

AS FAVELAS, OS TROPICALISTAS E AS VIVÊNCIAS DE HÉLIO OITICICA NA MANGUEIRA. (CONT. DO ARTIGO DA *INTERFACES* Nº 7 : 'AS FAVELAS DO RIO, OS MODERNISTAS E A INFLUÊNCIA DE BLAISE CENDRARS')

Paola Berenstein Jacques

RÉSUMÉ :

Cet article jette une lumière sur les rapports entre les artistes brésiliens dites tropicalistes des années 60 et la culture des favelas de Rio, à travers notamment l'exemple de Hélio Oiticica et de son expérience à Mangueira. Oiticica a été un grand danseur de samba de l'école de samba de Mangueira et à partir de la découverte de la favela - l'architecture des abris, le rythme du samba et l'idée de communauté - son oeuvre a complètement changé. Des travaux directement inspirés de son expérience de la favela, on peut citer les *Parangolés* mais aussi *Tropicália* (symbole du 'Tropicalisme'), une installation que Oiticica voyait comme l'image même de la brésiliannité.

Introdução

A busca de uma 'brasilidade' realizada pelos artistas modernistas brasileiros dos anos vinte - que passou por uma revalorização das favelas cariocas, eleitas como um dos símbolos desta nova estética brasileira (cf. nosso artigo 'As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars' in *Interfaces* nº 7) - pode ser reencontrada na arte brasileira dos anos sessenta, em plena ditadura militar, em um pseudo-movimento que ficou conhecido como 'Tropicalismo' ou 'Tropicália'. Esse nome ficou popular em 1968 através da canção intitulada *Tropicália* de Caetano Veloso, mas na verdade, o nome vem da instalação homônima que Hélio Oiticica realizou no MAM do Rio em 1967 - um labirinto que é uma releitura estética da experiência do artista, ou das vivências como ele gostava de dizer, do espaço urbano da favela, das ruelas do Morro da Mangueira (ver figura 1).

Oiticica foi um grande passista da escola de samba 'Estação Primeira de Mangueira', e foi a partir da descoberta da favela - da arquitetura dos barracos, do ritmo do samba e da noção de comunidade - que sua obra se transformou completamente. Das obras inspiradas da sua experiência na Mangueira (a grande maioria entre 1964, a descoberta da favela, e 1970, quando começou a sua experiência norte-americana), podemos citar principalmente os *Parangolés*, *Tropicália*, *Éden*, e o projeto *Barracão*. Oiticica considerava *Tropicália* a imagem da própria brasilidade, nessa obra ele buscou um aspecto tropical exagerado que reatava com a tradição antropofágica dos modernistas, propondo, como ele dizia, uma super-antropofagia. Isso consistia em exagerar ao extremo essa imagem tropical para tentar ir além dela, como uma resposta ao POP (e OP) da arte norte-americana, no lugar do 'Stars and Stripes', de Marilyn Monroe ou da sopa Campbell's; Oiticica propunha favelas, bananeiras e araras.

«Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formação do 'Parangolé' em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (...).»
(Oiticica, 1968 a)



figura 1 - *Tropicália* no MAM em 1967 e favela da Mangueira em 1965, fotos de Carlos e D. Bardin, página central do catálogo da exposição de Oiticica na Whitechapel Gallery de Londres em 1968, concebido pelo próprio artista.

Os tropicalistas

56

Em um momento politicamente difícil e de rigorosa censura, os artistas ditos tropicalistas dos anos sessenta encontraram, como os modernistas dos anos vinte, um caminho próprio entre o internacionalismo alienador e o nacionalismo

xenófobo para agir. Desta vez «importava-se» também a arte norte-americana e a misturava antropofagicamente com a cultura popular brasileira. O exemplo mais evidente dessa mistura foi na música: misturava-se os instrumentos e ritmos tradicionais nacionais - sobretudo o samba emblemático das favelas - com a guitarra elétrica e o rock internacional, e além disso, se fazia letras esteticamente «concretistas» e sutilmente subversivas para as canções.

Foi exatamente através da música que o dito «Tropicalismo» ficou mais conhecido; os músicos tropicalistas ficaram entre as duas principais correntes da época, os adeptos da MPB, extremamente nacionalistas, e os adeptos do «iê-iê-iê», internacionalistas convictos. Os tropicalistas propunham a mistura das duas correntes, ou seja, de se fazer uma música brasileira mas com o uso de guitarras elétricas. Eles eram os filhos rebeldes da música brasileira de exportação dos anos cinquenta, a bossa-nova. Mas essa mistura era mal vista na época, o tropicalista Tom Zé conta que : *«as pessoas da MPB aceitavam a luz elétrica e os microfones elétricos sem problemas, mas uma guitarra elétrica era a maior heresia contra a sacro santa música brasileira.»*. O evento que resumiu muito bem o ambiente da época foi a espécie de *Happening* (forma artística comum neste período nos EUA e Europa, divulgada principalmente pelo grupo *Fluxus*) de Caetano Veloso com o grupo de rock «Os Mutantes» e o americano Johnny Dandurand no FIC (Festival Internacional da Canção) em 1968, na apresentação da música «É proibido proibir» (título tirado do slogan 'Il est interdit d'interdire' do movimento revolucionário dos estudantes de Paris em Maio de 68). O público do festival, a maioria de estudantes de esquerda nacionalistas, não suportou a presença do grupo de rock e do norte-americano gritando em cena; eles vaiaram tanto que Caetano não conseguia mais cantar. O público se virou de costas para o palco, «Os Mutantes» fizeram o mesmo (se viraram de costas para o público) e Caetano começou seu famoso discurso improvisado (em direto na TV e gravado em disco) onde ele concluiu dizendo : *«Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. (...) Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Vida e espancaram os atores ! (n.d.a - os ditadores, torturadores e censuradores) Vocês não diferem em nada deles (...) vocês estão querendo policiar a música brasileira (...) Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!»*.

Também em 1968, ocorreu um encontro-armadilha promovido pelos estudantes da FAU-USP para polemizar com os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil que contaram com o apoio dos poetas concretistas paulistas, entre eles Décio Pignatari, que resume muito bem o que seria o Tropicalismo : *«O nosso tropicalismo é recuperar forças. O de Gilberto Freyre é o trópico visto da casa grande. Nós olhamos da senzala. Pois, como dizia Oswald de Andrade, não estamos*

na idade da pedra mas na idade da pedrada. Interessa é saber comer e deglutir, que são atos críticos, como fazem Veloso e Gil.» (Calado, 1977:201)

A conexão do tropicalismo com o modernismo é claramente assumida por Pignatari. Para se entender essa volta das idéias do primeiro modernismo nas Artes, exatos quarenta anos depois do Manifesto Antropófago de 1928, é preciso se retornar vinte anos antes na história da arte, ou seja, à descoberta da Abstração na pintura no Brasil. A segunda geração modernista não possuía a irreverência polêmica de seus antecessores, eram artistas mais «sérios», preocupados com os problemas sociais do país (que como o resto do mundo vivia uma forte crise) e ainda figurativos. As mudanças começaram a ocorrer depois da Segunda Guerra Mundial (que funcionou como um grande freio para as vanguardas artísticas internacionais), quando os novos museus de arte moderna foram inaugurados no Rio e em São Paulo (em 1948), e passaram a expor as novas idéias da linguagem abstrata. A primeira bienal de São Paulo aconteceu em 1951, com uma forte participação suíça, e em particular de Max Bill (artista concretista responsável pela nova Bauhaus reaberta nesse mesmo ano), que teve uma enorme influência na época sobre os jovens artistas brasileiros. Dois grupos de artistas de sensibilidade concretista se formaram nos anos cinquenta, um em São Paulo, «Ruptura», e o outro no Rio, «Grupo Frente».

O grupo concretista paulista liderado por Waltemar Cordeiro era fortemente ligado à poesia concreta, os irmãos Campos (Haroldo e Augusto do grupo Noigandes com Décio Pignatari) são internacionalmente conhecidos como os precursores (com o suíço Eugen Gomringer) da poesia concreta mundial. Os paulistas eram bem «ortodoxos», racionalistas e mecânicos, como eram os artistas concretos suíços e alemães em quem eles se inspiraram inicialmente. Os cariocas, ao contrário, eram mais intuitivos, emotivos e subjetivos. Mesmo assim eles expõem juntos em 1956 em São Paulo e no ano seguinte no Rio para marcar o início do movimento concretista brasileiro. Porém, os artistas e intelectuais do grupo do Rio se distinguiam cada vez mais dos seus homólogos de São Paulo, e em 1959, eles oficializam uma separação através do Manifesto Neoconcreto dos cariocas, que denunciava, entre outras coisas, o perigo de «exacerbação racionalista» dos paulistas. O novo movimento Neoconcreto criticava a falta de personalidade da arte concreta, e buscava mais especificidade e espontaneidade, e sobretudo, mais liberdade na arte.

Os artistas neoconcretos não somente romperam com os concretos paulistas mas também com uma «tradição» concretista internacional (muito baseada no «International Style» da arquitetura moderna) ; eles se liberaram das regras rígidas da arte concreta e passaram a desenvolver suas próprias experiências. É nesse momento preciso da história da arte nacional que uma certa «brasilidade»

começou a ressurgir. Os trabalhos neoconcretos se abriram para o entorno, eles saíram da moldura da pintura e se livraram da base da escultura para atuar no espaço. Eles desmitificaram o objeto de arte e transformaram a relação entre sujeito e objeto artístico através de experiências tátil-visuais, cromáticas, sensoriais, e sobretudo, pelo estímulo à manipulação da obra pelo próprio espectador que se tornou participante.

Não se pode falar ainda de características explicitamente brasileiras na arte neoconcreta, mas já é possível notar o uso de cores mais quentes e tropicais além da importância dada aos contatos corporais e experiências pessoais. Deste grupo, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram os artistas que levaram mais longe esse tipo de experiência; seus trabalhos eram complementares; enquanto Lygia Clark levava sua arte para o interior desenvolvendo um tipo de arte-terapia, Oiticica caminhava para o exterior e explorava os limites do que pode ser chamado de instalação (programa ambiental para ele). Lygia Clark via essa relação com Oiticica como se eles fossem uma luva : «Hélio é o exterior da luva, mais ligado ao mundo exterior. Eu sou o interior. E nós existimos a partir do momento em que uma mão veste a luva.» (citado em Brett, 1987)



figura 2 - Diálogo de mãos (Lygia Clark/Hélio Oiticica - banda de Moebius feita por Lygia Clark) de 1966. Fotografia desconhecido.

Foi a partir dessas experiências que o Tropicalismo surgiu, principalmente a partir das experiências que ambos chamavam de «vivências», ou seja, da experiência de vida de cada um. Para eles, vida e arte se misturavam sempre. E como as suas vivências vinham de um ambiente tropical, a arte deles refletia, quase que naturalmente, esse entorno. O tropicalismo não pretendia ser um movimento, pelo contrário, eles eram contra os «ismos» em geral - seu nome foi atribuído depois, quando este se tornou «moda» - mas já se podia constatar uma grande agitação cultural coletiva entre 1964 e 1966 com os espetáculos, as exposições e os debates «Opinião» (símbolo da resistência à censura). O ano de 1967 é considerado como o começo do Tropicalismo com a exposição *Nova Objetividade Brasileira* no MAM do Rio onde Oiticica expôs *Tropicália* pela primeira vez, e no mesmo ano, Caetano Veloso se apresentou com a canção *Alegria, Alegria*, sua primeira música tropicalista, em um festival de música da Record, e ao mesmo tempo era lançado nos cinemas o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, uma obra prima do Cinema Novo. Este também foi o ano da estréia no teatro Oficina de *O Rei da Vela*, texto do guru modernista Oswald de Andrade, encenado pelo polêmico José Celso Martinez Corrêa.

Mesmo sem oficializar o movimento, todos os artistas se conheciam e trocavam os resultados de suas experiências ; eles se inspiravam mutuamente, e cada um em seu campo contribuiu para uma renovação da arte brasileira como um todo. Eles também não estavam fechados às influências exteriores, aos diversos movimentos culturais e políticos de contra-cultura dos jovens americanos e europeus : Hobbies, Maio de 68, Blackpower, Woodstock, Stonewall, Feministas etc. Nenhum manifesto explícito foi escrito em comum pelos tropicalistas, mas pode ser considerado como tal o texto de Oiticica para o catálogo da exposição no MAM, que se intitula : «Esquema geral da Nova Objetividade». O longo texto começa assim :

«'Nova Objetividade' seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 - vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. A 'Nova Objetividade' sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das duas ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard-Edge). A 'Nova Objetividade' sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como p.ex. o foi o Cubismo, e também outros 'ismos' constituídos de uma 'unidade de pensamento'), mas uma 'chegada', constituída de múltiplas tendências, onde a 'falta de unidade de pensamento' é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de 'nova objetividade', uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas.» (Oiticica, 1967)

Nesse mesmo texto encontra-se a influência direta da Antropofagia modernista (idealizada por Oswald de Andrade), principalmente no que se refere a essa busca de uma «caracterização nacional» que seria uma nova brasilidade. Oiticica escreveu no Item 1:

«Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja nossa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. 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 Super-Antropofagia Por isso e para isso, surge a primeira necessidade da 'Nova Objetividade' procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, uma solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais, os ítems principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente.» (Oiticica, 1967)

Um outro exemplo desse «não-movimento» tropicalista, é a canção *Tropicália* de Caetano Veloso. Na verdade, Caetano nem conhecia ainda Hélio Oiticica pessoalmente quando ele compôs a canção; foi um amigo em comum, Luís Carlos Barreto (fotógrafo de *Terra em Transe*), que propôs o título ao escutar a música favorita de Caetano mas que ainda não tinha nome : «*Bote o nome 'Tropicália'.* Quando eu a ouvi, me lembrei imediatamente de um negócio que eu vi uns meses atrás, no MAM do Rio. Você conhece o Hélio Oiticica? Era uma coisa maravilhosa. Um labirinto cheio de plantas e pássaros onde, depois de atravessá-lo, você encontrava uma televisão. Eu tenho certeza que Hélio Oiticica vai ficar louco por essa música. Bote 'Tropicália'.»(Calado, 1977: 162 e Veloso, 1977:188) No dia da gravação o percussionista Dirceu fez um happening improvisado começando a narrar, de brincadeira, a lenda da descoberta do Brasil. Isso foi gravado e acabou fazendo parte da música, funcionando como uma introdução de manifesto: «*Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei. Tudo ao que nela planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou.* (n.d.a : o Gauss era o técnico de som)» Luís Carlos Barreto tinha razão : as duas obras se parecem esteticamente e fazem parte de uma vontade comum, Caetano Veloso e Hélio Oiticica se tornaram mais tarde grandes amigos (sobretudo no período do exílio quando ambos estavam em Londres). A canção denota essa vontade construtiva geral evocada por Oiticica principalmente por suas alusões à construção de Brasília, inaugurada em 1960. A letra da canção começa assim:

«Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central / do país. »



figura 3 - Caetano Veloso veste um *Parangolé* de Hélio Oiticica em 1969, foto de R.Câmara e G. Viola para uma reportagem de Marisa Alvarez Lima : *Marginália - Arte e Cultura 'na idade da pedrada'* em «O Cruzeiro».

A relação entre o tropicalismo dos anos sessenta e o modernismo antropofágico dos anos vinte é muito nítida, ambos buscavam uma brasilidade nas artes e trabalhavam coletivamente para isso, mas a situação política e econômica do país era bem diferente. Nos anos sessenta já se estava longe da visão utópica dos anos vinte e começava-se a duvidar do sonho brasileiro e sobretudo do milagre econômico, a realidade social do país era cada vez mais dura. Apesar de buscar os valores culturais nacionais (o que levou alguns à um nacionalismo extremo - um quase fascismo à brasileira - grupos 'Anta' e 'Verdamarelo'), os modernistas ainda ficavam muito longe da realidade do país, a muitos deles observavam o que acontecia como turistas e pintavam paisagens longínquas sem mostrar esta realidade de dentro. Esta é a diferença essencial com relação a nova geração de antropófagos (ou super-antropófagos segundo Oiticica), os tropicalistas não somente entraram nessa realidade como participaram dela, a vivenciaram. É como se os artistas dos anos sessenta terminassem o que os modernistas tinham deixado

inacabado por não ter experimentado realmente essa realidade crua, não ter vivenciado esta experiência, como os tropicalistas buscaram fazer. A mistura entre a vanguarda artística e a cultura popular tinha que ser feita visceralmente e era exatamente isso que queria dizer a noção de vivência. Oiticica, por exemplo, realmente entrou na Mangueira, ele vivenciou a favela como passista da escola de samba, nunca chegou a morar realmente no morro, mas tinha vários amigos por lá, entre eles o célebre marginal «Cara de Cavalo» (que matou o delegado Le Cocq...) para quem ele até dedicou uma obra - um bólido, uma caixa de madeira revestida com as fotografias oficiais do criminoso morto, com o corpo perfurado de balas e os braços abertos em cruz - quando este foi assassinado pela polícia em 1964: «*Aqui está e sempre ficará. Contemplai o seu silêncio heróico*». Oiticica mostrou essa vivência da favela em suas obras, ele recriou esse ambiente da Mangueira, mas sem representá-lo formalmente, ele oferecia aos espectadores-participantes de suas obras a possibilidade de fazer uma experiência estética semelhante, nas instalações *Tropicália* e *Éden*, mas também com seus *Parangolés*.

A MPB, o samba de morro e as favelas cariocas

O teatro Opinião no Rio foi um palco importante da MPB da época (antes dos programas musicais ao vivo na TV) e também um local de resistência contra a censura e a ditadura; Nara Leão, a musa da bossa-nova, já se apresentava cantando «sambas de morro». A idéia era misturar as músicas de bossa-nova, originária dos bairros ricos da zona sul com os sambas que vinham das favelas da cidade. Carlos Lyra, compositor de bossa-nova, explicou como a troca se dava :

«Nesta época, por volta de 1964, a bossa-nova era ainda muito admirada. Mas já havia uma tendência de procurar as origens populares ou as raízes. Eu fiz então um trato com o Zé Ketti : ele me levava ao morro, às escolas de samba, e me apresentava aos ditos 'compositores autênticos', e em contrapartida, eu o levava na Zona Sul e o apresentava (com suas músicas) ao pessoal da bossa-nova.» (Lyra, 1978)

O próprio nome do teatro e dos shows – *Opinião* - foi tirado do título de um samba de morro de Zé Ketti, cuja letra retratava a realidade da favela e principalmente, a ameaça constante de remoção em que os favelados viveram durante o período da ditadura militar, quando o velho sonho dos mais ricos conservadores de eliminar os mais pobres de seu território parecia se realizar. Eis o samba de Ketti :

« Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro eu não saio não ! / Se não tem água, eu furo um poço / Se não tem carne, eu compro um osso / E ponho na sopa e deixo andar / deixo andar. / Fale de mim quem quiser falar ! / Aqui eu não pago aluguel / Se eu morrer amanhã, seu doutor / estou pertinho do céu. »

Ainda em 1964, Nara Leão fazia uma turnê pelo Brasil com o espetáculo *Opinião* - que também contava com a participação de Zé Ketti, representando a favela, e João do Vale, representando o Sertão: « *O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso* » já dizia Oswald de Andrade em 1924 - e ficou impressionada com a voz de Maria Bethânia em seu espetáculo em Salvador *Mora na filosofia* dirigido por seu irmão Caetano Veloso e Gilberto Gil, onde ela também cantava vários sambas de morro clássicos como *Chão de estrelas* de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas e *Meu Barracão* de Noel Rosa, além de outras canções inspiradas das favelas como *O Morro* de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri e *Favela* de Heckel Tavares que eram teatralizadas pela intérprete. Bethânia também cantava a bossa de Tom Jobim e Vinícius de Moraes *A Felicidade* que tinha sido o tema principal da trilha sonora do filme de Marcel Camus *Orfeu Negro*, filme ambientado no Morro da Babilônia e que ganhou o 'Oscar' de filme estrangeiro e a palma de ouro em Cannes em 1959 mostrando ao mundo inteiro o mito de Orfeu em uma favela idílica (Cacá Diegues recentemente refilmou Orfeu mas a imagem do cenário-favela já era outra). O cenário do show de Maria Bethânia também era uma representação de uma favela em um morro carioca, feito pelo artista plástico Calazans Neto, que originalmente tinha sido projetado para a peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam Black-Tie* (que também estava em cartaz no Teatro Vila Velha de Salvador).

No ano seguinte, quando Nara Leão foi obrigada a parar de cantar por problemas de saúde, ela não hesitou e chamou a jovem baiana para substituí-la. Maria Bethânia veio então para o Rio com o seu irmão Caetano Veloso; seu canto dramático a transforma rapidamente em grande estrela da MPB. Os músicos baianos aproveitam o período já propício às trocas musicais entre o samba popular e a elitista bossa-nova, para inaugurar o dito Tropicalismo na música. A irreverência antropofágica dos jovens baianos causou uma verdadeira e radical «revolução musical» na MPB. (Calado, 1997)

«A música tropicalista abriu um campo experimental inédito nos domínios da canção praticada no Brasil. Explorando a estrutura híbrida e imprecisa da canção, recarregou a música popular: texto, melodia, ritmo, vocalização, arranjo, gestualidade e dança nela são redimensionados e se entre-exprimem. Articulando elementos diversos - tradição musical brasileira, rock, iê-iê-iê, música experimental, poesia de vanguarda, mise-en-scène, enquadramentos e montagem cinematográficos - explodiu os limites que determinavam a música popular, problematizando-a como gênero artístico, forma de comunicação (crítica e comercial) e enquanto manifestação popular. (...) O receptor não ouve, propriamente, as músicas, mas realiza idéias, estabelece relações, acompanha desenvolvimentos, neles interferindo. Participando de uma festa, que também é farsa, vê-se desdobrar-se um painel, que aparentemente designa o Brasil, mas que leva a uma metáfora terminal, a uma alegoria do Brasil. A convergência do projetos de Oiticica e dos tropicalistas patenteia-se, portanto, na transformação do espectador (ouvinte) em protagonista de ações, pela exploração da indeterminação provocada pela abertura estrutural e do heteróclito de materiais e referências agenciados nos sistemas.» (Favaretto, 1989)

A canção *Tropicália* de Caetano Veloso e a obra *Tropicália* de Hélio Oiticica têm realmente algo mais em comum do que o nome. Tanto na música quanto nas artes plásticas e também no cinema e no teatro, as obras ditas tropicalistas possuem características semelhantes esteticamente, principalmente no que diz respeito à relação com o público dessas obras. O dito Tropicalismo, mais do que um movimento, era uma postura artística. A música tropicalista misturando ritmos e instrumentos tradicionais com rock e guitarras propunha uma nova linguagem com as mais diferentes referências. As canções eram eventos construídos com letras que compunham imagens, quase cinematográficas. A colagem das diferentes imagens, que giravam sempre em torno de representações do país misturadas com vivências pessoais, faziam surgir uma temporalidade diferente, não linear. O caráter experimental e revolucionário dessa música estava muito próximo do que acontecia conceitualmente, e também na prática, nos outros campos artísticos dessa época: o *Cinema Novo* de Glauber Rocha, o teatro experimental *Oficina* de José Celso Martinez Corrêa, e sobretudo, a *Nova Objetividade* de Hélio Oiticica. O próprio Oiticica escreveu em 1968 um texto em defesa de Caetano (na época do já citado episódio no FIC), que foi dedicado ao grupo baiano e os inseria no contexto artístico de então :

«Mas, ao meu ver o que provoca essa reação é justamente o caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do grupo baiano: Caetano e Gil, e seus cupinchas, põem o dedo na ferida- não são apenas revolucionários esteticistas, não! Aliás, porque hoje tudo o que revoluciona o faz de modo geral, estruturalmente, jamais limitado a um esteticismo, e é esse o sentido implícito do que se convencionou chamar de tropicalismo: não criar mais um 'ismo', ou um movimento isolado etc., como antes, mas constatar um estado geral cultural, onde contribui o que poderia até parecer o oposto, José Celso, Glauber, poetas concretos de São Paulo, Nova Objetividade (que foi uma tentativa, no Rio, em agrupar artistas plásticos numa tendência geral de vanguarda), etc., além do grupo baiano, principal responsável pela divulgação da idéia, mas que se tornou um 'ismo' que ninguém consegue 'definir', o que neutraliza de certo modo esse caráter de 'ismo' fechado. Os baianos, sempre inteligentíssimos, promoveram a maior tarefa crítica de nossa música popular, inclusive cabe a eles a iniciativa da desmistificação, na música. do 'bom gosto' como critério de julgamento (há aí um paralelo com problemas enfrentados nas artes plásticas por mim e Gerchman, numa fase, e no teatro por José Celso), a revalidação desta, a absorção geral de todas as manifestações musicais daqui e de fora etc.» (Oiticica, 1968 b)

A própria idéia de grupo dos baianos, que trabalhavam quase sempre juntos, impressionou Oiticica que já adorava as manifestações coletivas em geral e em particular os desfiles de carnaval. Os músicos tropicalistas gravaram juntos um disco - manifesto tropicalista na música - em 1968 : *Tropicália ou Panis et Circencis* . Desse disco-manifesto antológico participaram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Nara Leão, Capinan, e « Os Mutantes » com arranjo e regência de Rogério Duprat (ligado aos poetas concretos paulistas). A canção que abre o disco de Gilberto Gil e Capinan, se chama *Miserere Nóbis* como um dos

mais antigos sambas conhecidos (e segundo Carlos Cachça, o primeiro a ser cantado na Mangueira no princípio do século) de Éloi Antero Dias (Mano Éloi) que dizia assim : « *O padre diz miserê, miserê nobis, miserê* ». A canção homônima de Gil e Capinan continua por : « *Já não somos como na chegada, calados e magros esperando o jantar...* ».

A chegada dos magros baianos, entretanto ávidos antropófagos, ao Rio nos anos sessenta, desestruturou completamente a MPB, contribuindo para difundir as idéias estéticas dos artistas tropicalistas. Os baianos ao chegar ao Rio de Janeiro, em uma primeira migração no fim do século passado (época da abolição da escravidão), já tinham contribuído para a própria aparição do samba na «Pequena África» (Moura, 1995) ao trazer suas influências musicais e culturais-religiosas (Candomblé e samba de roda). O samba que já tinha influenciado os modernistas (cf. nosso artigo em Interfaces nº7) também inspirou os tropicalistas. O samba, que é um produto artístico desenvolvido nas favelas, demonstra bem como as próprias favelas, por sua cultura singular -música/dança/arquitetura, os três estão intrinsicamente ligados - influenciaram a cultura brasileira em geral, e a cultura carioca em particular. As favelas tiveram um papel importante na constituição cultural e artística do Rio, e podem ser vistas como o ponto de partida de uma nova maneira de ver, de uma nova estética. É exatamente essa «outra» estética que Hélio Oiticica explorou tão bem em seu trabalho artístico.

Hélio Oiticica e a Mangueira

1964 foi um ano-chave na vida e na obra de Hélio Oiticica, marcado por uma grande mudança provocada por dois eventos importantes: a morte de seu pai, com quem ele trabalhava nos arquivos do Museu Nacional; e a descoberta da Mangueira, favela mítica do Rio, onde ele foi levado inicialmente para pintar carros alegóricos do desfile da escola de samba.

«Aí o que aconteceu foi o seguinte: no começo dos anos 60, um amigo meu, que é escultor, chamado Fernando Jackson Ribeiro, ia fazer a alegoria da Mangueira junto com o Amílcar de Castro, que é um escultor do grupo neoconcreto que eu gosto muito...(...)Aí eu me introduzi na Mangueira, eu me tornei passista da Mangueira, que foi uma transformação louca na minha vida, era uma obsessão total »

Lygia Pape, artista do grupo Neoconcreto e amiga íntima de Hélio Oiticica, nos explicou a mudança radical de estilo de vida de Oiticica com a «descoberta» da Mangueira:

«Hélio era um jovem apolíneo até um pouco pedante que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde ele aprendeu uma metodologia, ele era muito organizado, disciplinado (...) em 64 o pai dele morreu e aí um amigo nosso, o Jackson levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros,

foi aí que o Hélio descobriu um espaço dionisíaco, que ele não conhecia, ele não tinha a menor experiência. Ele parecia uma virgem que caiu do outro lado, ele não tinha mais o pai que poderia ser um super ego, aí o Hélio descobriu o ritmo, a música, ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios, ele se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnia total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim 'Nada como se perder o pai!'. Hélio virou uma outra pessoa. (...) Isso começa a interferir na obra dele, em 64, quando morre o pai, coincide com o fim do movimento neoconcreto, já não tem aqueles compromissos mais ortodoxos, aí ele começa a incorporar essa experiência do morro (n.d.a : L.P. conta em detalhes como era a Mangueira na época), aquilo começa a fazer parte dos conceitos dele, das vivências dele (n.d.a : L.P. cita longamente os Parangolés e a obra Tropicália como exemplos dessa incorporação da nova experiência) Ele muda radicalmente, até eticamente, ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco (n.d.a : L.P. discorre sobre a descoberta do sexo por H.O.) Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do 'morro', que passou a invadir tudo : sua casa, sua vida e sua obra. »



figura 4 - Olítica sambando na Mangueira em 1965, foto de D.Bardin (arquivos projeto HO).

Hélio Oiticica descobriu o que significava a palavra liberdade na Mangueira : ele saiu da sua «Torre de Marfim» familiar para viver essa liberdade em um espaço marginal, em uma verdadeira marginalidade. Ele não se contentou em constatar-la como alguns, ele precisou experimentá-la. Oiticica começou aprendendo a sambar e se tornou um verdadeiro passista (segundo várias testemunhas um dos melhores passistas brancos da escola) da ala «Vê se entende». Ele se tornou amigo de várias pessoas da escola de samba mas também de alguns marginais da favela (vide a amizade com Cara de Cavalo já citada). Seus novos amigos da favela começaram a chamá-lo do «Russo», pois ele era o mais branco dentre eles, e ele perde assim, simbolicamente, o seu sobrenome de família burguesa. Ele se apaixonou literalmente pela favela e também pelo mundo da malandragem. Ele passou a se autodenominar «malandro velho de Mangueira», mesmo sem morar efetivamente na favela; ele realmente experimentou de dentro a vida da favela.

«Já em 1965 eu era um dos principais passistas da Mangueira e desfilava com roupa dada pela escola (...) Lembro que quando a bateria de Mangueira começava a tocar era como se me fosse dada a ordem para começar a viver. Mas você precisa saber que a vida do morro não consiste apenas em carnaval. Eu detesto folclore. (...) Mas samba só não tranforma de repente a vida ou a arte de ninguém. Um dia lá eu consegui o que queria, aquilo deixou de ser para mim uma representação. Em Mangueira, na vida do morro, eu descobri o meu caminho.»

A experiência vivida na favela, as vivências na Mangueira, marcaram de uma forma indelével e indiscutível toda a obra do artista pós 1964, sua vida e sua obra se misturaram definitivamente. A própria noção de vivência passou a ser uma das chaves do seu trabalho e o seu amor pela favela vai aparecer em suas criações artísticas. O artista dizia sempre: *«Cada centímetro do chão de Mangueira eu amo com a mesma intensidade com que me dedico ao meu trabalho criador»* (Oiticica, 1986). Guy Brett, crítico de arte inglês (que se tornou amigo de Oiticica e foi o responsável de sua exposição em Londres), mostra como a experiência de Oiticica na Mangueira influenciou a sua obra e o seu pensamento em três aspectos diferentes, próprios à favela :

«Para começar, o samba, que é um mito coletivo da Mangueira (...); as relações sociais do povo da comunidade da Mangueira entre eles e com a sociedade externa; e a arquitetura das favelas, as casas construídas pelos próprios habitantes com o material do lixo que foi encontrado e que eles adaptam livremente à sua necessidade e vontade » (Brett, 1969, t.d.a.)

As vivências de Oiticica na Mangueira suscitaram várias «descobertas» ao mesmo tempo para o artista (segundo os três aspectos de Brett): a descoberta do samba, que também é uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de um outro tipo de sociedade não-burguesa, muito mais livre e ao mesmo tempo marginal mas baseada no

coletivo e anônimo, que gera a descoberta da idéia de comunidade; e por último, a descoberta de uma nova arquitetura, de uma forma diferente de construir, de novos materiais precários, instáveis e efêmeros. Todas essas novas descobertas formaram a base da primeira obra de Oiticica totalmente influenciada pela favela : os *Parangolés*.

Os *Parangolés* - capas, tendas e estandartes, mas como as capas são a maioria, elas são o exemplo mais pertinente - incorporam literalmente essas três maiores influências da favela que Oiticica acabava de descobrir : a influência do samba pois os *Parangolés* devem ser vestidos, usados, e de preferência aquele que o veste deve dançar com ele; a influência da idéia de coletividade anônima da comunidade da Mangueira, já que usando os *Parangolés* os espectadores passam a ser participantes da obra (a idéia de participação do espectador torna a obra coletiva e ao mesmo tempo quase anônima); e finalmente, a influência da arquitetura das favelas que pode ser resumida na própria idéia de abrigo uma vez que o *Parangolé* abriga efetivamente, e ao mesmo tempo de uma forma mínima, aquele que o veste.

Foi em 1965, na exposição «Opinião 65» no MAM do Rio que Oiticica mostrou pela primeira vez os seus *Parangolés*. No vernissage da exposição, Oiticica fez um verdadeiro *happening* ao chegar vestido com um dos *Parangolés*, seguido por um cortejo de passistas da Mangueira e integrantes da bateria que tocavam, cantavam e dançavam ao ritmo do samba, todos vestidos e usando os *Parangolés*. Foi um grande escândalo na época. Waly Salomão, seu amigo poeta (na época mais conhecido como Sailormoon), narra o episódio histórico (ver figura 5) :

«O 'amigo da onça' apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus *Parangolés*, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas sa escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do *Parangolé*), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala 'Vê se entende', todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos (n.d.a : alusão à letra de 'Alegria, Alegria' de Caetano Veloso), olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões...» (Salomão, 1996 : 51)

Oiticica e os passistas da Mangueira foram realmente impedidos de entrar no museu mas as fotos e os jornais da época mostram que a festa aconteceu no lado de fora, no grande pilotis do prédio projetado por Reidy e nos jardins desenhados por Burle Marx :



figura 5 - Passistas da Mangueira com *Parangolés* no MAM do Rio em 1965, fotos de D. Bardin (arquivos do Projeto HO)

«O que causou realmente impacto no grupo, foram os trabalhos apresentados por Hélio Oiticica, os quais ele denominou de Parangolé. (...) Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da 'arte ambiental' no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM.»

70

Oiticica participou de alguns outros eventos coletivos com os *Parangolés*, a manifestação mais comentada na mídia foi a chamada *Apocalipopótese*, realizada em 1968 também nos jardins de Burlle Marx do Aterro do Flamengo. Outros artistas participaram do evento, entre eles, Lygia Pape, Antônio Manuel e Rogério Duarte, além dos passistas da Mangueira e de um grande público que participava

ativamente, podendo até mesmo criar seus próprios *Parangolés*. Foi no meio desse público anônimo que Oiticica percebeu a presença de um dos 'papas' do *Happening*, o compositor John Cage do grupo *Fluxus*, que estava de passagem no Rio. Essa manifestação artística coletiva no espaço público foi a última realizada antes do endurecimento da ditadura militar pelo AI- 5.

Em 1969, Hélio Oiticica partiu em exílio voluntário para Londres (*Whitechapel Experience*) e depois para Nova Iorque onde ele ficou por quase 8 anos (1970 a 1978). Durante a sua estadia nova iorquina, ele criou novos *Parangolés*, que são bem diferentes daqueles do Rio influenciados pela sua vivência da favela : em Nova Iorque eles são inspirados por uma nova paisagem urbana. Aconteceu uma mudança de cenário mas também de trilha sonora, Oiticica ficou impressionado com o rock, o ritmo mudou mas a idéia principal permaneceu a mesma :

«Foi com a Mangueira que eu descobri que a dança é a dança que se dança. A única diferença que há entre samba e rock é que no samba, você tem que ser iniciado nele, pra você poder usufruir dessa descoberta do corpo dançando sozinho. Agora, o rock dispensa esse estágio de iniciação. Ao passo que o samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescindir. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba eu tive que ir a ele.»

Oiticica teve novas vivências na grande metrópole americana, e as novas capas feitas com materiais mais sofisticados, são também bem mais formais, rígidas e estáticas, exatamente como os grandes aranha-céus modernos que faziam parte integrante de suas vivências da cidade norte-americana (ver figura 6).

«HO partiu no final do ano de 1970 para morar em Nova York e lá não queria viver olhando o espelho retrovisor. As capas ali realizadas e vestidas por Omar Salomão, Luiz Fernando e Romero agora são inscrustradas nos telhados fuliginosos do Low East Side ou na frente do World Trade Center Building ou em algum pier do rio Hudson. Vibram com o vigor da megalópolis 'grande maçã' e não transpiram nenhuma saudade da ambiência do morro. Novos personagens, novas vivências, novos desdobramentos. Parangolé= o corpo esplende como fonte renovável esustentável de prazer; conceito maleável de extrema adaptabilidade aos lugares mais diferentes entre si. » (Salomão, 1996: 17)

O que é interessante ao se comparar os novos *Parangolés* com aqueles inspirados pela Mangueira, é notar como o artista conseguiu deixar claras as suas influências sem nunca ilustrar formalmente nem um ambiente nem o outro. É possível se distinguir uma capa da outra da mesma maneira que se distingue esteticamente a arquitetura moderna daquela vernácula dos barracos das favelas : pela forma, pelos materiais, pela maneira de construir etc. Mas a diferença maior entre uma arquitetura e outra (ou entre a arquitetura oficial – feita por arquitetos – e a não-arquitetura, ou bricolagem, das favelas) não é formal, arquitetônica, ela é temporal, musical; a verdadeira alteridade é em relação ao ritmo, à temporalidade, ou melhor, ela trata de movimentos, da dança, das diferentes coreografias provocadas



figura 6 – Romero (amigo de Oiticica) com *Parangolé* em Nova Iorque (World Trade Center) em 1972, foto H. Oiticica (arquivos do projeto HO).

por diferentes espaços. As características próprias da arquitetura dos abrigos das favelas – precariedade, efemeridade, fragmentariedade etc - pode ser melhor compreendida através dos *Parangolés* de Hélio Oiticica.

Além dos primeiros *Parangolés*, várias obras do artista têm uma relação direta com a arquitetura, o espaço urbano e a cultura das favelas : *Tropicália*, *Éden*, *Barracão*, *Delírio Ambulatório*, *Rijanviera*, *Acontecimentos poético-urbanos*, e, entre esses últimos, a última idéia de um *Happening* que não chegou a ser completamente realizado em 1980 (ano da morte do artista), que se chamava *Esquentar pro carnaval* e teria como palco a própria Mangueira.

Hélio Oiticica, hoje mundialmente conhecido e respeitado, foi o artista brasileiro que melhor compreendeu, mais do que qualquer arquiteto ou urbanista, o que pode ser chamado de «estética das favelas» - o espaço arquitetônico e urbano singular das favelas -, pois ele realmente as vivenciou e, o que é mais importante, ele não as representou como meras ilustrações. Ele incitava o espectador a experimentar por si próprio, através da experiência de sua obra, aquilo que ele próprio vivenciou pelas quebradas do morro da Mangueira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

- Alvarez Lima, M. (1996) *Marginália, arte & cultura «na idade da pedrada»*, Rio de Janeiro, Salamandra.
- Amaral, A.(1984) *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel.
- Arantes, O. (1986) *De à "Opinião- 65"* in *Novos Estudos* nº15, São Paulo, Cebrap.
- Berenstein Jacques, P. (1995) *Favelas-Architecture déconstructiviste* in « *Terres des Signes* » nº2, Paris, L'Harmattan.
- Berenstein Jacques, P. (1996) *Déconstruction Tropicale* in « *Terres des Signes* » nº4, Paris, L'Harmattan.
- Berenstein Jacques, P. (2000) *As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars* in « *Interfaces* » nº 7, Rio de Janeiro, CLA-UFRJ
- Berenstein Jacques, P. (2001a) *Les favelas de Rio – un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan (coleção « *Nouvelles Etudes Anthropologiques* »)
- Berenstein Jacques, P. (2001b) *Estética da Ginga. A Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra /RIOARTE.
- Brett, G. (1969) *Mangueira* no catálogo da exposição de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, Londres.
- Brett, G. (1987) *Lygia Clark and Hélio Oiticica* no catálogo da exposição « *Latin American artists of the twentieth century* » no MOMA, Nova Iorque.
- Buarque de Holanda, H. (1992) *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Calado, C. (1997) *Tropicália, a história de uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34
- Campos, A. de (1993) *Balanço das bossas e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva.
- Campos, H. de (1977) *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva.
- Favaretto, C. (1989) *A música nos labirintos de Hélio Oiticica* in « *Revista USP* » nº4, São Paulo, ed. USP.
- Favaretto, C. (1992) *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, ed. USP.
- Lyra, C. (1978) *Nova história da música popular brasileira*, São Paulo, Abril Cultural.
- Maciel, L.C.(1996)*Geração em transe, memórias do tempo do tropicalismo*, R.J., Nova Fronteira.
- Moura, R. (1995) *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, coleção Biblioteca Carioca, Secretaria Municipal de Cultura.

- Oiticica, H. (1967) *Esquema geral da Nova Objetividade* no catálogo da exposição « Nova Objetividade Brasileira » no MAM, Rio de Janeiro.
- Oiticica, H. (1968 a) *Tropicália* in « Folha de São Paulo », 08/01/1984 republicado em 1992 no catálogo da exposição « Hélio Oiticica » no Jeu de Paume, Paris (texto original de 04/03/68).
- Oiticica, H. (1968 b) *O sentido de vanguarda do grupo baiano* in « Correio da Manhã », 24/11/1968.
- Oiticica, H.(1986) *Aspiro ao grande labirinto* (Antologia póstuma), Rio de Janeiro, Rocco.
- Pedrosa, M. (1981) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva.
- Salomão, W. (1996) *Hélio Oiticica. Qual é o Parangolé?*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- Veloso, C.(1997) *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Trindade Barboza, M. (1989) *Alvorada, um tributo a Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachça)*, Rio de Janeiro, Funarte.
- Trindade Barboza, M. et alli (1980) *Fala, Mangueira!* , Rio de Janeiro, José Olympio Moreira