

INCONFORMISMO ESTÉTICO, INCONFORMISMO SOCIAL: HÉLIO OITICICA

Celso F. Favaretto*

O imaginário da revolução, tantalizado pela miséria brasileira e emblematizado na experiência cubana, mobiliza o sentido político da vanguarda dos anos 60. Programas, manifestos, declarações, intervenções e obras compõem uma atividade extensa, que manifesta, na experimentação e nas ações, o desejo de transformação social. A produção artística responde, particularmente no período 65-68, ao que se apresenta como necessidade: articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagens às possibilidades de uma arte participante; reagir à repressão. Experimentação e participação agenciam uma outra ordem do simbólico (o comportamento), visando instaurar a "vontade de um novo mito": a arte como atividade liberadora, em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas¹. A transmutação da arte em outra coisa - que implicava a transmutação da vida - transformou-se em imperativo de toda a vanguarda do tempo; explicitado em projetos diversos, este empenho produziu interpretações da "realidade brasileira", atitudes de contestação e revolta. Este afluxo de experiências (no teatro, no cinema, na música, nas artes plásticas) não constituiu, contudo, um movimento caracterizado por uma "unidade de pensamento", mas uma "posição específica" da vanguarda brasileira, considerada por Hélio Oiticica como "fenômeno novo no panorama internacional"².

Recobrando uma gama muito elástica de atitudes e experiências, a vanguarda brasileira definiu uma "unidade de ação", que não provinha do parentesco formal ou dos objetivos específicos dos artistas, mas da "posição

* Professor de Filosofia na Faculdade de Educação da USP.

1. Hélio Oiticica - *Aspiro ao Grande Labirinto*, Seleção de textos organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio, Rocco, 1986, p. 69.

2. Id. ib., p. 84 e 110.

agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em seus vários aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmistificação"³. Assim, a posição crítica e a atuação cultural requeridas pelo momento, faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade; a participação social e o deslocamento da arte, de modo que, "pode-se dizer que de 65 a 69 (. . .) boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política"⁴. Como posição coletiva, a atuação dos artistas manifestou-se na atitude "contra": "Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos. (. . .) No Brasil (. . .) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. (. . .) Da Adversidade de Vivemos!"⁵.

É a proposta de participação coletiva, interessada tanto na superação da arte (reconceituando-a, desintegrando o seu objeto e recriando sua imagem), como no redimensionamento cultural dos protagonistas (pela integração do coletivo), que mobiliza os artistas nesse período. Enquanto pretendem liberar suas atividades do ilusionismo, os artistas intervêm nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. Seu campo de ação não é apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade que intercepta subjetividade e significação social. A "antiarte" - proposta com que Oiticica pretende radicalizar a situação - é exemplar. Não visa à criação de um "mundo estético", pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes, "proporcionando-lhes posições abertas ao seu exercício imaginativo", visando a "desalienar o indivíduo", para "torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social"⁶. Apontando para uma ou-

3. cf. Sérgio Ferro, "Vale Tudo", in *Artes*, ano I, nº 3, jan. 1966, reprod. em *Arte em Revista*, nº 2, 1979.

4. cf. Oflia B.F. Arantes, "Depois das vanguardas", in *Arte em Revista*, nº 7, 1983.

5. Hélio Oiticica, in *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 98.

6. cf. AGL, p. 103.

tra inscrição do estético, Oiticica visualiza a arte como intervenção cultural e o artista como "motivador para a criação".

O imaginário de Oiticica é aquele que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está na suplantação da pura imaginação pessoal em favor de um "imaginativo" coletivo. Isto se cumpre quando as atividades possuem visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão; não pela simples figuração das indeterminações e conflitos sociais, ou, ainda, pela denúncia da "alienação" dos discursos (totalizadores) sobre a "realidade brasileira". A participação coletiva (planejada ou casual) provém da abertura das proposições; evita as circunscrições habituais da "arte" e o puro exercício espontaneísta de uma suposta criatividade generalizada. O essencial das manifestações antiartísticas é a confrontação dos participantes com situações; concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia e na renovação da sensibilidade, estas práticas desterritorializam os participantes, proscovem as obras da arte, coletivizam ações. Desnormativizantes, pois questionam as significações correntes, essas manifestações interferem nas expectativas dos protagonistas, sendo, portanto, práticas reflexivas. Assim, para Oiticica, a antiarte, como "verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade"⁷, tem poder de transgressão, identificando-se a práticas e revoltas "contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso se conduza à autodestruição"⁸. O "princípio decisivo" dessa atividade, em que a antiarte não se distingue das práticas revolucionárias, é assim formulado por Oiticica: "a vitalida-

7. cf. AGL, p. 80.

8. cf. AGL, p. 81-2.

de, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos - desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade"⁹.

A conexão entre o coletivo e o individual, experiência de inconformismo social que ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão das vivências populares, leva Oiticica a uma marginalidade nada circunstancial. A Mangueira, onde viveu, teve muitos amigos (notadamente o Cara de Cavalo, bandido morto pela polícia e que se tornou, para ele, símbolo de revolta, como se depreende da homenagem que lhe prestou no bôlide "Homenagem a Cara de Cavalo"); esta Mangueira, de cuja Escola tornou-se passista (sua experiência de "desintelectualização") e lugar de muitas manifestações ambientais, deu-lhe regra e compasso. Esse deslocamento social disparou os processos de transformação das propostas construtivistas, aliando na "estrutura-ambiental" (ou "Parangolé") experimentação e participação social. Da Mangueira Oiticica apropriou-se: do samba, que manifesta uma "força mítica interna, individual e coletiva" - vivência do cotidiano do morro, sem referência às formalidades da "dança de par" e da coreografia do balé, significando, para ele, a livre expressão; da arquitetura das favelas, com suas casas bricoladas - produção de organizações espaciais abertas, adaptadas às mutações do ritmo de vida; das relações sociais do povo da Mangueira, em que Oiticica surpreende uma ética comunitária.¹⁰

O interesse de Oiticica por práticas populares não implica recurso à valorização, dada naquele momento, à cultura popular com ênfase em "raízes populares". Se ele hiperboliza a Mangueira, o samba, a construtividade popular, é por razões que relevam de sua concepção de antiarte ambiental e de sua experiência da marginalidade.

9. cf. AGL, p. 83.

10. cf. texto de Guy Brett no catálogo da "Whitechapel Experience", experimento realizado por Oiticica em Londres (1969), integrando toda a sua produção até aquele momento, reproduzido em AGL (encarte).

Mantendo-se embora afastado dos projetos culturais que figuravam a "realidade nacional", como etapa da ação política que reagia à dominação do imperialismo e do regime militar, Oiticica respondeu à sua maneira aos apelos dessa esquerda. A sua marginalidade foi vivida, pois é o ponto em que se desfaz a contradição do inconformismo estético e do inconformismo social. Para ele, a arte tem sempre função política, contanto que isto não seja um "alvo especial", mas sim "um elemento", pois, "se a atividade é não-repressiva será política automaticamente"¹¹. A arte e política são práticas convergentes, mas que não se confundem, sob pena de se promover a estetização da política.

É com o projeto ambiental "Tropicália", instalado em 1967 no MAM-RJ na exposição "Nova Objetividade Brasileira", que Oiticica objetivou o "sentido ético" como prática cultural e determinou a posição crítica que o distinguiu, pela radicalidade e lucidez, das demais propostas em desenvolvimento na vanguarda brasileira. Em "Tropicália", a "objetivação de uma imagem brasileira" não se faz pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, mas pela devoração das imagens conflitantes, que encenam uma cultura brasileira. Esta devoração se atribui aos participantes: apropriando-se dos elementos disparatados, justapostos, que formam uma "síntese imagética" (na verdade uma mistura de imagens, linguagens e referências), os participantes agem nesse sistema conjuntivo e ambivalente, produzindo a evidenciação do processo de constituição das contradições enunciadas. O objetivo é provocar a explosão do óbvio por efeito da participação. Conjugando estrutura e fantasia, no ambiente tramam-se intervenções, que estendem as proposições e ressignificam tudo o que é traço cultural.

Alheia ao exclusivismo da experimentação ou da expressão de conteúdos políticos, a "Tropicália" de Oiticica (o projeto ambiental e a visão cultural implícita) conjuga experimentalismo e crítica; é uma produção em

11. cf. entrevista de Oiticica, in Walmyr Ayala (org.) - *A criação plástica em questão*. Petrópolis, Vozes, 1970.

que as imagens "não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas, diluídas ou usadas para invenções comerciais ou chauvinistas"¹². Ela define uma linguagem de resistência à diluição, pois, diz Oiticica, assumir uma posição crítica é enfrentar a "convi-conivência": doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade, que concentra os "hábitos inerentes à sociedade brasileira": cinismo, hipocrisia, ignorância¹³. Da "Tropicália" deriva a "posição crítica universal permanente", a que Oiticica denominou *o experimental*, com a qual interferiu na vanguarda brasileira, enquanto nela encontrou condições para desenvolver projetos coletivos já implícitos no "Programa-Parangolé". O experimental "não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute a convi-conivência"¹⁴.

Assim, o "caráter revolucionário" que Oiticica atribui à sua posição provém da atitude de desestabilização do experimentalismo e das interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na "urgência da colocação de valores num contexto universal" para "superar uma condição provinciana estagnatória"¹⁵, ele rompe com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais, radicalizando-os. Com "Tropicália" Oiticica participou de um dos momentos mais críticos da cultura brasileira, juntando-se a outras proposições caracterizadas como "tropicalistas": "Terra em Transe" (1967), "O Rei da Vela" do Teatro Oficina (67), a música do Grupo Baiano (67-68), "Macunaíma" de Joaquim Pedro (69), "O Bandido da Luz Vermelha" de Sganzerla (68), dentre outras. Essas produções evidenciaram o conflito das interpretações sobre o encontro cultural (arcaico x moderno), sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonis-

12. cf. texto de HO no catálogo da "Whitechapel Experience".

13. cf. Hélio Oiticica, "Brasil Diarréia", in Ferreira Gullar (org.) - *Arte Brasileira Hoje*. Rio, Paz e Terra, 1973, p. 147-49.

14. Id. ib., p. 152.

15. Id. ib., p. 148-9.

mos; expuseram a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressituararam os mitos da cultura urbano-industrial e o sincretismo cultural, explicitando elementos recalçados e ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso.

Dentre as tropicalistas, Oiticica destacou a importância da produção do Grupo Baiano, atribuindo-lhe "caráter revolucionário" e identificando-a ao seu "programa ambiental". Para ele, ambas articulam o experimentalismo construtivista e proposições comportamentais; nelas a participação é constitutiva da produção, e a crítica, efeito da abertura estrutural. Esse caráter revolucionário, das músicas tropicalistas, das atitudes dos integrantes do grupo e das manifestações na TV, é atribuído por Oiticica à não distinção entre experimentalismo e crítica da cultura, assim como à ausência de privilégios ao tratar de posições discrepantes¹⁶. Assim, ambas as produções originam conjuntos heteróclitos, em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos e, por efeito da devoração, reduzidos a signos que agenciam ambivalência crítica. Voltados para a renovação dos comportamentos, exigem dos participantes a produção de significados renovados.

O trajeto experimental de Oiticica compõe um programa coerente, que problematiza a situação brasileira da criação e se desenvolve como versão da produção contemporânea que explora a provisoriedade do estético, resignifica a criação coletiva, a marginalidade do artista e o político da arte. A tendência básica do programa é a transformação da arte em outra coisa; em "exercícios para um comportamento", operados pela participação, apontando para um além-participação: a exploração da vida como manifestação criadora. Assim, a transmutação da arte em comportamento supõe que o cotidiano seja fecundado pela imaginação e investido pelas forças do êxtase. Des-realizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas, afrouxam a individualidade, confundem espec-

16. cf. Hélio Oiticica, "O sentido de vanguarda do grupo baiano". *Correio da Manhã*, 24/11/68.

tativas: manifestam poder de transgressão. Esse modo de atuação rompeu com as propostas de resistência em desenvolvimento no país, indiciando práticas alternativas. Desacreditando dos projetos de longo alcance, de concepções históricas feitas de regularidade, essa atitude desligou o finalismo, afirmando o poder de transgressão do intransitivo.