



## Dança e Ritmo em Oiticica: sobre a ginga de Hélio Dance and Rhythm in Oiticica: on Hélio's swing

Rafael Marino

**Como citar:**

MARINO, R. Dança e ritmo em Oiticica: sobre a ginga de Hélio. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 374–383, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664836. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664836>.

**Imagem:** Fotografia (detalhe) da exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, no Museu de Arte de São Paulo, 2020. Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia>.

## Dança e Ritmo em Oiticica: sobre a ginga de Hélio

### Dance and Rhythm in Oiticica: on Hélio's swing

Rafael Marino\*

#### Resumo

Pretendemos, nesta resenha, analisar a exposição Hélio Oiticica: a dança na minha experiência, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) entre os dias 13 de outubro de 2020 e 22 de novembro de 2020. A exposição em questão, dando centralidade para os Parangolés de Oiticica, propõe uma leitura retrospectiva da obra heliana, cuja finalidade é buscar elementos coreográficos, performáticos e rítmicos, estruturantes dos Parangolés, já nas obras iniciais do artista carioca até as produções de 1979. À vista desta proposição e a partir de uma interpretação do que é exposto, sugerimos que o projeto curatorial: (a) propõe um ponto de vista instigante a respeito da obra do artista carioca, (b) enfrenta e indica respostas ao contraditório processo de consagração cultural e museológica do espólio de Oiticica e (c) constrói uma ligação articulada entre variados núcleos e projetos encontrados na trajetória do artista em questão. Por fim, defendemos que o recorte curatorial de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo pode ser lido como uma resposta, intencional ou não, ao ensaio, de Michael Asbury, “O Hélio não tinha ginga”, e oferece uma abertura para pensarmos criticamente a relação do artista visual carioca com as culturas e artes populares e afro-brasileiras.

#### Palavras-chave

Dança. Arte contemporânea Brasileira. Cultura Popular. Parangolés. Hélio Oiticica.

#### Abstract

In this review, we intend to analyze the exhibition Hélio Oiticica: dance in my experience, which took place at the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand (MASP) between October 13, 2020 and November 22, 2020. The exhibition in question, by giving centrality to the Parangolés, proposes a retrospective reading of the work of Hélio Oiticica, whose purpose is to search for choreographic, performance and rhythmic elements, important for the Parangolés, from the initial works of the carioca artist to the 1979 productions. In view of this proposition and of what is seen in the exhibition, we affirm that the curatorial project in question: (a) proposes an instigating point of view regarding the work of the Brazilian artist, (b) faces and indicates responses to the contradictory process of museological and cultural of Oiticica's estate and (c) builds an articulated link between various nuclei and projects present in the trajectory of the artist in question. Finally, we argue that the curatorial choice of Adriano Pedrosa and Tomás Toledo can be read as a response, whether intentional or not, to Michael Asbury's essay, “Hélio couldn't dance”, and offers a possibility for us to think critically about Oiticica's relationship with popular and Afro-Brazilian cultures and arts.

#### Keywords

Dance. Contemporary Brazilian art. Popular culture. Parangolés. Hélio Oiticica.

A exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, feita a partir da curadoria de Adriano Pedrosa (diretor artístico) e Tomás Toledo (curador chefe) no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) é parte integrante de um projeto-exposição maior da instituição, qual seja: o *Histórias da Dança*. O intuito desta exposição era ser a peça principal de um ano dedicado, pelo museu, à comemoração das diversas histórias da dança e ao alargamento da compreensão desta arte, cujo escopo iria para além do repertório institucionalizado. Abarcando, por exemplo, gestos e expressões de sujeitos marginalizados e a ocupação subversiva de espaços e movimentações insurgentes. Em função da pandemia global de Covid-19, a exposição coletiva em questão não ocorreu e um registro parcial do que ela teria sido pode ser visto de forma virtual. Seja como for, a exposição sobre Oiticica ocorreu física e virtualmente.

A exibição sobre a produção do artista carioca contou com, aproximadamente, 119 obras, das quais apenas algumas, de caráter audiovisual, são de Ivan Cardoso e uma é um dos *Bichos*, de Lygia Clark.

Em termos expográficos, é interessante ressaltar que a exposição foi feita tentando incorporar a construção do marcante segundo subsolo do prédio do MASP, construído pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. As grandes escadas-rampa vermelhas, que se cruzam formando uma espécie de X, ganham continuidade nas três paredes-bordas, também vermelhas, do espaço expositivo. Desta forma, as bordas poderiam ser vistas como continuidade das escadas e as escadas, por seu turno, funcionariam como uma das bordas de exposição. A forma e a cor das escadarias também foram contrastadas com uma das obras *Relevo espacial*, do artista carioca. O jogo cromático e formal se deu a partir da contraposição entre as dimensões maiores das formas longilíneas da escadaria destacadamente vermelha e as dimensões mais compactas, menores e trapezoides de um *Relevo espacial* particularmente amarelo. Ademais, enquanto as rampas teriam um caráter mais bruto e que se liga ao chão do andar, o *Relevo espacial* de Oiticica, preso ao teto por um quase invisível fio de náilon, se apresenta como um corpo geométrico liberto em movimento, o que lhe confere até mesmo um ritmo. As paredes-bordas, além do vermelho, integram-se ao espaço e à exposição pela formulação geométrica de suas extremidades: com ângulos menos tradicionais, elas remetem às formas arrojadas de Oiticica e Bo Bardi. Cabe pontuar, ainda, que essas bordas não são, necessariamente, os limites da exposição, visto que há galerias expositivas em ambos os seus lados; o que, no fim das contas, é um convite à reflexão e ao questionamento de concepções mais estáveis sobre o que seria interno e externo nas artes. Algo comum em diversas produções do artista carioca.

Essas configurações expográficas, num exercício de imaginação, abririam espaço para, ao menos, três perspectivas distintas. Caso olhemos as escadarias desde o “fundo” da exposição, não seria difícil enxergar ali um cruzamento de formas geométricas, das escadas e do *Relevo*, à la Volpi<sup>1</sup>. Caso pudéssemos olhar o espaço expositivo do teto em direção ao chão, a composição entre as bordas, as galerias e as obras geométricas de Oiticica remeteriam a algum dos *Metaesquemas* do artista carioca. Caso olhássemos a exposição desde uma posição próxima das escadas, teríamos à nossa frente os diversos caminhos e núcleos de pesquisas artísticas abertos por Oiticica.

O recorte curatorial operado por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo recorre aos *Parangólés* como ponto de partida artístico e crítico para uma longa visada sobre um conjunto razoável das produções do artista brasileiro até 1979. Essa escolha tem implicações nada triviais. Desde *Parangólés*, Pedrosa e Toledo pretendiam examinar de maneira retrospectiva o repertório de obras de Hélio Oiticica, tendo como fim buscar elementos coreográficos, performáticos e ritmos, estruturantes dos *Parangólés*, já nas obras iniciais do artista visual até as produções de 1979. Uma postura que lega seis núcleos diversos, mas

não alheios, dentro da exposição, quais sejam: (i) *Metaesquemas* (1956-1958); (ii) *Relevos espaciais* (1959-1960); (iii) *Núcleos* (1960-1966); (iv) *Penetráveis* (1961-1980); *Bólides* (1963-1979) e *Parangolés* (1964-1979). Com isso, não é difícil notar que outros projetos e obras de Oiticica não foram selecionados e remontados, feito *Tropicália* (1967), *Éden* (1969), *Crelazer* (1969) e *Cosmococas* (1973).

À vista destes elementos, três são as tensões que nos chamaram a atenção. Em primeiro lugar, por se tratar de obras institucionalizadas no campo artístico, o público, de modo geral, não se apropria e ativa as produções com seus corpos e movimentos. O que, para uma boa parte de suas criações ali presentes, que preveem e precisam da participação ativa das pessoas, e para uma exposição que pretende escandir a importância da dança (em sentido alargado), na obra de Oiticica, poderia ser um problema. Talvez tendo isso em mente, Pedrosa e Toledo providenciaram a confecção de réplicas de alguns *Parangolés* que julgaram os mais importantes para o momento e a feitura de outros, tendo em vista instruções deixadas pelo artista carioca. Apesar da saída interessante e acolhedora, é digno de nota a tensão, um tanto insolúvel, entre os intentos de Oiticica e os processos de consagração artística, dado que ele, em argumentação (Oiticica, 1986: 109) a respeito da importância do elemento supra-sensorial em suas obras, asseverou que este elemento seria, também, uma crítica à institucionalização e à estandarização imagética e material da arte. Além disso, a mesma solução dificilmente poderia ser replicada para seus *Núcleos* e *Bólides*.

Em segundo lugar, outra tensão poderia decorrer de um possível anacronismo desta visada. Olhando-se o espólio artístico de Oiticica desde 1956 a partir de produções confeccionadas de 1964 adiante seria tentador embutir visões, ideias e molduras críticas alheias aos objetos em questão. Não obstante, a linha curatorial de Pedrosa e Toledo não só se sustenta num corpo-a-corpo com a obras expostas, como também promove uma visão inusitada sobre obras supostamente tão pouco rítmicas como *Metaesquemas* – feitas sob influência fortemente construtivista. Deste modo, não só as rigorosas formas geométricas, mas também as cores de suas bordas e de seus interiores parecem ser dotadas de movimentos e coreografias específicas.

Em terceiro lugar, não são poucos os momentos em que Oiticica declarou (Oiticica, 2020) que, com a ida à Estação Primeira de Mangueira e com a criação de seus *Parangolés*, buscava a novidade, a vida e a alegria. O que, no fim das contas, não deixa de instaurar uma sensação de desencontro numa conjuntura em que a Pandemia de COVID-19 traz para as ruas, casas e vidas *Thánatos* – justamente o contrário dos festejos de *Dionísio*. Deste modo, se, de um lado, a exposição faz pensar em outros imaginários e linhas de fuga para outras formas de vida que apontam para além do presente difícil, por outro, o vão quase vazio do MASP – feito por Lina Bo Bardi para congregar multidões – e as galerias com poucos frequentadores não deixam de ser um pouco desoladores. Sentimento diverso daquele trazido pelos *Parangolés* ativados na mostra *Opinião 65*, os quais, mesmo à revelia da direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), espriaram vida do lado de fora da instituição.

Após estas breves considerações, nos debruçaremos mais detidamente sobre os núcleos da exposição e suas produções.

O primeiro núcleo é composto pelos *Metaesquemas*, trabalhos que dialogam fortemente com as abstrações geométricas do Grupo Frente (1954-1956) e do Grupo Neonconcreto (1959-1961), os quais influenciaram fortemente o ainda bastante jovem Oiticica. Deste modo, estas produções do artista mostram um forte ímpeto de investigação concreto-abstrata, materializados em numerosos (cerca de 400) exercícios de pintura rigorosos, marcados por variações e combinações de formas geométricas e

suas posições, espaços, jogos ópticos e um número seletivo de cores, como preto, azul, vermelho, laranja, amarelo, branco e verde. Os materiais usados eram tinta guache e cartões, cujas dimensões giravam em torno de 40 x 60 cm. Há que se notar, porém, que desde os primeiros *Metaesquemas* Oiticica já vinha friccionando e rompendo com a primazia ortogonal própria aos concretistas que o haviam influenciado, conferindo, desta forma, uma gestualidade e um ritmo particular aos seus exercícios de abstração<sup>2</sup>. Somado a isso, o artista carioca também, amiúde, ia revolucionando as simetrias, o que abria espaço para formalizações mais soltas e desenvoltas.

Se os primeiros trabalhos desta etapa da trajetória do artista ainda apresentavam certa dureza, com ênfase em figuras losangonais e retangulares espalhadas, como se estivessem saindo do núcleo de um ponto recém explodido, cartões posteriores apostariam numa diversificação formal em que formas abauladas conviviam com geometrias mais lineares e estruturas com reentrâncias. Nesse bojo, as bordas mais grossas e as figuras mais brutas, as quais seriam comuns desde meados de 1958, ao invés de ossificarem as pinturas, traziam, por meio de jogos ópticos e pictóricos e aproximações tênues, uma vibração cujo ritmo dava-lhes um cunho dançante. Seus equilíbrios, quando existentes, ameaçavam ceder (Naves, 2011: 248), o que trazia uma tensão coreográfica particular para os trabalhos.

Caso fosse possível estabelecer um *continuum* temporal entre os primeiros e os últimos *Metaesquemas*, é notável como as formas, cada vez mais, passam a querer saltar do espaço e saírem da superfície dos cartões de papel (Oiticica *apud* Conduru, 2017: 72-73). Tendo isso em mente, é interessante lembrar aqui da análise feita por Favaretto (2015: 52), para quem, com esta pesquisa sobre as possibilidades do espaço, Oiticica já prefigurava desenvolvimentos futuros de suas obras, tal qual seus *Labirintos*, *Relevos espaciais* e os *Penetráveis*. Em relação à dança, cabe ressaltar, ecoando análise de Conduru (2017: 69-70), que ela não estaria presente apenas no arranjo plástico dançante dos *Metaesquemas*, mas no próprio convite ao movimento que fariam ao observador. Isso se daria porque alguns dos exercícios de abstração do artista carioca conteriam micropartículas metálicas, as quais “apagam” ou “acendem” à medida que o público se movimenta diante da obra, figurando desta feita uma coreografia particular.

Em *Núcleos* e *Relevos espaciais* essa vontade de ganhar o espaço para além do pictórico ganha plena cidadania. Não é difícil ver, plasmado nestas obras, o ímpeto neoconcreto de superar o racionalismo exacerbado do concretismo e a criação de obras *quase-corpus*, as quais seriam similares não às máquinas, mas sim aos corpos orgânicos dotados de uma realidade fenomenológica própria (Castro *et al.*, 1959, p. 10-11). Fazem parte da exposição três núcleos: o *Núcleo n.01*, o *Núcleo n.02* e um fragmento do *Grande Núcleo*.

Nesses *Núcleos* é possível ver como as abstrações presentes em *Metaesquemas* são libérrimas e ganham o espaço para além do quadro. As cores, agora liberadas do guache em papel, lançam-se para fora das superfícies e ganham uma dimensão espacial própria – tridimensional, para sermos mais precisos. Todavia, a transformação das cores não se dá apenas no espaço em *Núcleos*, ela é também de ordem temporal: a cor passa – por meio de diversas pinceladas e camadas de pigmento que introduzem diferenças sutis e vibrações numa aparente repetição – a ter duração e agir nos espectadores no sentido de torná-los participantes ativos da obra. Deste modo, para Oiticica, a estrutura das produções viria juntamente com a sua cor, isto é, não haveria uma estrutura *a priori*, uma vez que esta se construiria “na ação mesma da cor-luz” (Oiticica, 1986: 17). As placas de madeira, sustentadas por finos fios de náilon, chamam o espectador-ativador a circundar e, quando possível (como no caso do *Grande*

*Núcleo*), a adentrá-la como se fosse um labirinto. O *Núcleo n.01*, até por ter um espelho no chão abaixo da obra, amplifica conflitos cromáticos e dá a sensação de haver dois corpos de madeira bailando no espaço. Acrescentando o movimento do espectador, o artista carioca não só “confere à cor o tempo do movimento do seu próprio corpo, movimento que causa alterações sutis de percepção da cor” (Braga, 2017: 55), mas abre espaços para ritmos e coreografias próprias dos públicos<sup>3</sup>. Haveria, portanto, ritmos e dança nas cores, nas placas de madeira e nas pessoas.

Nos *Relevos espaciais*, essa cor-luz<sup>4</sup> actante e possuínte de uma duração também está presente. A exposição contou com três experiências de *Relevos* de Oiticica. Diferentemente dos *Núcleos*, nos quais vê-se um agrupamento de geometrias, os *Relevos* são formas abstratas particulares conformadas a partir da sobreposição e composição de placas de madeira. A cor, como visto em *Núcleos*, *faz a própria estrutura* e não *faz parte da estrutura*, e se dá a ver, de diversas maneiras, a partir de passagens suaves e contínuas entre os pigmentos ou entre tons de uma “mesma” cor. Suas reentrâncias, no que lhes concernem, abrem outros relevos e mundos a serem olhados. Essas diversas maneiras de olhar os *Relevos* também convidam à participação e ao movimento corporal do público, cuja circulação abre novas visadas sobre a criação e até mesmo “criam” outras obras. Desta maneira, esses corpos complexos fluando no espaço constroem para si e para os outros possibilidades rítmicas e coreográficas que rompem com o hodierno.

Em relação aos *Penetráveis*, a exposição curada por Pedrosa e Toledo traz o *Penetrável n.01*. Trata-se de uma construção feita com chapas de madeira móveis, maiores do que as vistas em *Relevos* e *Núcleos*, erigidas no chão e constituídas a partir de cores quentes. Era comum, em mostras das quais participava, Oiticica unir uma série de *Penetráveis* e construir grandes ambientes a partir desta conjugação. Um destes ambientes, muito relevante para arte contemporânea, foi *Tropicália*, que teve a sua primeira aparição na mostra Nova objetividade brasileira (1967). De todo modo, as experimentações cromático-fenomenológicas do artista carioca ganham outra dimensão com esta produção: o público-ativador participa da obra entrando nela e, ali, vivencia a sua cor (e suas mudanças) ao redor e através de seu corpo. O que, para Benedito Nunes (1987: 42), informa uma verdadeira estética do envolvimento e do movimento. Os *Penetráveis*, até pela forma como existem no espaço, integram-se de uma maneira mais radical ao ambiente, de sorte que a própria noção mais tradicional de obra de arte é abalada: o espaço passa a ser “organificado”, a vida cotidiana estetiza-se e a própria produção artística deixa de “existir” sem a ativação dos sujeitos (Favaretto, 2015: 67).

Essa estetização do espaço cotidiano, que borra ideias mais estanques de interno e externo, desde suas estruturas-cor encharcadas de tensões cromáticas até a ativação coreográfica do público-participante, abre linhas de fuga para um ritmo que rompe o ramerrão da vida. Até por isso, a localização que ganhou num dos extremos do segundo subsolo do MASP parece não ser tão adequada para uma obra cuja potência rítmica e de tensão entre arte e vida é tão forte.

Os *Bólides* são pequenas construções feitas com materiais como chapas de madeira, cortes de pano colorido, vasos de vidro, espelhos, areia, serragem, ferros, náilon, garrafas de plástico e tules. Com suas aberturas, reentrâncias, formas abauladas, objetos encaixáveis, compartimentos secretos, portas que abrem e aberturas inesperadas, eles por vezes, parecem miniaturas dos *Núcleos*; noutros momentos, lembram pequenas casas que se assemelham às das fotografias de Anna Mariani e, em outras situações, objetos cotidianos, feito vasos de plantas e garrafas coloridas. A experimentação cromática de Oiticica ganha outra proporção em seus *Bólides*, fica mais concentrada e numa escala menor. O que, na verdade, não é um demérito pois abre possibilidades de ativação diversas, nas quais

o público-participante gira, anda ao redor, tira de lugar, abre e fecha compartimentos, tateia reentrâncias, descobre linhas de fuga e espaços escondidos e vivências de variações sutis da pigmentação. Portanto, como dito anteriormente, é uma pena que o público não tenha podido, até pela sua sagração, vivenciá-los ao máximo.

Com *Bólides*, o lúdico ganha outro relevo no conjunto de obras do artista carioca. Ao modo dos brinquedos limiães de que falava Benjamin (2009), os *Bólides* sugerem, até e principalmente aos que não são mais crianças, as experiências infantis de aproximação com o que é visto como inútil pelo capital e com uma temporalidade cuja duração não é aferida pelo tempo vazio do relógio. Lembremos que Oiticica era leitor dedicado de Bergson. Por esse ângulo, é viável notar proximidades entre estas obras do artista carioca e o subversivamente inclassificável Odradek, exposto por Kafka no conto “A atribuição de um pai de família” (Schwarz, 2008). Ambos são móveis, coloridos, irresponsáveis, com escalas modestas e feitos de resíduos e materiais desclassificados pela sociedade. Mas não só: os dois, de um jeito ou de outro, mostram virtualidades estéticas e históricas para além dos compromissos burgueses com rituais conservadores e com a produtividade capitalista. Isto é, apontam para outras formas de vida distintas daquela das pessoas na sala de jantar ocupadas em nascer e morrer (como cantavam Os Mutantes).

A política dos *Bólides* não para por aí. Há, na verdade, indicações diretas ao cenário repressivo vivido no Brasil em meados dos anos de 1960 e 1970. Falamos aqui do *B 33 Bólido caixa 33 “Homenagem a Cara de Cavalo”*. Esta obra, em formato de caixa aberta pela frente e por cima, é feita a partir de chapas de madeira pintadas com tinta preta no exterior e, em seu interior, com colagens de imagens de jornais nas quais se vê Manoel Moreira, alcunhado Cara de Cavalo, estirado, morto e com marcas de numerosos tiros pelo corpo. A obra é completada por um tule vermelho que, esticado e em diagonal, se estende sob as extremidades do *Bólido* e por um saco de pigmento no qual se lê: “Aqui está/ e ficará/ contemplai/ seu/ silêncio/ histórico”. Entre a homenagem-protesto e a lápide, o *Bólido* rememora a morte daquele que foi o primeiro assassinado pelo Esquadrão Detetive Le Cocq. Cara de cavalo também foi homenageado por Oiticica em uma de suas bandeiras – uma serigrafia sob tecido, mais especificamente – com o título *Seja marginal, seja herói*. Constante na exposição e que teve uma de suas primeiras aparições no *happening* político *Bandeiras*, ocorrido na Praça General Osório, no Rio de Janeiro, em 1968, e que contou com a participação de diversos artistas experimentais (Nelson Leirner, Petrina Checcacci, Rubens Gerchman etc.).

Os *Parangolés*, centrais na curadoria de Pedrosa e Toledo, são capas e vestimentas um tanto disformes a serem vestidas pelas pessoas. Há também aqueles que são feitos em forma de bandeiradas, faixas, estandartes e tendas, ao modo dos parangolés *Estandarte* e o *P03 Parangolé Tenda 01*. Os seus materiais são, como em obras anteriores do artista, os mais variados: tecidos diversos, pedaços de madeira, plásticos, tules, náilon, jornais, vinil etc. Os quais são confeccionados a partir de camadas, encontros, reentrâncias e espaços a serem descobertos. O nome deste conjunto de obras de Oiticica é revelador de seus intentos, visto que a palavra parangolé foi encontrada escrita, por ele, em uma moradia-barraca construída a partir de plásticos, barbantes e pedaços de materiais profusos. Características que os seus *Parangolés* elaboraram (Oiticica, 1986: 99)<sup>5</sup>.

A bem da verdade, os *Parangolés* só passam a existir de fato desde que vestidos, manipulados, dançados, transportados e interpretados pelo público que, de maneira ainda mais radical que nas obras anteriores, passa a ser um participante ativo da arte. Se os *Parangolés* passam a “existir” com a ativação das pessoas, os participantes podem ver estas criações como uma espécie de um novo órgão sensorial

a eles acoplado, permitindo-os captar uma onda coletiva de festejo dionisíaco (Braga, 2017: 56). Os *Bólides* e outros trabalhos acima explorados, apesar de possuírem seus ritmos e criarem, com seus ativadores, partituras coreográficas compartilhadas e espontâneas, ainda são marcados por certa introspecção contemplativa. O contrário, precisamente, dos *Parangolés*, nos quais, além de tudo, pode ser notada uma pesquisa sobre as cores em que as experimentações pictóricas se dão a partir e no movimento dos corpos que dançam.

O período de maturação e concepção destas criações coincide com dois elementos importantes na trajetória de Oiticica: sua ida a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (da qual o artista fora passista) e as inquietações provenientes de leituras que fazia de Nietzsche. A partir do segundo elemento, o artista visual passou a desejar uma arte da incorporação na qual o festejo dionisíaco pudesse operar uma transvaloração dos valores estéticos e políticos em voga (Braga, 2003). A Mangueira, por seu turno, teria provocado em Oiticica a construção de uma maior sensibilidade – ou um alargamento desta – em direção ao que concebia como elementos religiosos, corpóreos, de festividade, musicais e coreográficos do universo popular do morro da Mangueira.

Essa tentativa de radical transvaloração báquica a partir da Mangueira rendeu vários frutos na arte de Oiticica. Tal impulso pode ser visto de maneira bastante marcada em dois dos seus parangolés: o *P17 Parangolé capa 13 “Estou possuído”* e o *P15 Parangolé capa 11 “Incorporo a revolta”*. Ambos, com as frases de seus títulos bordadas e plotadas em alguma de suas camadas de materiais, remetem ao universo político e religioso afro-brasileiro. De modo que, para Oiticica, era como se, ativando estes parangolés, as pessoas pudessem fechar seus corpos e resistir aos obstáculos da vida cotidiana, aos valores reinantes da moralidade pequeno-burguesa, à repressão política e ao conservadorismo dos circuitos artísticos. Desta forma, é possível interpretar, seguindo os intentos do artista carioca, que as pessoas-parangolés se transformam em portadores (em cavalos) da transvaloração do cotidiano e das instituições, aproximando arte e vida e aproximando, no fim das contas, tudo à festa. Aqui é interessante lembrar de várias fotos nas quais os próprios moradores da Mangueira aparecem ativando os *Parangolés*, o que, segundo Conduru (2020: 145), indicaria o interesse político e afetivo de Oiticica pela condição das pessoas do morro.

A incorporação dionisíaca de *Parangolé* era dotada de uma radicalidade, fundamentada numa aproximação com todas as formas de inconformismo social (Oiticica, 1986: 81-83) – desde as organizadas, como revolução, até as dispersas e individuais, feito o banditismo do Cara de Cavalo – e na sua experiência no Morro da Mangueira, insustentável para as instituições artísticas e culturais da época. Prova disso, é que, como já havíamos adiantado, Oiticica, seguido de vários outros passistas e membros da Estação Primeira de Mangueira, foi impedido de entrar e ativar os *Parangolés* na exposição *Opinião 65*, sediada no MAM-RJ. Acontecimento que, ao fim e ao cabo, realiza à perfeição a ideia de Oiticica de que o *Parangolé* seria uma forma de antiobra de arte subversiva e contrária às divisões tradicionais entre arte-vida e às distinções estanques do campo artístico institucionalizado.

O final da exposição do MASP é marcado por um encontro entre Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ivan Cardoso. Ou melhor, um encontro destes artistas a partir de algumas de suas obras: alguns *Metasquemias* (Oiticica), um *Bicho* (Clark) e um trecho do filme-documentário *H.O* (Cardoso). Este último mostra Clark e Oiticica dançando e experimentando um *Penetrável*, ambos sorridentes, com cigarros na mão e se aproximando, num bailado quase sincronizado, da câmera. Apesar da passagem um pouco abrupta em relação ao restante da exposição, a galeria em questão possibilita raciocínios interessantes. A combinação destas obras permite pensar nos cruzamentos artísticos e intelectuais e



na amizade de Oiticica e Clark, cujos caminhos artísticos foram marcados por rupturas com a arte pictórica, com a arte institucionalizada e com noções de fazer artístico que não traziam para o seu centro o político e a política. É desta forma que podemos ver as suas seguidas críticas aos movimentos de vanguarda no Brasil, como o concretismo e o neoconcretismo, fazendo com que abrissem novas sendas, talvez mais radicais, para experimentar as tensões entre arte e vida e para pensar a estetização libertária desta última. Esse encontro de obras, em meio a esse recorte curatorial da dança na obra de Oiticica, também permite pensar, tendo como disparador um dos *Bichos*, o quanto a dança, as coreografias não institucionais e o ritmo também estiveram presentes em uma porção considerável da obra de Clark. Nesse sentido, há um convite para pensar o quanto a virtualidade da dança não habitaria, além dos *Bichos*, criações como *Trepantes* (1963), *O Eu e o tu* (1967), *A casa é o corpo: labirinto* (1968), *Túnel* (1973) e os *Objetos relacionais* (1976).

À vista do exposto, faremos agora breves comentários sobre certo debate a respeito da trajetória artística de Oiticica e sobre a relação do artista carioca com culturas e artes afro-brasileiras e populares.

Ao nosso ver, o recorte curatorial de Pedrosa e Toledo pode ser lido como uma resposta, intencional ou não, ao ensaio, de Michael Asbury (2011), “O Hélio não tinha ginga”. Neste ensaio, Asbury acusaria a constituição de um mito populista ao redor de Oiticica e de sua obra, cujo sustentáculo teria sido uma reificação e valorização excessiva da relação do artista carioca com o morro e a Escola de Samba Mangueira. Desta forma, a crítica teria feito com que a “descoberta” do popular e do samba tivesse se tornado a força motriz de toda a trajetória do artista visual. Atitude que desaguou num inflacionamento de obras como *Paragolé*, revelando, assim, um esforço de inclusão multicultural politicamente correta de um artista do sul global no circuito mundial das artes a partir de sua suposta diferença cultural brasileira. Asbury levanta como provas para seu argumento elementos como: a incorporação de outras forças para estruturação das criações de Oiticica, como as pesquisas pictóricas e as leituras que fez de Bergson e Nietzsche; a análise de obras feitas depois da saída de Oiticica do Brasil e a incursão por fotos do artista carioca sambando na Mangueira, as quais mostrariam o esforço hercúleo de Oiticica em gingar e, portanto, o seu não pertencimento à comunidade. A conclusão, desta feita, é que Oiticica até teria ginga, mas Hélio não. A exposição de Pedrosa e Toledo, ao nosso ver, propõe não só que Hélio e Oiticica teriam ginga, mas sim que a dança, muito mais que um orientalismo tropical da crítica, teria sido decisiva para uma porção considerável das criações do artista visual carioca e até para sua trajetória como um todo.

Apesar de ser notável a presença da dança na experiência de Oiticica, não é possível deixar de lado a forma como se dá a relação do artista visual com as culturas e artes populares e afro-brasileiras. Não são poucas as vezes que o artista visual se refere ao morro da Mangueira como uma espécie de exótico repositório de vida, de criatividade e espontaneidade, tornando, como afirmava Crockett (2020:135), a favela num significante maleável sujeito a projeções externas. A busca de Oiticica pela “primitividade construtiva popular” (Oiticica, 2020: 291) e por uma arte que se assemelhasse à “beleza da mulata sambando” (Oiticica *apud* Crockett, 2020: 136) aproxima-se, desta forma, de uma evasão e de uma busca exotizante pelo Outro – como fora visto em parte significativa da arte moderna de vanguarda. A despeito de ser um apontamento crítico que não pretende desabonar a obra do artista visual carioca, isto não poderia, para efeitos historiográficos e de análise da exposição, ser negligenciado.

Haja vista o que foi aqui analisado, Hélio teria ginga, Oiticica teria ginga e suas obras teriam e trariam danças para a arte e para a vida.

## Referências

- ASBURY, M. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, P. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 27-52.
- BENJAMIN, W. Velhos brinquedos. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 81-89.
- BRAGA, P. A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica. *ARS*, v. 15, n. 30, pp. 49-62, ago. 2017.
- \_\_\_\_\_. Hélio Oiticica and the Parangolés: (ad)ressing Nietzsche's Übermensch. *Third Text*, London, v. 17, n. 1, pp. 43-52, mar. 2003.
- CONDURU, R. Índices afro na arte no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. In: AVOLESE, C.; MENESES, P. (orgs.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade; Vasto, 2020, pp. 143-153.
- \_\_\_\_\_. Metaesquema, metaforma, metaobra. *ARS*, v. 15, n. 30, pp. 63-73, ago. 2017.
- CROCKETT, V. War heroes: por uma po-ética da negritude em Hélio Oiticica. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. São Paulo: MASP, 2020, pp. 132-146.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- NAVES, R. *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, B. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- \_\_\_\_\_. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. São Paulo: MASP, 2020, pp. 290-292.
- SCHWARZ, R. A atribuição de um pai de família. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 22-29.

## Notas

\* Rafael Marino é doutorando e mestre em ciência política pela FFLCH-USP. Graduou-se em Ciências Sociais pela mesma instituição. Atualmente é técnico de programação cultural no SESC-SP (Belenzinho) e editor da revista Leviathan (DCP-USP). É também autor do livro *Formação e forma no pensamento brasileiro*. E-mail: [rafael.marino50@gmail.com](mailto:rafael.marino50@gmail.com). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2659-6434>>.

<sup>1</sup> A comparação tem limites cromáticos, dado que um vermelho e amarelo tão pronunciados não são comuns na paleta volpiana.

<sup>2</sup> Como afirmava Favaretto (2015: 52) sobre *Metaesquemas*: "As formas, de cores puras e uniformes, abrem-se, soltam-se, abrem frestas; articulam-se ritmicamente, numa plástica mais musical que arquitetônica, liberando a forma do suporte, de modo que a percepção assiste ao desprendimento da própria cor no espaço".

<sup>3</sup> Chama a atenção aqui que as movimentações corporais ensejadas pelas obras de Oiticica têm um ar de família com a concepção mais alargada e dessacralizada de coreografia trabalhada pelo coreógrafo estadunidense William Forsythe. Assim, poderíamos enxergar linhas de proximidade entre os *Núcleos*, de Oiticica, e *Nowhere and everywhere at the same time*, de Forsythe.

<sup>4</sup> Para Oiticica (1986: 16-17), cores-luz seriam aquelas cores em que há um sentido de luz, com variações temporais e com agência.

<sup>5</sup> É interessante lembrar que os *Parangolés* terão propostas sucessivas para seu desenvolvimento, sendo que, a cada proposta, o sentido coletivo e de antiarte vai ganhando cada vez mais relevo (Favaretto, 2015: 130). As propostas eram: *Parangolé Poético*, *Parangolé de Protesto*, *Parangolé Lúdico* e *Parangolé Coletivo*.

Artigo recebido em março de 2021. Aprovado em maio de 2021.