início do século 20. Não se trata, em sua concepção, de considerar o inconsciente como fonte direta da beleza convulsiva defendida pelos surrealistas. Trata-se de encontrar, no dia a dia com os pacientes psiquiátricos do ateliê de Nise da Silveira, uma autêntica presença do sujeito indo de par com uma “antidestreza”, um elemento “anti-intuitivo”, um fator *construtivo*, poderíamos talvez dizer.

Rafael era capaz de traçar, em segundos, belíssimos desenhos que teriam sido considerados por André Breton superiores aos de Matisse, e para Pedrosa se fariam sem “controle consciente ou intelectual”. O crítico descreve, fascinado, Rafael deixando subitamente seus companheiros de brincadeira para

*concentrar-se, em relâmpago de tempo, em si mesmo, ou sorrindo misterioso e alegre, não sei para quem, num jogo maravilhoso e autêntico, no curso do qual passava por vezes, pelas costas, o lápis ou pincel de uma mão para outra, e com o mesmo movimento deixava o outro braço, agora armado, correr livremente pelo painel, conclusão de um gesto que vinha de longe. Nesse momento, sim, tudo era jogo, expressão, autenticidade.*<sup>12</sup>

É justo na loucura, nessa condição extrema do humano, mais intensamente sujeita à despersonalização, ao desmantelamento do eu, que o crítico vê a possibilidade de uma expressão autêntica – autêntica na medida em que não confirma a “vida privada”, o eu do artista, mas se desinteressa dele para dar testemunho de uma entrega a outrem, de um sorriso que não se sabe para quem, da

tomada de um gesto vindo “de longe”. Um ato fundamental seria aí retomado, de modo a negar o indivíduo como seu criador, para alcançar nele um outro. Esse *jogo* negaria o eu, para fazer-se humano em uma condição mais essencial do que aquela individual. Para fazer-se, talvez, arte.

Em 1959 começou a transição de Oitíctica do quadro para o espaço. Ele parte de uma depuração da cor que já implicaria uma “tomada de consciência do espaço como elemento ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo”.<sup>13</sup> Em suas *Invenções*, quadrados de cor única, de 30cm de lado, que aderem à parede, a cor pulsaria graças a uma estruturação vertical, de superposição. A partir daí a cor poderá então, num formidável salto, tomar-se *ato*: “A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo”. Assim Hélio descobre “a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente”.<sup>14</sup> A técnica pode ser, ela própria, *expressão* – ou melhor, uma certa transformação faz, da técnica, expressão. A cor torna-se então corpo-cor, cor-ato, numa passagem que traz, implícita no corpo e no ato, uma convocação do sujeito que permitirá a sua obra todos os seus posteriores desenvolvimentos.

Segundo Oitíctica, há um espírito de construção na arte que culmina em um conceito de forma que não é mais, na arte moderna, aquele ligado a uma “concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura”.<sup>15</sup> Trata-se então da tentativa de efetuar propostas de síntese entre estrutura, espaço e tempo, o que implica fundamental reexame da relação entre sujeito e objeto. Ecoando a afirmação de Malevitch de que “toda obra de arte, todo quadro (...) deve ser considerado resultado da solução de um conflito entre

um sujeito e um objeto”,<sup>16</sup> Oitíctica propõe que “a contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra”. E prossegue:

*essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre o espectador e a obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na ‘forma ideal’, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria ‘idealidade’. A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo (...).<sup>17</sup>*

Por uma “acentuação da dualidade sujeito-objeto”, se lograria até então uma espécie de resolução pela alternância entre um e outro. O que busca Oitíctica é ir além de tal alternância, em prol de uma verdadeira síntese dialética entre sujeito e objeto, através de uma noção de forma que inclui o espectador e, portanto, se *transforma*, se nos permitirmos o trocadilho, distanciando-se de sua concepção tradicional. Expressões como “corpo-cor” surgem nesse hibridismo em que num mesmo espírito de “construção” se faz uma busca técnica e expressiva, uma busca da cor e da forma se inscrevendo no espaço e no tempo – de modo que não vem apenas em um momento posterior buscar a participação do espectador, mas só se concreta como forma expressiva nessa participação.

Na forma expressiva – ou, se quisermos usar o termo muitas vezes usado por Hélio em seus escritos mais precoces, na *estrutura* – em um jogo entre estruturas materiais, nasce o sujeito. A cor nomeia isso que vai além da forma e do material para tomar-se corpo-cor, ou seja, uma arquitetura sutil na qual

somos convidados a nos fazer presentes de um modo singular, que vai além da tradicional contemplação que nos assegurava um "ponto estático" diante de um objeto igualmente estático. O *Núcleo*, estrutura de placas de cor no espaço, nega ao espectador uma "visão estática da obra";<sup>18</sup> é impossível vê-lo de um só ponto; ele distende o espaço e o tempo obrigando-nos a girar a sua volta, a penetrar seu campo de ação. Tem-se então uma "visão instável" ou "cíclica". Em alguns *Núcleos*, assim como em trabalhos posteriores, como os *Penetráveis*, o espectador deve movimentar e mudar a posição das placas, efetivando-se como participante da obra em uma visão que chegará a ser "global" ou "esférica". Trata-se, para Hélio, de "movimentar virtualmente a cor", dinamizá-la no espaço e no tempo. O sujeito é cor, num mesmo movimento, em um gesto, em um ato efêmero em que algo pode se dar: uma "realização existencial no mais elevado sentido da palavra".<sup>19</sup> Daí toma seu mais profundo sentido o uso dos termos construtivismo e construtor: trata-se nada mais, nada menos do que da "construção do mundo do homem".<sup>20</sup> Da cor, da busca da "dimensão infinita da cor" que se inter-relaciona com a estrutura, o espaço e o tempo, chegamos a movimentos da cor, "um subir e descer de intensidade, um vai e vem de movimento", que não interessa pelo seu caráter de "pulsção ótica", mas sim como "realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir".<sup>21</sup>

Mário Pedrosa afirmava sobre os *Penetráveis* que ali "o sujeito se fechava em cor".<sup>22</sup> O sujeito se *abria* em cor, poderíamos dizer, uma vez que suas aspirações se fazem apresentar pela cor, no espaço, incitando-o a surgir efemeramente, poeticamente.

Na participação proposta por Hélio, não se trata de recolocar o homem no centro da obra e confirmar uma expressividade que

lhe seria intrínseca, como uma leitura apresada poderia levar a crer. Trata-se de colocá-lo em movimento no espaço, em pulsação com a cor, em gestos se desenrolando temporalmente. Trata-se de assumi-lo como instável diante de um trabalho rigorosamente concebido em sua instabilidade e precariedade. E então convidá-lo a uma mutação profunda. Nada mais distante desse homem indeterminado do trabalho de Oiticica do que as ações de afirmação da subjetividade que marcam boa parte da variada cena dos happenings americanos que surgiam mais ou menos no mesmo momento.

Em carta a Haroldo de Campos, Hélio fala de sua *Rodislândia*, na University of Rhode Island, em 1971, contando que os estudantes teriam construído nos compartimentos formados por delicadas estruturas de telas de náilon "verdadeiras moradias-lazer temporárias", um deles tendo chegado a aí plantar trepadeiras. Ele prossegue:

*Tive o cuidado de advertir, durante uma palestra que fiz (com slides, etc.), que não interessariam experiências de catarse: jogar tintas, pedras, etc., o que nada tem a ver com isso (e que parecem ser a moda aqui): são super naturalistas e repetitivas no mau sentido: mas já plantar algo, que cresce, etc., refere-se a outro nível de consideração, qualidade, etc., assim como absorver o environment em forma de abrigo casa-casaco, como envólucro estrutural-afetivo.*<sup>23</sup>

Não se trata de catarse, não se trata de expressão sem peias, mas de outra forma de convidar o sujeito a se apresentar. *Rodislândia* é um convite a uma certa participação, a uma presença durante um certo tempo, ou melhor: um convite a habitar um espaço e nele construir um lugar (ainda que "temporário"). Essa participação tem, por-

tanto, um rigor que Hélio diria “construtivo” ou estrutural, mas que se conjuga de forma indissociável com o “afetivo”, como vemos na curiosa expressão “estrutural-afetivo”.

Não se trata de se confirmar como parte de uma obra e pretender completá-la pela afirmação de seu eu, mas, ao contrário, de aceitar *transformar* a si próprio graças a uma arquitetura, uma proposta. O eu se revira poeticamente no espaço, abrindo mão da expressão direta para tornar-se ele mesmo forma sinuosa, forma indefinida. *Forma*. Como já dizia Malevitch, “as sensações de sentar-se, permanecer de pé ou correr são fundamentalmente plásticas”.<sup>24</sup>

Falando sobre sua instalação *Eden*, realizada para a famosa exposição na Whitechapel Gallery em 1969, Hélio afirma sua busca de uma “participação num sentido total, não apenas ‘manipulação’ que apele para os sentidos em isolamento”.<sup>25</sup> Seu “suprassensorial” implica que “o participante irá elaborar dentro de si mesmo” as sensações despertadas pela obra, em uma espécie de “despertar”.<sup>26</sup> As sensações demandam elaboração, elas não têm valor em si, como percepção, mas são estopins para alguma ação do sujeito sobre ele mesmo.

Tal “despertar” da arte é uma vivência do sujeito no espaço: “o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam”.<sup>27</sup> Os *ninhos*, alguns *bóldes* e todos os *penetráveis* conformam, de fato, lugares onde devemos nos colocar, eventualmente em contato com materiais diversos, como areia, palha, água. Mais sutilmente, como vimos, já se tratava do espaço desde a virada do final da década de 1950, na convocação do corpo pela presença da cor – a cor tornada corpo, corpo-

cor. A cor torna-se corpo, o espaço é apelo ao sujeito, bem ao gosto da fenomenologia de Merleau-Ponty, que tanto influenciou o neoconcretismo. A obra seria capaz de reacender a “experiência primeira – plena – do real”, como escreve Ferreira Gullar no “Manifesto Neoconcreto”, ressaltando que “a arte neoconcreta funda um novo ‘espaço’ expressivo”.<sup>28</sup> Mas o prosseguimento da obra de Hélio força os limites da ideia merleau-pontiana de um despertar do sensorial para que se atinja o mundo pré-reflexivo no qual o sujeito se constituiria. A experiência primeira talvez não seja plena, como acredita Gullar, mas precária; o real talvez seja um tanto esfacelado. Mais do que reafirmar um lugar para o corpo, a obra de Hélio agencia, principalmente, lugares que nos convocam a um *deslocamento*, a um desconhecimento do campo onde estamos e à realização de trajetórias múltiplas em um espaço labiríntico. Mais do que de um “novo espaço expressivo”, trata-se aí de uma pluralidade de espaços múltiplos, indeterminados. Que lugar para o sujeito? Seus trabalhos “abertos” e “cósmicos”, como os qualifica o próprio artista, franqueiam o campo de uma atuação imprevisível e singular por parte do participante.

Lygia Clark afirmava que sua busca era a de “compor um espaço”. E que “a obra deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”.<sup>29</sup> Dentro dela: para aí ficar? Ou se movimentar, ambulante? Para se perder como em um labirinto, diria talvez Hélio.

O espaço de Oiticica é espaço arquitetônico onde o corpo é convidado a entrar. Porém, em vez de visar a que ali o corpo se instale placidamente, ele incita a um movimento do sujeito, em múltiplas trajetórias. Não basta a presença do corpo para que as “aspirações” do sujeito se apresentem. Mas o sujeito do inconsciente, como diz Jacques Lacan, “se

engancha no corpo”.<sup>30</sup> Uma convocação do corpo pode portanto ser capaz, graças a uma proposição poética, de reengatar o sujeito em suas aspirações mais íntimas. Ele não se deixará, porém, aprisionar em uma arquitetura fixa, mas surgirá, efêmero, entre os elementos que compõem o espaço, em percursos múltiplos e fragmentados.

Em texto de 1961, Oiticica explicita sua concepção de labirinto:

*Quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de uma maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.*<sup>31</sup>

O espaço não é a casa do corpo – talvez nem em Lygia Clark ele fosse propriamente corpo e casa, pois já se tratava aí, mais sutilmente, de uma *nostalgia do corpo*. O espaço é, em Oiticica, labirinto – não apenas em suas maquetas, mas já em seus *ninhos* e *penetráveis*. Mesmo feito de recintos por vezes confortáveis, o espaço aí construído é desconhecido e sem limites. Descontínuo, esfacelado, por vezes obscuro, mesmo quando espaço-cor, ele é tenso, “organificado”. Ele é a materialização da descoberta de Merleau-Ponty de que “algo no espaço escapa a nossas tentativas de sobrevoo”.<sup>32</sup> Nada está fora dele, é impossível achar uma saída, e talvez a busca seja a de seu centro, sempre. Estamos sempre *penetrando*, mesmo ao tentar dele escapar, talvez graças à atração do espelho que, como lembra Paola

Berenstein Jacques, é o que se encontra frequentemente no fundo do labirinto.<sup>33</sup> Uma lata d’água-espelho, talvez, na precariedade crítica tão cara a Hélio – que aparece em carta a Lygia em 1969: “agora não sinto necessidade de construir objetos mas uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto: é para que se olhe aquela lata com água, *olhe-se como num espelho*, o que já não é apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um.”<sup>34</sup>

Se o labirinto contém um espelho, se a busca do espaço é busca de si mesmo, desmaterializada como ato a se fazer no tempo, a lata d’água/espelho não reflete apenas o eu, mas torna-se objeto aberto. O centro do labirinto é uma ilusão, estamos sempre deambulando por suas margens. Nossa posição é marginal, às margens de tudo como se quer Hélio em finais dos anos 60. E essa posição é uma verdadeira ética (“MARGINetical”, como grafa Hélio<sup>35</sup>).

No limite, não há lugar possível, e o importante é deambular pelas margens, se deixar perder nos labirintos (sejam eles os *penetráveis* ou, eventualmente, a favela, o traçado urbanístico orgânico do morro da Mangueira). Parar alguns instantes nas *quebradas*. “Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo”, como diz Hélio, “assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’”.<sup>36</sup> Na preguiça, na falta de atividade produtiva pode-se encontrar a “verdade efetiva do homem”, como dizia Malevich, capaz de liberá-lo da realidade física em prol da arte.<sup>37</sup>

Acrescenta-se então à reflexão sobre o sujeito, o objeto, a cor e o espaço uma preocupação ética levando a manifestações sociais. Seu sentido político é evidente, porém, pela liberdade que implicam, elas não po-

deriam se alinhar a nenhuma ideologia, mas apenas, talvez, afirmar-se numa posição anárquica.

O sujeito, em sua singularidade, é reafirmado e buscado, mas não no âmbito do indivíduo. Seu aparecimento é profundamente coletivo e tem impacto social, realizando uma junção entre “social, psicológico e ético”.<sup>38</sup> Subversivo, ele é *Crelazer*: “lazer não representativo, criativo” que não se deixa aprisionar por valores burgueses, não se submete à mera diversão, mas busca liberar as “aspirações humanas” “da alienação de um mundo opressivo”.<sup>39</sup> Ele visa à “proposição do mito em nossas vidas, o *cressonho* consciente de si mesmo”.<sup>40</sup>

Tal aparecimento do sujeito no social encontra sua maior expressão no termo *parangolé*, sobre a origem do qual Hélio fala em entrevista a Jorge Guinle Filho, em abril de 1980, uma semana antes de sua morte.

*Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feiíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra parangolé. Aí eu disse: “É essa a palavra.”<sup>41</sup>*

O parangolé é uma busca, uma “procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma”,<sup>42</sup> nomeando portanto o ponto agudo da reflexão e proposta de Hélio ao longo de toda a sua obra. Ela mesma é uma palavra encontrada, apropriação da nomeação de um penetrável feito por outro e achado ao acaso, na rua. Muito mais do que nomear uma série de obras com características de capas, tendas ou estandartes, para Hélio “parangolé é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia (...)”.<sup>43</sup> Formulação global do poético para além do estatuto de obra e do objeto, parangolé é um termo crítico por excelência: ele visa pôr em crise a noção de arte, de obra, de sujeito e de objeto. Ele põe em crise, inclusive, a sua própria definição, desconfiando de formulações estéticas – e portanto de si mesmo: “Chamarei, então, parangolé, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante”.<sup>44</sup>

Apesar de seu provocativo caráter de não formulação, de mero índice de experimentação análogo à *Merz* de Schwitters, o parangolé encontra uma definição, aquela de “expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro, que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas”.<sup>45</sup> *Entre pessoas*. O parangolé é, de saída e por definição, *coletivo*. Porque ele ocupa um lugar entre eu e o outro, entre sujeito e objeto, entre sujeito e cultura. Esse lugar que é fora de nós e no entanto se torna íntimo, ao nos convidar a nos retorcermos um pouco, a nos subvertermos como a fita de Moebius, objeto que anula a distinção entre dentro e fora, avesso e direito. Essa conhecida figura

topológica já servira a Lygia Clark para seu *Caminhando* (1963), e são versões dela várias obras de Max Bill, como a *Unidade Tripartida* (1948-1949) ganhadora do prêmio de escultura da I Bienal de São Paulo em 1951. A banda de Moebius reaparece como fita elástica unindo os pulsos de Hélio e Lygia nas conhecidas fotografias do *Diálogo de Mãos*, de 1966, única obra realizada em parceria pelos dois artistas.<sup>46</sup>

Algo acontece *entre* pessoas, graças a um certo objeto que se propõe como “transobjeto”, busca da própria “estrutura do objeto”<sup>47</sup> como algo que nasce *entre* sujeito e cultura. O objeto materializaria e atualizaria, portanto, um enganchamento fundamental entre sujeito e cultura, que Freud já caracterizava em 1929 como um “mal-estar”.<sup>48</sup> Na cultura, está o sujeito – ele aí *mal-está*. Reatualizando esse mal-estar, uma proposição artística poderia, então, transtornar um pouco, senão transformar, esse ponto agudo em que o sujeito é cultura. Ainda segundo Hélio, referindo-se ao “participador” do *parangolé*: “Há como que uma violação do seu *estar* como indivíduo no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participador’ como centro motor, núcleo (...). É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador/obra (ou participador/obra).”<sup>49</sup>

A participação torna-se, no *parangolé*, uma “além-participação”, na expressão cunhada por Hélio em entrevista a Walmir Ayala. “Creio que já superei o ‘dar algo’ para participar; estou além da ‘obra aberta’”, continua ele, “prefiro o conceito de Rogério Duarte, de *proobjeto*, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’, a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade”.<sup>50</sup> Uma vez o objeto desmaterializado em prol de projetos múltiplos, entre os sujeitos en-

volvidos surge um espaço privilegiado: “há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrado. A obra é feita para este espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir (...)”.<sup>51</sup> Efetua-se aí uma “transmutação espacial”, no desdobramento vivencial de tal espaço intercorporal. Ao vestir as capas, o corpo é convidado a se movimentar, retorcendo-se em dança. Entre ele e aquele que vê, que está fora, algo acontece: há um jogo entre o olhar de quem veste e o olhar de quem assiste, e tal jogo é capaz de estabelecer uma “participação coletiva”, nos termos de Oiticica. A fita de Moebius, que conforma boa parte dos *parangolés*, apresenta uma operação no espaço capaz de anular a distinção entre fora e dentro – não porque ambos se uniram em uma conjugação sem falhas, mas porque entre objeto e sujeito algo se passa, numa torção, desalojando-nos da posição de senhores do espaço, do campo visual e do objeto. Movimentando-os. A transmutação do espaço que a topologia visa estudar corresponde, no uso da fita de Moebius pelo artista, a uma proposta de *trans*-formação do sujeito com o outro, com a cultura. Como objeto definido para ser carregado numa certa movimentação do corpo, o estandarte seria “por excelência um objeto ultraespacial”.<sup>52</sup> O espaço é terreno de subversão, de *parangolé*, radicalizando o pressuposto do neoconcretismo segundo o qual, como afirmavam Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim já em 1957, “o mundo dos objetos, tomado significação, cultura, é já o sujeito”.<sup>53</sup>

Essa palavra mágica, o *parangolé*, continua mais ou menos indefinível. Ela carrega em seus fonemas toda uma gíngua, uma sonoridade que remete talvez à África, com um certo rebuscamento irônico. Ela cairia bem na boca de Macunaíma, talvez – pode ser

que estivesse até em medida de substituir a antropofagia. Ela indica que algo quase inominável se passa, entre as pessoas. Simples ou mirabolante, ínfimo ou extraordinário, algo acontece. O sujeito surge no outro, no objeto, na cultura, de forma imprevisível e subversiva, transformadora. Algo pode se dar então entre eu e outro, graças a esse objeto que dá notícias do sujeito e o convoca, e que nem é mais propriamente um objeto, mas o estopim de um ato, um acontecimento transformador do mundo. Num espaço imprevisível surge algo incerto, porém de potência revolucionária. Sobre a Apocalipopótese, famoso evento realizado com parangolés no Aterro do Flamengo em 1968, Oiticica conta que “as pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como – mas o importante é o sei lá mais como (...).”<sup>54</sup>

Tania Rivera é psicanalista, professora da Universidade de Brasília e pesquisadora bolsista do CNPq; doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica, com pós-doutorado na Escola de Belas-Artes da UFRJ. Autora de *Cinema, imagem e psicanálise* (2008), *Guimarães Rosa e a psicanálise. Ensaios entre imagem e escrita* (2005) e *Arte e psicanálise* (2002), todos por Jorge Zahar Editor. Co-organizadora de *Sobre arte e psicanálise* (Escuta, 2006).

Este texto é produto de um projeto de investigação contemplada pela Fundação Nacional de Artes – Funarte no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística.

## Notas

- 1 Oiticica, H. *Aspiro ao grande labirinto* (daqui em diante indicado como AGL), Rio de Janeiro: Rocco, 1986:78. Grifos nossos.
- 2 *Lygia Clark*. Barcelona/Rio de Janeiro: Fundació Tapies/ Paço Imperial, 1999:270.
- 3 Texto reproduzido em Oiticica, op.cit.:s/p.
- 4 Aparecimento do Suprassensorial na Arte Brasileira. In Oiticica, op. cit.:104.
- 5 In Oiticica, op. cit.:111.
- 6 Pedrosa, M. Arte, necessidade vital. In Arantes, Otilia (org.). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos 2. São Paulo: Edusp, 1996:44.
- 7 Apud Pedrosa, op. cit.: 48.
- 8 Pedrosa, M. Da abstração à autoexpressão (1959). In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975:37.
- 9 Id., ibid.: 36.
- 10 Id., ibid.: 40.
- 11 Id., ibid.: 44.
- 12 Id., ibid. Grifo do autor.
- 13 Oiticica, H. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962). In *Hélio Oiticica. Penetráveis*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2008:8 (uma versão incompleta desse texto encontra-se em Oiticica, AGL, op. cit.).
- 14 Id., ibid.
- 15 Id., ibid.:16.
- 16 Malevich, K. Introducción a la Teoría del Elemento Adicional en la Pintura. In *El Mundo no Objetivo*. Sevilla: Doble J, 2007:31. Tradução nossa.
- 17 Oiticica, H. A transição da cor..., op. cit.:16.
- 18 Id., ibid.:8.
- 19 Id., ibid.:10.
- 20 Id., ibid.:11.
- 21 Id., ibid.:10.
- 22 Pedrosa, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981:207.
- 23 Carta inédita de 19.12.71.
- 24 Malevitch, K. Suprematismo. In *El Mundo no Objetivo*. Sevilla: Doble J, 2007:106.
- 25 Oiticica, H. Éden. In *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1996:12-13.
- 26 Id., ibid.:12.
- 27 Id., ibid.
- 28 “Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta” (fac-símile in Gullar, Ferreira. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007).
- 29 Apud Pedrosa, M. Significação de Lígia Clark. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, op. cit.:197.
- 30 Lacan, J. Télévision. In *Autres Écrits*, Paris: Seuil, 2001:537. Tradução nossa.

- 31 Oiticica, H. AGL, op. cit.: 29. Grifos nossos.
- 32 Merleau-Ponty, M. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964:50.
- 33 Cf. Jacques, P. B. *Estética da ginga*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003:73.
- 34 Clark, L.; Oiticica, H. *Cartas 1964-1974*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998:52.
- 35 Em texto para a revista *O Cruzeiro*, que acabara de ser censurado e é anexado a essa carta.
- 36 Oiticica, H. Crelazer. In AGL, op. cit.:113.
- 37 Cf. Malevich, K. *La Paresse comme Vérité Effective de l'Homme*. Paris: Allia, 2007.
- 38 Oiticica, H. Eden. In *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1996:12.
- 39 Id., *ibid*:13.
- 40 Id., *ibid*.
- 41 *Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler, 2008:264-265.
- 42 Oiticica, H. Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé. In *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro:1996:86.
- 43 Oiticica, AGL, op. cit.:79.
- 44 Id., *ibid*.
- 45 Oiticica, Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, op. cit.:88.
- 46 Cf. a respeito da fita de Moebius em Lygia Clark e na psicanálise Rivera, T. Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise. In *Ágora. Estudos em Teoria Psicanalítica*, v.XI, n.2. Rio de Janeiro, 2008:219-233.
- 47 Oiticica, Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, op. cit.:86.
- 48 Freud, S. O Mal-Estar na Civilização. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v.XXI:81-171.
- 49 Oiticica, H. Anotações sobre o Parangolé". In *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. op. cit.:93.
- 50 Ayala, W. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970:163. Nesse trecho, em evidente equívoco de edição, o termo "projeto" aparece grafado como "pro-jeto".
- 51 Oiticica, Anotações sobre o Parangolé, op. cit.:93.
- 52 Oiticica, Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, op. cit.:87.
- 53 "Poesia Concreta: Experiência Intuitiva". In Gullar, Ferreira. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosacnaify, 2007:71.
- 54 Oiticica, AGL, op. cit.:129.