

HÉLIO OITICICA E A “POÉTICA DO GESTO”¹: POR UMA CONTEMPORANEIDADE AMBIENTAL

HÉLIO OITICICA AND THE POETICS OF GESTURE:TOWARDS AN ENVIRONMENTAL CONTEMPORANEITY

Flávia Martini Ramos²

Rodrigo Gonçalves dos Santos³

Resumo

A obra de Hélio Oiticica é ampla, diversa e essencialmente processual, conectando-se diretamente com o sujeito e o corpo. Os conceitos e posturas ativados pelo artista a partir do que aqui se reconhece como uma poética do gesto parecem dialogar diretamente com o contexto atual ao pressupor a horizontalidade na relação entre artista e experienciador, a interação que vai além da passividade da contemplação ou da manipulação de objetos e a desinstitucionalização dos processos artísticos, motivando discussões de extrema pertinência na arte, política e sociedade contemporâneas. Estuda-se aqui o caráter ambiental proposto e exercitado por Oiticica a fim de vislumbrar caminhos para fazeres artísticos aderidos a seus contextos e abertos ao corpo, à experiência, à construção coletiva, enfim: ao gesto. Não se trata de definir o rumo pelo qual devem seguir as produções contemporâneas, mas apontar uma possibilidade poética de desenvolvimento dentro da diversidade que as caracterizam.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Arte ambiental. Poética do gesto. Corpo. Contemporaneidade.

Abstract

Helio Oiticica's work is vast, diverse, based on processes and connected with concepts as subject and body. The ideas supported by the artist are recognized as the poetics of gesture and seems to be linked with the contemporaneity for several reasons like the horizontal relation between artist and participant, the interaction that overcomes contemplation, passivity and manipulation and the deinstitutionalization of artistic processes, promoting discussions about art, politics and society. This article discusses the environmental character developed by Oiticica in his works in order to motivate artistic practices connected with their contexts and open to bodily experiences, collective constructions and the gesture itself. The proposal of this article is to present a poetic possibility as one of the ways in which contemporaneity can be developed.

Keywords: Hélio Oiticica. Environmental art. Poetics of gesture. Body. Contemporaneity.

ISSN: 2175-2346

1 Termo formulado por Celso Favaretto (2000, p. 67).

2 flaviamartiniramos@gmail.com

3 rodgonca@gmail.com

1 Introdução

Processo indefinido e plural em constante desenvolvimento e reinvenção é o que se entende aqui como contemporaneidade, momento em que se esboça um contexto político e social semelhante ao vivido por Hélio Oiticica (1937-1980). Evidenciando a história cíclica – porém tridimensional¹ – que caracteriza a evolução humana, esta discussão se desenvolve com um olhar crítico para possíveis diálogos entre a atualidade e a obra do artista que reinventou tempo e espaço e decretou a morte da pintura. Diversos aspectos que parecem persistir na contemporaneidade com outras roupagens são observados: democracia ameaçada, tensões entre problemas e vantagens trazidos pela tecnologia, segregação socioespacial, muros físicos e virtuais entre culturas, além de outros acontecimentos atuais parecem ecoar o Golpe Militar de 1964, a Guerra Fria, a construção do Muro de Berlim e demais momentos do século passado que inspiraram algumas das ações de Oiticica.

Entende-se que as respostas do artista a seu contexto ativaram conceitos e posturas perfeitamente cabíveis e passíveis de exploração na contemporaneidade seja pela proximidade contextual exposta, seja pela postura vanguardista de Hélio. Assim, pretende-se refletir sobre as potências de sua obra, especialmente a partir das noções de espacialização e ativação do corpo, desinstitucionalização da arte e diminuição das distâncias tanto entre objeto – que se desintegra – e espectador – que se torna participante – quanto entre corpo proponente² e corpo experimentador, horizontalizando as relações. Este objetivo é esboçado a partir do pressuposto de que sua obra não é só prenúncio da contemporaneidade, mas constitui contemporaneidade em si e pode instigar questões na arte e em campos afins direcionando-os para fazeres inspirados pelo seu: o fazer ambiental.

Acredita-se que tal reflexão pode apontar caminhos que aproximam arte e vida e valorizam, além do corpo e da participação, preexistências e manifestações populares e coletivas. Tem-se, então, como objetivos específicos neste texto, abordar as principais obras de Hélio Oiticica capazes de esclarecer seu pensamento sobre o corpo e a arte, apresentar uma possibilidade de interpretação da arte ambiental praticada pelo artista e esboçar possíveis caminhos para fazeres ambientais na contemporaneidade. Entende-se que o gesto de subversão de Hélio capaz de dissolver os limites da pintura ao espacializá-la, motivando outros gestos é o que confere a tônica poética que intitula e guia este estudo na direção de uma atuação repleta de conteúdo crítico e pautada na pertinência social.

2 Hélio Oiticica e a Contemporaneidade

As experimentações de Hélio Oiticica abrangem desde a pintura, a bidimensionalidade e as investigações sobre a cor e a estrutura, até a espacialização no ambiente urbano, os viveres marginais e a valorização do cotidiano em detrimento

1 Entende-se o ciclo não como um percurso através de um círculo bidimensional, no qual as repetições são absolutamente iguais, mas como um processo em espiral que, vista em planta, ecoa semelhanças, mas encarada tridimensionalmente denota também afastamentos e atualizações.

2 Destaca-se que a aproximação a uma obra de Oiticica parece denotar a aproximação a extensões de seu próprio corpo, tendo em vista a relação direta entre suas vivências e as proposições (vivenciais) que fazia.

do espetacular. Acredita-se que parte do extenso processo de desenvolvimento de sua obra encontre na vivência do artista no Morro da Mangueira na década de 1960, uma síntese que tem por pauta algumas das problemáticas que mais se relacionam com a atualidade. O viver no Morro revelou para Oiticica a liberdade, as organizações comunitárias, a desintelectualização e a presença do corpo ativo e ativado, importantes especialmente quando se constata que “o espaço público tem se transformado no sentido de tornar-se cada vez mais colonizado” (PALLAMIN, 2015, p. 141). Verifica-se na estética do Morro uma forma de resistência na qual a própria produção urbana institucionalizada segundo as regras da cidade formal, por exemplo, é substituída por construções orgânicas e coletivas.

Hélio identificou-se rapidamente com esta realidade que desconstrói cotidianamente o espaço colonizado, o viver institucionalizado e a sociedade espetacular e, a partir dela, identificou uma estética fragmentária e labiríntica (JACQUES, 2003) e endossou algumas das inquietações que desde suas primeiras experimentações na pintura já se insinuavam: os problemas da relação passiva e meramente contemplativa entre corpo e obra, do suporte na pintura e da racionalização excessiva dos processos artísticos, questionando diretamente as práticas artísticas tradicionais. Em um momento no qual “o mercado é afirmado como a instituição reguladora prioritária no direcionamento de recursos econômicos e das relações sociais”, efetivando a “tendência totalizante do capital sobre a cultura” (PALLAMIN, 2015, p. 141), tal atitude parece assombrosamente atual. Vera Pallamin (2015, p. 142) ainda afirma que nos desdobramentos destas dinâmicas contemporâneas, “produz-se um esteticismo generalizado, que traz em seu bojo os dilemas da dilapidação de ações culturais, concorrendo para sua ‘funcionalização’”. A recepção estética passiva parece favorecer estes processos de controle e alienação, aos quais a ativação do corpo sensível e crítico e o desmembramento do espaço utilitário – tônicas da obra de Oiticica – fomentam forte resistência. Hélio também tinha uma postura que era contra qualquer forma de exotização e folclorização de culturas, etapas preciosas no caminho para a espetacularização. Assim sua obra parece assumir o fazer artístico enquanto prática crítica capaz de combater as generalizações, a mercantilização da cultura e a estetização como estratégia que concorre para a alienação, contribuindo para o questionamento dos discursos dominantes. Os meios dos quais a arte dispunha até então, entretanto, não pareciam realizar plenamente esta prática, que necessitava desenvolver-se “sem as categorias tradicionais que a fundamentaram” (PALLAMIN, 2015, p. 146). Tal constatação levou Oiticica a fundar uma nova ordem artística capaz de referenciar diretamente o espaço, sua operação e vivência de forma ativa e crítica: a ordem ambiental.

Com tal postura, Hélio ajudou também a tematizar o espaço público e abordar um dos aspectos mais instigantes aportados à ação artística atual: “antepor-se, em termos estéticos, ao risco e ao incomum, em nome do ‘comum’” (PALLAMIN, 2015, p. 152). No nível cotidiano, nas vivências diretas de um dia-a-dia marginal, Hélio contagiou-se e passou a querer contagiar: o samba desintelectualizando a dança, despolicinando o corpo; as quebradas propondo um viver labiríntico, prerrogativa do desvendamento móvel e da entrega; as construções evidenciando a transcendência do utilitário, valendo-se de fragmentos que contam histórias, enfim, toda a nova experiência de Oiticica denotou a importância do contato com a alteridade e auxiliou

na reforma de sua postura tanto dentro da arte, como da vida. O artista passou a perceber, então, que em cada modo de vida existe um valor, que a cidade se compõe a partir de processos de "mundo erigindo mundo"³ e que as relações entre corpos, cidade, obras, enfim, compreendem significações pessoais e subjetivas. Hélio Oiticica se reconheceu, então, no Morro e inaugurou uma nova postura que valoriza e incentiva a alteridade ao entender que "é nesta passagem de um mundo sensível a outro que se empenha toda a ação artística" (PALLAMIN, 2015, p. 158). Nesta passagem orgânica, direta, crua e essencial é que se identifica a tônica ambiental do artista.

Além disso, o interesse atual em Hélio, que vem sendo revisitado com frequência crescente na contemporaneidade, recai segundo Celso Favaretto (2016) no fato de Oiticica ter deixado tantos manuscritos, *notebooks* e demais reflexões escritas sobre suas obras – algumas quase como diários – diferenciando sua produção também pela intensa reflexão crítica. Bourriard (2008, p. 5) coloca: "de onde provém os mal entendidos que rodeiam a arte dos anos noventa se não de uma ausência de discurso teórico?" Acredita-se que tal problemática não se aplica a Oiticica – cuja obra se desenvolve antes do período citado por Bourriard, mas o influencia diretamente. Entretanto, seus registros não são considerados guias para entendimento das obras, ou textos reveladores de seus sentidos originais, uma vez que para o artista a significação pessoal e subjetiva era mais importante, mas podem ajudar a esboçar as possibilidades de relação direta com o contexto da época, revelando seu famoso "Programa *in progress*". Terminologia que exalta a coerência e continuidade existente na obra de Oiticica, ela pressupõe a trajetória composta por partes diretamente conectadas e interdependentes que não chegam a alcançar um estado final, mas constituem-se como constantes processos e, neste mesmo lugar, atingem seu valor. Este entendimento estendido à sociedade como um todo parece ecoar o caráter humano e processual em uma metáfora que reúne vida e obra e esclarece a atualidade de Hélio Oiticica cujo programa segue *in progress*.

2.1 Uma trajetória possível

Falar de Oiticica é, portanto, tentar conectar-se com uma vasta gama de manifestações, sentidos e experiências. Sua produção tanto em forma de obras reconhecidamente "artísticas" – objetos, instalações, proposições vivenciais – quanto de reflexões registradas nos textos que acompanhavam criticamente suas vontades, tentativas e impressões é densa e vasta, a ponto de se tornar quase impossível abarcar toda a sua complexidade em um único estudo. É neste sentido que Paula Braga coloca:

Você tem que ler Hélio Oiticica como quem passeia por um jardim, por um labirinto. [...] Porque se você linearizar, aí você está perdendo muita coisa. Que é um conceito que está na obra dele, que é 'Mundo erigindo mundo', que é a partir de um bloco, junto com outro bloco, junto com outro bloco, você vai construir um todo (PAULA BRAGA, 2013).

Assim, sem a intenção de seguir uma linearidade, mas de construir um pensamento coerente que lança constantes ramificações para demais obras e teorias a

3 Frase enunciada por Hélio Oiticica cujo sentido se explica brevemente no tópico seguinte.

serem exploradas de modo mais aprofundado em estudos paralelos, tenta-se traçar aqui um caminho (labiríntico) entre algumas das principais obras e experiências capazes de sintetizar as teorias ambientais e a postura vanguardista identificadas em Hélio Oiticica.

Aponta-se como trajetória possível para este estudo o processo que se inicia nos Metaesquemas, passa pelos Núcleos e Parangolés – quando se atinge o auge do envolvimento corporal na obra do artista – e encontra, em Tropicália, sua síntese. Este caminho breve e simplificado marca a transição entre o que Celso Favaretto (2000, p. 65) chama de fase visual e fase sensorial da obra de Oiticica. Ele também ecoa o processo de amadurecimento do artista, remetendo ao início de suas experimentações, ao desenvolvimento e formulação de suas principais teorias e à transformação de suas inquietações – naturalmente, a partir de inúmeras relações com outros artistas e áreas – em um movimento internacional de ampla repercussão e importância na história não só das artes, mas da sociedade enquanto todo.

É com a produção dos Metaesquemas (Figura 1) que Hélio Oiticica inicia e finaliza suas experiências dentro do que se pode chamar de “pintura convencional”. Desenvolvidos no contexto do neoconcretismo, sob a supervisão de Ivan Serpa – primeiro mentor de Hélio na área –, os Metaesquemas são resultados especialmente das investigações realizadas pelo Grupo Frente, cuja temática central era a cor e a estrutura. Adotando uma postura que questionava os princípios rígidos e geométricos do período concreto, baseado em uma intensa racionalidade, Hélio Oiticica passou a fazer experimentações em guache sobre cartão que iniciaram ecoando o geométrismo de Mondrian e evoluíram para uma desconstrução da rigidez concretista. Os Metaesquemas passaram, então, a ativar princípios como o tempo e o espaço a partir de noções de dinamismo e vibração transmitidos por formas distorcidas e pintadas em cores únicas. Embora estas noções fossem fomentadas segundo uma lógica fortemente pautada na arte tradicional, ou seja, na pintura amparada por um suporte, elas representam uma importante abertura a novas explorações.



Fig. 1 – **Metaesquema**, Hélio Oiticica, 1958.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁴.

4 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4864/metaesquema>>. Acesso em: 16.07.2018.

A desestabilização característica dos Metaesquemas prenuncia o salto da pintura para o espaço (FAVARETTO, 2000, pp. 51-52) e concretiza a superação da representação, levando Hélio a anunciar a "morte da pintura". Naturalmente o artista não negava, a partir desta máxima, as possibilidades de expressão artística através da pintura, mas questionava seus métodos e intenções tradicionais. Assim, fundaram-se novas relações entre figura e fundo, espaço pictórico e extra-pictórico e espectador e obra, prefigurando os Núcleos (Figura 2): compostos a partir de chapas monocromáticas penduradas em uma disposição labiríntica que convida o espectador a caminhar entre a obra, os Núcleos parecem configurar-se como Metaesquemas espaciais. É como se estes fossem as vistas em planta baixa do que os Núcleos eram tridimensionalmente. Ao longo de seu desenvolvimento, eles evoluíram de arranjos fixos em posições previamente numeradas, para placas móveis que permitiam a manipulação por parte do experienciador e revelavam uma obra em constante reinvenção, transcendendo a estaticidade do objeto a partir do dinamismo da forma e do comportamento:

Isto, ao meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo [...]. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo (OITICICA, sem data, p. 1, grifo do autor).

É neste momento que o artista consolida a evolução de sua obra para processos artísticos mais ativos e completos, abrangendo especialmente a participação. Os Núcleos atuam, então, efetivando a espacialização da cor, a exploração do caráter humano (enquanto comportamento e subjetivação) e do sensorial na arte e a superação da pintura convencional que deixa o quadro para soltar-se espacialmente em uma atitude provocadora. Para Favaretto (2000, p. 90), os Núcleos são arquiteturas nas quais "o corpo entra como requisito construtivo", revelando a estética do movimento e da participação.



Fig. 2 – Grande Núcleo, Hélio Oiticica, 1960.
Fonte: Banco de Imagens do Google⁵.

Esta participação nos Núcleos, entretanto, parece remeter mais a uma interação/manipulação do que a uma incorporação propriamente dita. É neste sentido que a

5 Disponível em: <<http://arteatual.blogspot.com/2007/06/hlio-oiticica-online.html>>. Acesso em: 16.07.2018.

estética neles insinuada segue sendo desenvolvida até concretizar-se de forma mais completa nos Parangolés (Figura 3), momento em que o artista quebra a rigidez dos planos coloridos, transferindo-os a materiais fluidos. “O processo, o inacabamento e a indeterminação” (FAVARETTO, 2000, p. 91) a partir da abertura à incorporação se transformam, então, na principal expressão de Oiticica. Considerados por alguns teóricos mais um caráter do que uma obra em si, os Parangolés constituem-se como grandes capas coloridas confeccionadas a partir de materiais diversos que ganham vida a partir dos atos de “carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir” (FAVARETTO, 2000, p. 105). A principal prerrogativa desta obra é, portanto, o corpo ativo, a liberdade, a interação, operando uma transmutação da vivência em experimentação e da manipulação em incorporação e induzindo a uma abertura a percepções e comportamentos capaz de atualizar a participação e concretizar a desinstitucionalização da arte. Ela já não pressupõe mais suporte – nem quadro ou moldura, nem museu ou galeria – e seu valor já não reside mais no objeto em si, mas na ação, na abertura e na troca.



Figura 3 – Parangolé P4 vestido por Nildo da Mangueira, Hélio Oiticica, 1978.
Fonte: Banco de Imagens do Google⁶.

Paola Jacques (2003, p. 38) atenta para o fato de que “os Parangolés são diretamente ligados ao samba e ao carnaval, mitos do Rio, que não são ‘folclóricos’, pois são produtos de verdadeiras vivências”. Entende-se que a vivência de Hélio no Morro da Mangueira é sintetizada na forma desta experiência, agenciando percepções e comportamentos inspirados na liberdade e na espontaneidade do samba e do car-

6 Disponível em: <<https://imagesvisions.blogspot.com/2013/09/o-parangole-de-helio-oiticica.html>>. Acesso em: 16.07.2018.

naval, sem exotizá-los ou comercializá-los. Os Parangolés reúnem, portanto, Morro, comportamento, marginalização, liberdade e brasilidade sem institucionalizá-los, mas revelando-os enquanto caráter, inspiração e proposta, mais do que leitura pronta ou objeto final. Pode-se dizer, então, que o Parangolé:

Surge de uma vontade de apreender o sentido bruto do mundo em seu nascedouro. Cumplicidade e simbiose com as arguras e a volta por cima daqueles que na metáfora geométrica constituem a base da pirâmide social. Daqueles que vivem, o mais das vezes, de bicos, de bocas, de expedientes, de subempregos, de camelotagem (SALOMÃO, 2003, p. 38).

Esta obra agencia, portanto, a desintelectualização e desestetização da arte unindo problemas sociais e participação e caracterizando o que se considera o "ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas" (SALOMÃO, 2003, p. 39). A partir disso, pode-se dizer que o caráter-Parangolé parece ser aquele que evoca a incorporação e a organicidade, tramando relações espontâneas capazes de encontrar no corpo sua principal expressão. Oiticica enfatiza:

[...] na arquitetura da 'favela', por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do 'quarto' para a 'sala' ou 'cozinha', mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade (OITICICA, 1986, p. 68).

É a partir deste caráter que o Parangolé ecoa em Tropicália (Figura 4): arranjo composto de três penetráveis⁷ que propunham uma vivência permeada por inúmeras imagens essencialmente brasileiras, esta obra revela seu caráter-Parangolé na vivência orgânica de ambientações diretamente conectadas entre si. Tropicália consiste em uma crítica à colonização da cultura brasileira e à desvalorização das expressões nacionais em um momento no qual as tensões políticas se acirravam e os movimentos "contra" efervesciam. Propondo um ambiente a ser percorrido de pés descalços e corpo aberto, esta obra batiza, então, o movimento controverso e por vezes deturpado que se desenvolveu no Brasil do final dos anos 1960 segundo pauta semelhante.



Fig.4 – **Tropicália**, Hélio Oiticica, 1967.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁸.

7 Obras de Oiticica que consistiam, resumidamente, em labirintos a serem percorridos pelos experienciadores explorando especialmente a luz e a cor em composições diversas.

8 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>>. Acesso em: 16.07.2018.

Movimento à parte, a experimentação direta de um ambiente concebido a partir da vivência de Oiticica busca explorar a essência da cultura brasileira, libertando-a de representações estereotipadas a partir do que se considera uma expressão “total”, ou seja, que conjuga diversas modalidades artísticas em uma expressão essencialmente ambiental. A obra propõe a desconstrução de imagens prontas a partir da compreensão de sua organicidade, levando Favaretto (2000, p. 139) a afirmar que “sistema delirante, máquina de produção de sentido, Tropicália é um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos” em diálogo direto com o desenvolvimento da contracultura e a resistência à repressão. Tropicália é, então, obra e movimento chave na concepção da “antiarte”, ou seja, da negação das expressões convencionais e da resistência à diluição da cultura brasileira. Com esta obra Oiticica sintetiza o papel do artista contemporâneo enquanto propositor de construções tanto individuais, quanto coletivas, de significações resistentes e subjetivas, alicerçadas no caráter crítico, político, ético e social da vivência humana.

2.2 A Arte Ambiental

Síntese das formulações aqui apresentadas – e, naturalmente, de inúmeras outras experimentações de Hélio – a arte ambiental se desenvolve a partir da inauguração da nova ordem formulada por Oiticica, citada anteriormente e capaz de articular “‘imanência’ (estaticidade expressiva), ‘transcendência’ (transformabilidade) e ‘vivência’” (FAVARETTO, 2000, pp. 114-115). Conforme referido no tópico anterior, ela se refere a uma expressão “total”, capaz de conjugar linguagem, espaço, tempo, contexto social, carga subjetiva, aspectos individuais e coletivos, entre outros, reconceituando a arte e desintegrando suas formas convencionais de expressão, definição e valorização:

Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra (OITICICA, 1986b, p. 78).

Arte contextualizada, empenhada na busca de uma manifestação completa que transcende o objeto e a estaticidade e que se concretiza como processo e comportamento, a arte ambiental é, segundo Celso Favaretto (2000, p. 122), “o resultado da liberação do ilusionismo”. Assim, entende-se que ela está diretamente ligada à superação do suporte, das relações figura-fundo, alcançando a experiência real e a vivência da proposta em si, ou seja, de sua essência e não de representações que reduzem e direcionam sua interpretação. Desta forma, sua prerrogativa parece ser a possibilidade de imersão de um corpo sensível que constrói significados a partir não só da visão – essencial na atitude contemplativa convencional – ou da manipulação de objetos, mas da vivência completa que se reinventa de acordo com o experienciador, a proposta e o momento.

Transformando a arte em campo de ações (FAVARETTO, 2016) e articulando estas com o comportamento, a arte ambiental reúne o “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo” (OITICICA, 1986c, p. 76). Tais princípios evocam o contato

direto com expressões "totais", reunindo proposição e experimentação em uma poética do gesto, do desvendamento móvel, da participação ativa que só é possível a partir do corpo sensível e da postura de abertura. Seja insinuada a partir do dinamismo de um Metaesquema, espacializada a partir da soltura dos planos e cores dos Núcleos, efetivada na incorporação total proposta pelos Parangolés ou sintetizada na proposição obra-movimento Tropicália, a arte ambiental parece definir-se a partir da mesma liquidez da contemporaneidade fluida, fugidia e transformável, capaz de assumir diversas formas a partir da prerrogativa básica da incorporação. Arte ambiental parece estar, portanto, baseada no corpo não enquanto suporte, mas a partir da imanência do gesto.

2.3 O Corpo e a Poética do Gesto

As vivências de Hélio transmutadas em obras que propõem novas vivências – sempre diversas uma vez que diversos são seus experienciadores – ativam, conforme visto, discussões sobre a arte ambiental e o papel do corpo em seu exercício. Este conceito, essencial no entendimento da horizontalidade que a atitude de Oiticica pressupõe, pede por uma definição não limitadora, mas esclarecedora de sua potência e importância que se apresenta brevemente a seguir: discorrer sobre o corpo na obra de Hélio trata-se de entendê-lo não enquanto uma redução ao corpo de "que a ciência vê ou de que fala", mas de abordá-lo como "[...] o corpo capaz da fruição sensorial, o corpo desreprimido, o corpo erótico, o corpo matriz das singularidades e fonte originária, renovável, de prazer" (SALOMÃO, 2003, p. 90-91). Tal corpo parece ser sensorialidade pura, completa, total, nem reduzida aos aparelhos sensoriais, nem à prevalência de um sentido sobre o outro.

Este é um aspecto que merece especial atenção, principalmente quando se considera que "a cidade contemporânea é cada vez mais a cidade dos olhos, desvinculada do corpo pelo movimento motorizado rápido ou pela efêmera imagem que temos de um avião" (PALLASMAA, 2011, p. 28). Vera Pallamin (2015) atenta para a facilidade com a qual a contemplação pode concorrer para a alienação e incita o questionamento sobre a facilidade de persuasão de imagens quando a sociedade se condiciona predominantemente a partir de produtos visuais. Assim, estes autores sugerem a necessidade de superação da sedução visual por experiências existenciais significativas, capazes de envolver todo o corpo em uma proposta crítica e atenta a viveres e fazeres não alienados/alienantes.

Esta é a atitude que a obra de Hélio Oiticica sugere a partir de sua abertura à experimentação, da noção do corpo enquanto potência sensorial completa e indivisível, da conexão social e da incompletude das obras que deixam de ser objetos para tornarem-se experiências. Neste sentido, Juhani Pallasmaa defende o exercício de criação de imagens frágeis na sociedade contemporânea, combatendo as imagens totalizadoras e espetaculares. Segundo o autor, uma *gestalt* frágil "permite acréscimos e alterações, uma forma frágil possui tolerância estética, abre margem para mudanças" (PALLASMAA, 2013, p. 136). Acredita-se, então, que as imagens frágeis podem ser outra maneira de se expressar e entender a arte ambiental, transferindo o valor do objeto ou do produto final para a experiência e a proposição em constante processo. A per-

cepção, assim, passa a ser descondicionada, desnaturalizada, reiventando a recepção passiva das obras e permitindo o exercício de abertura do corpo na forma de gesto.

A partir da valorização do instante, do subjetivo e do efêmero, o gesto se revela como “a parte estética do ato” (BRAGA, 2016), em um entendimento que considera o ato como aquele que se realiza com uma finalidade – é utilitário –, enquanto o gesto se dá de forma desinteressada, espontânea. O gesto evoca, portanto, o comportamento pretendido por Oiticica; o desvendamento, a experiência direta, a imersão e é a esta estética que tem no movimento e no envolvimento suas prerrogativas, que Favaretto (2000, p. 67) chama de “uma poética do gesto, que ressalta fazer-aparecer, o manifestar, o significar uma nova atitude artística”. Não se trata, portanto, do gesto criador; trata-se do gesto de apropriação, do gesto perceptivo, do gesto que insinua dança, pintura, espacialização e que se revela no corpo erótico referido anteriormente por Waly Salomão.

Assim, a poética do gesto evoca a obra que é imagem frágil e o corpo que é fruição sensorial total. Ela é tônica da arte ambiental e envolve um corpo que não é só ciência e não é só visão, mas que é matéria da humanidade, dimensão física e etérea da subjetividade: corpo que é todo, não corpo esquartejado na atitude espetacular que privilegia historicamente apenas um dos seus inúmeros sentidos. Estes próprios sentidos são expandidos no corpo ambiental, abrangendo não só aqueles que se referem à dimensão física, mas também cultural, social, temporal, enfim. Corpo que é percepção, ativação, inquietação, inspiração, espacialização. O corpo ativo espacializado na arte ambiental é a tônica e a poética do gesto.

2.4 A Contemporaneidade Ambiental

A partir do exposto vislumbram-se caminhos para um novo fazer artístico, ou seja, socialmente comprometido, pautado por senso crítico e responsabilidade social em uma contemporaneidade que, em uma de suas ramificações e dentro das inúmeras possibilidades que a constituem, pode assumir-se ambiental. Uma forma de fomentá-la parece ser a partir da valorização do corpo ativo, completo, subjetivo e envolvido em toda a sua sensorialidade em uma relação de imersão aberta a inúmeras formas de expressão, vivência e experimentação. A relação com este corpo pode se dar de forma horizontal, a partir de proposições e não de imposições, fomentando uma postura geral de abertura que atua no sentido de munir o corpo de autonomia e participação ativa.

Estas relações parecem pressupor o envolvimento do espaço de forma direta, caracterizando obras que além de objeto e/ou comportamento, são sistemas ambientais compostos por partes interdependentes cujas fronteiras se borram no experimentar orgânico e constante. O sistema constituído por proposta (que pode ser objeto, vestimenta, ambiente, suporte, corpo, quadro, escultura, enfim) – espaço – experimentador parece ser prerrogativa da arte ambiental e de construções para despertares, ou seja, de obras não alienadas nem alienantes em contato direto com o mundo sensível, humano e existencial.

Além disso, o corpo e o espaço – ou o sistema ambiental em si – apresentam ainda a compreensão das obras enquanto processo, transcendendo a busca

pelo produto ou pelo objeto acabado e final. É neste sentido que o exercício das imagens frágeis de Pallasmaa também parece prerrogativa para um fazer ambiental contemporâneo, atuando na superação da visão como sentido único e reinante e na aceitação da diversidade, pluralidade e/ou da alteridade, enfim, na expressão artística. Tais questões alcançam também a figura do artista, que se dilui em propositor e se confunde com o experienciador: sem o corpo que dança, por exemplo, não há Parangolé. Há um objeto inanimado, inerte, que pouco comunica ou significa; que pouco expressa. Sem o corpo que incorpora não existe sentido na obra de Oiticica, assim como não há arte ambiental, pois não há troca, interlocução, processos de subjetivação e vivência; não há transformação e a poética do gesto de desfaz.

Um dos campos em que se vislumbra diversas possibilidades de explorações ambientais pautadas na troca e na vivência é, além da arte, o da arquitetura, que dialoga diretamente com as espacializações de Oiticica e interfere diretamente na configuração urbana e social. Segundo Sperling (2008, p. 125), "o arquitetural e o ambiental participam da trajetória de Oiticica como sentidos estruturais de sua obra e como instâncias de re-fundação da arte e do sujeito". Assim, a tomada do espaço seja a partir da vivência que inspira a obra de Hélio como a partir da soltura da cor, da estrutura e da experiência podem ainda ajudar a conceber novas formas de se pensar arquitetura, enfatizando o corpo, o gesto, o comportamento, o impacto social e a relação da estrutura proponente-vivenciador – que pode converter-se em autor principal. Seja incentivando processos participativos, seja tensionando ações institucionalizadas, entende-se que a contemporaneidade ambiental pode extrapolar o campo das artes, alcançando diversas esferas da sociedade, atingindo a comunhão que a poética do gesto e antiarte de Hélio Oiticica exploravam com maestria: arte e vida.

A atitude ambiental, portanto, parece revelar sua importância na contemporaneidade ao apresentar-se como postura aberta à reinvenção constante, à transformação e à troca, fomentando a valorização do humano através do corpo e do gesto, e atentando a um possível (ainda) novo papel da arte e do artista. A diluição entre fronteiras que antes separavam obra e propositor do experienciador parecem prerrogativas para um contexto onde a hierarquia cega das relações sociais possa evoluir progressivamente para ações coletivas e horizontais, visando a descolonização dos corpos condicionados por dinâmicas por vezes falhas e depreciativas. Por mais utópica que tal teoria possa parecer, seu exercício prático já foi iniciado há mais de sessenta anos por Hélio Oiticica e acredita-se que novas descobertas, atitudes e relações ainda possam se desenvolver em sua evolução. Não se trata, portanto, de unificar as formas de expressão na poética do gesto ou nas manifestações ambientais, mas de atentar para a possibilidade de se trabalhar por uma contemporaneidade cada vez mais ambiental.

3 (In)Conclusão

"Hélio viveu sob o signo da aceleração e da intensidade. Nele não cabe a carapuça do paradigma morno-médio. Ele não cabe nessa moldura, assim como o que fazia saiu do quadro" (SALOMÃO, 2003, p. 107-108).

O estudo da obra de Oiticica insinua toda a sua trajetória; seu *Program in Progress*, em uma organização hipertextual que ora lança braços para novas temáticas e investigações, ora retorna para sua linha-guia, mas que constantemente se autorreferencia e evolui. Desta forma, a pretensão de apresentar uma conclusão a partir de sutis aproximações a seu trabalho pode caracterizar um desentendimento. O que se entende passível de afirmação é que o fazer de Hélio é político, social, artístico e humano. E é tratado no presente porque não depende só do artista que o propôs; é um fazer que segue sendo fazer, ecoando, repercutindo e, nas exposições e experimentos que de fato entendem as suas intenções⁹, é um fazer que segue se reinventando. Seja na forma de uma releitura antropofágica, de um resgate racional concretista ou de um tom anarquista e libertário, sua obra inspira a postura crítica, a entrega, a contextualização e a horizontalidade, pautas contemporâneas adiantadas por um artista-dispositivo situado entre (ou além?) períodos históricos semelhantes.

Considera-se, então a obra de Hélio como contemporaneidade e inconclusão: seja por sua morte prematura, seja pelo processo que pautava suas manifestações, o que se tem são reticências tão duráveis quanto a história humana e a possibilidade de troca entre arte e corpo. A partir do entendimento das significações, subjetivações, questionamentos, ativações gerados por Oiticica, apresenta-se um conceito que parece sintetizar sua (anti)arte ambiental: o "amalgamar". Assim como o amalgamar de gente na arte, de arte na cidade e de gente na cidade, o amalgamar de sentido em forma, em expressão, em atitude não-contemplativa; o amalgamar de gente em sentido e em forma e em participação na cidade e na arte; o amalgamar do artista no Morro, do arquiteto (institucionalizado ou não) na cidade; o amalgamar que é enraizamento a ponto de atingir indefinição. E o amalgamar de tudo na política que já é amálgama do tecido social e urbano compostos de arte, gente, cidade, artista, arquiteto, político, etc.

Assim, o amalgamar de Hélio não parece ser um chamado para uma postura única e excludente, extremista e determinista, mas um convite para operar como o artista na leitura sensível de suas intervenções e no envolvimento responsável do participante que vivencia o processo e constrói o produto (que também é processo) em vez de admirá-lo à distância quando já definido e acabado. Agenciar diferenças e assumir que arte, contemporaneidade, cidade, política, sociedade, enfim, são processos que podem atuar como sua obra: reinventando e sendo reinventados. Um convite à abertura, à sensibilização, ao "Mergulho do Corpo": a poética do gesto; a inconclusão.

Referências

BRAGA, P. **Hélio Oiticica**: Museu é o Mundo. Vídeo (31min27s). 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI&t=4s>>. Acesso em: 16.07.2018.

FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. P.234

⁹ Ao contrário de momentos em que Parangolés são expostos como testemunhos heróicos intocáveis, expostos à distância sem que se permita o toque ou a incorporação ou como fotografias estáticas de momentos efêmeros, a exemplo de tratamentos recentes da obra de Oiticica.

FAVARETTO, C. **Palestra curadores Celso Favaretto e Paula Braga da exposição Hélio Oiticica na Unifor**. Vídeo (90min28s). 2016: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoshpM4IU2Q>>. Acesso em: 16.07.2018.

JACQUES, P. B. **Estética da Ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 3 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

OITICICA, H. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. Sem data. Disponível em < http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4374&cod=24&tipo=2>. Acesso em: 4.07.2018.

OITICICA, H. Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé. In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.65-69.

OITICICA, H. Programa Ambiental. In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b. p.78-81.

OITICICA, H. 10 de abril de 1966 (continuação). In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986c. p.75-76.

PALLAMIN, V. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estéticos-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

PALLASMAA, J. **A Imagem Corporificada**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PALLASMAA, J. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SPERLING, D. Corpo + Arte = Arquitetura. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios Soltos**: A arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 117-135.