



Hélio Oiticica e a Arte da Aderência Urbana: Uma abordagem Ambiental sobre a cidade

Autores:

Flávia Martini Ramos - UFSC - flaviamartiniramos@gmail.com

Rodrigo Gonçalves dos Santos - UFSC - rodgonca@gmail.com

Resumo:

Nos atuais tempos diversos e plurais cabe pensar quais são as heranças que se imbricam nos fazeres urbanos e se é cabível e responsável incorporá-las na produção contemporânea. Este trabalho aborda a arte ambiental de Hélio Oiticica como um dos traços da vanguarda brasileira a ser resgatado criticamente na atualidade em diálogo direto com a arquitetura e o urbanismo. Sem o intuito de transferir passivamente seus princípios, mas de adaptá-los às necessidades dos tempos e da área em questão, vislumbra-se a possibilidade de exercitar uma abordagem ambiental sobre a cidade. Acredita-se que ela pode ser inspirada na relação direta de Oiticica com seus contextos e sugerir fazeres urbanos pautados na aderência. O artigo apresenta obras do artista em diálogo com algumas produções arquitetônicas da atualidade, aproximando arte e arquitetura, corpo e espaço, passado e presente no intuito de fomentar exercícios urbanos críticos, sensíveis e aderidos como a arte ambiental de Hélio Oiticica.

HÉLIO OITICICA E A ARTE DA ADERÊNCIA URBANA

Uma abordagem ambiental sobre a cidade

ADERÊNCIA: HÉLIO OITICICA E A CIDADE

Colar-se, juntar-se, unir-se a. Prender-se, tornar-se adepto. Grudar, associar-se. Estes são alguns verbos/ações diretamente relacionados ao termo “aderir”; sinônimos que ora simplificam, ora dotam de complexidade uma ação quase intuitiva na sociedade e em alguns fazeres urbanos (especialmente os não institucionalizados). Estes fazeres relacionam-se diretamente com as preexistências e tentam responder a suas necessidades de forma a potencializar relações e espaços. Entretanto, apesar de sua naturalidade, a aderência urbana também pode estar distante, renegada e intencionalmente contida por determinados grupos de planejadores ou gestores, dependendo de suas estratégias de ação. É o jogo urbano que se desenvolve controlando quem e o que pode aderir na cidade, ao menos na cidade dita formal. Em tempos cambiantes, diversos, ainda passíveis de transformação e, portanto, de difícil definição, pensar em termos de aderência urbana parece remeter a formas de resistir no espaço, conservando as preexistências nascidas no cotidiano, nas dinâmicas do viver diário, por vezes marginal. Acredita-se que é na trama sutil do cotidiano, tecida lentamente pelas construções sociais, pelos conflitos, pela luta, pelo diálogo e pelas negociações – prerrogativas para uma existência em sociedade –, que a essência das cidades se revela. E a partir dela, as identidades podem ser melhor compreendidas, as inscrições espaciais podem ser vislumbradas e valorizadas na microescala e questões como o corpo e as subjetividades encontram uma das inúmeras brechas para emergir na pauta da arquitetura e do urbanismo.

Dentre os sinônimos do verbo aderir, destaca-se uma sentença que o enuncia como: “unir-se a uma manifestação de apreço, apoio ou solidariedade a alguém ou algo; apoiar” (ADERIR, 2018). Geralmente empregado para referir-se à associação de pessoas a grupos ou causas, este pode ser um dos significados mais interessantes quando se pensa em aderência urbana, uma vez que personifica e reconhece agentes, dotando-os de personalidade e tornando visíveis seus interesses, modos de vida e ações. Acredita-se que uma grande potência reside nos fazeres urbanos capazes de agir com esta consciência e intenção, denotando apreço pelas preexistências, apoiando de forma solidária as dinâmicas urbanas e agindo horizontalmente na cidade, de forma complementar e respeitosa e não impositiva e excludente. Uma breve análise da obra de Hélio Oiticica permite vislumbrar uma relação com a cidade traçada em termos de uma aderência mútua: da cidade no corpo e na ação de Hélio e do artista que aos poucos se desconstrói na (e a partir da) cidade. Com base em um

paralelo entre sua obra, que explora de forma consciente e sensível qualidades como espaço, corpo e o campo da arquitetura e do urbanismo, fazendo emergir um caráter chamado “ambiental”, julga-se possível vislumbrar caminhos para fazeres cada vez mais aderidos a seus contextos seja na arte, seja nas ações urbanas.

Este artigo propõe um estudo sobre algumas das obras de Oiticica – especialmente as que integram com maior ênfase a “antiarte ambiental” – e sua relação direta com a cidade e com ações contemporâneas na área da arquitetura e do urbanismo, investigando diálogos e aportações capazes de favorecer tanto a aderência de novas propostas no tecido urbano, quanto o entendimento ambiental da cidade. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e deriva do que está sendo produzido na dissertação intitulada “Por uma Poética do Gesto: a obra de Oiticica como ativadora de um Programa Ambiental na Arquitetura”, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Apresenta-se, ao final do texto, uma relação com duas obras emblemáticas realizadas por arquitetos nos últimos quinze anos – as casas da Quinta Mornoy, de Alejandro Aravena e o Memorial do Holocausto, proposto por Peter Eisenman – a fim de materializar as discussões realizadas e aproximar de forma mais enfática a arte de Oiticica e a arquitetura e o urbanismo contemporâneos.

Cabe salientar que, embora os campos da arte e da arquitetura e urbanismo sejam aqui tratados como dois campos distintos, o entendimento de uma troca constante entre ambos é prerrogativa para este discurso. Desta maneira, não se trata de, pretensiosamente, tentar definir arte e arquitetura, suas relações e fronteiras – questões que acompanham as duas áreas desde sua especialização e cuja formulação segue pendente (porque talvez sequer seja necessária) – mas enfatizar o que também pode ser considerado aderência entre os campos que ora se associam de forma intensa, ora se distanciam na impessoalidade característica de alguns fazeres contemporâneos. No que tange a contemporaneidade, acredita-se que a visão transdisciplinar da arquitetura e do urbanismo é praticamente inevitável, explorando a noção de que objetos arquitetônicos ou a própria cidade em si são mais do que espaços de suporte para a arte ou repositório de objetos artísticos, mas campos de experiência nos quais qualidades artísticas, arquitetônicas e urbanas se relacionam de forma indissociável.

Visão semelhante parece ter sido exercitada por Hélio Oiticica – o que talvez seja uma das razões para que o artista volte a ser visitado com grande frequência nos tempos atuais, quando surgem inúmeras exposições retrospectivas sobre sua obra (FAVARETTO, 2016). Suas manifestações denotam tanto inspirações derivadas de vivências diretas do artista no meio urbano, quanto reações a tentativas de formatação e institucionalização de suas propostas que encontram na cidade um ambiente livre para expressar e experimentar. Especialmente nestas produções, o artista ativa questões sobre espaço, tempo e corpo, articulando elementos e valores imbricados na cidade e na sociedade urbana como todo. Naturalmente, estas ações remetem a uma fase da vida e da obra de Oiticica, cujo recorte será aqui explorado de forma mais intensa, mas são emblemáticas na produção do artista e importantíssimas para uma compreensão ambiental da cidade. Encontra-se, nos discursos e experimentos de Hélio, uma potência quase educadora, de conscientização a respeito do

urbano enquanto ambiente múltiplo e plural que reserva potências em suas subjetividades e relações e que é passível de ser trabalhado com maior sensibilidade e abertura por parte daqueles que nele interferem. Aderir ao urbano e a esta posição sensível e aberta é o convite que se identifica na obra de Hélio Oiticica.

Hélio Oiticica: Breve apresentação

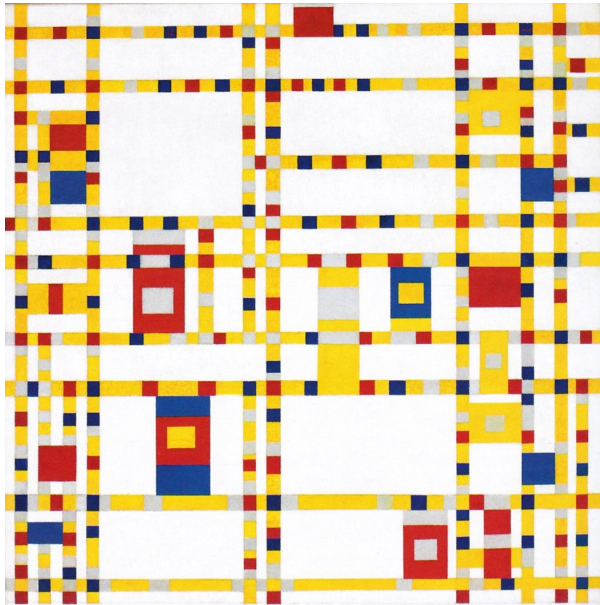
O artista aqui tratado consagrou-se como importante figura na vanguarda da arte brasileira. A fim de melhor compreender a trajetória que o levou a esta posição e o moveu em direção à ativação do corpo e do caráter ambiental na arte, cabe situá-lo rapidamente no tempo e no espaço: Hélio Oiticica (1937-1980) é filho de Ângela Santos Oiticica e José Oiticica Filho – entomólogo e aclamado fotógrafo brasileiro (PROJETO HÉLIO OITICICA) –, nascido no Rio de Janeiro e criado dentro do que Waly Salomão (2003, p. 54) aponta como um círculo burguês convencional, na Zona Sul da cidade carioca. Acostumado a frequentar museus e galerias em função da profissão do pai, Hélio foi educado inicialmente em casa e viveu parte de sua adolescência em Washington, nos Estados Unidos. Ao retornar para o Brasil na década de 1950 é que o artista iniciou suas experimentações na área da pintura, passando a integrar, junto com o irmão César Oiticica, o Grupo Frente, comandado por Ivan Serpa no Rio de Janeiro. O Grupo trabalhava princípios da arte concretista, desenvolvida no início do século XX e herdeira de dinâmicas da Bauhaus e de manifestações de Grupos como o De Stijl, buscando a pureza e a rigidez formal e enfatizando produções não figurativas pautadas pelos chamados “elementos concretos” da pintura, como a linha, o ponto, a cor e o plano (ARTE CONCRETA).

Paralelamente ao desenvolvimento destes princípios artísticos, que ecoavam uma tendência mundial, destaca-se a ascensão da agenda moderna na arquitetura e no urbanismo, explicitada na comparação entre o quadro “Broadway Boogie Woogie” de Mondrian (Figura 1) e a planta da Ville Radieuse de Le Corbusier (Figura 2). Apesar da diferença de vinte anos que separa os dois exemplos, é importante considerar que os princípios do urbanismo moderno seguiram sendo amplamente aplicados e aceitos ao longo de todo o século XX e é inevitável estabelecer uma relação visual e estrutural entre as linhas e pontos coloridos de Mondrian e a composição cartesiana típica do urbanismo moderno presente no desenho de Le Corbusier. O quadro, tão baseado no desenho racional em grelha quanto o plano urbanístico do arquiteto moderno parece encenar hierarquias viárias, separações de funções, demarcação de usos e conformação de um rígido sistema de cheios e vazios. Neste contexto, Hélio Oiticica começou a perceber e questionar, na arte, “[...] a perda da espontaneidade das práticas concretas, do seu excesso intelectualista” (OITICICA, 1986, p. 58), dialogando com as impressões de Ana Clara Torres Ribeiro (2003) – e de tantos outros críticos do urbanismo moderno – a respeito das reduções que tal postura pode desencadear:

O aprisionamento em modelos, na reflexividade exacerbada e na razão instrumental reduz o jogo jogado, pelos muitos outros, a caos, à deformidade, à bagunça, à sujeira, à selvageria e à barbárie. Esta redução, que legitimou tantos projetos de modernização das cidades brasileiras, é particularmente destrutiva no presente, quando [...] são observados os

primeiros impactos estruturais do urbano genérico e a implosão dos códigos cristalizados da cidade ocidental.

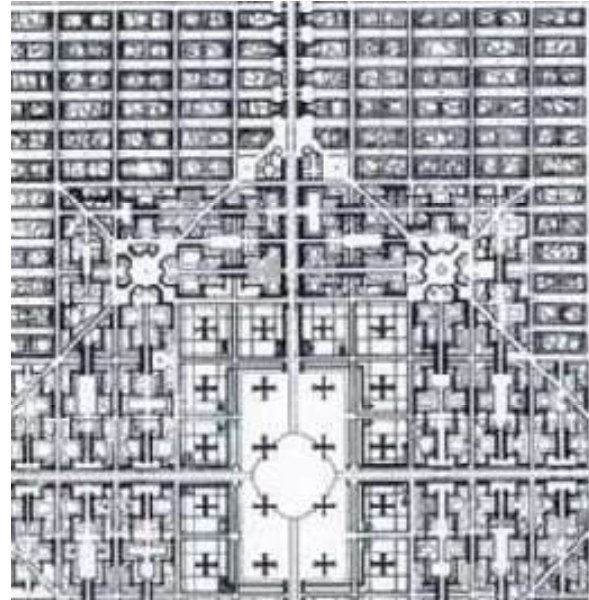
Figura 1 – Quadro “Broadway Boogie Woogie”, de Piet Mondrian, 1942.



Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/373798837814233237/?lp=true>

Figura 2 – Planta Baixa da Ville Radieuse, de Le Corbusier, 1924.



Fonte:

Adaptado de <http://zakopianskie.info/ville-contemporaine/>

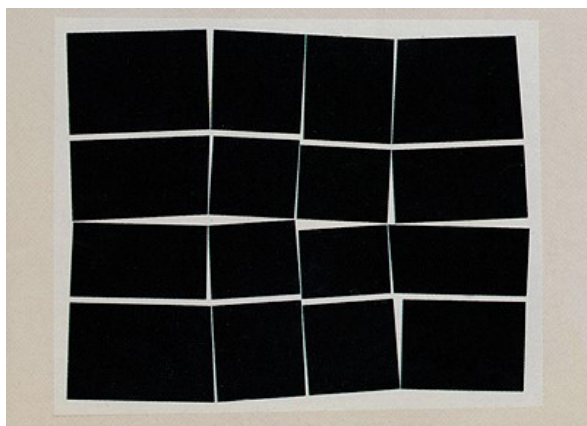
Vislumbrando estas reduções e seu potencial destrutivo, os princípios concretistas passaram a ser progressivamente questionados na arte por uma vanguarda que buscava desconstruir seu formalismo e rigor, renunciando à plasticidade enquanto sentido único da produção artística e rejeitando o “primado da razão sobre a sensibilidade” (GRUPO NEOCONCRETO). Foi dentro deste movimento que o Grupo Neoconcreto, do qual Oiticica fez parte ao lado de outros artistas como Lygia Clark e Ferreira Gullar, se desenvolveu. Segundo Celso Favaretto (2000, p. 40):

A arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço expressivo: pela renovação da linguagem construtiva, revitalizando propostas suprematistas, neoplásticas e construtivistas; propondo um novo objeto para a pintura; libertando-a da tela e realizando-a no espaço real; rompendo com as categorias estéticas fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional.

As produções neoconcretas começaram a trilhar o caminho até estes princípios expostos por Favaretto incluindo noções de instabilidade na pintura, quebrando a rigidez geométrica com angulações e distorções formais e rompendo com a racionalidade. Exemplo disso são os Metaesquemas (Figura 3) produzidos por Hélio Oiticica na década de 1950. Seus experimentos resultam em pinturas que parecem dotadas de certo cinetismo, como representações de corpos vibráteis que rapidamente acabam saltando da superfície do papel para o espaço. A partir de então, Hélio passa a produzir as obras intituladas Bilaterais,

evoluindo para os Relevos Espaciais e configurando, enfim, os Núcleos (Figura 4). Como se realizasse espacialmente o que os Metaesquemas insinuavam em uma espécie de planta baixa, Oiticica passa a pintar chapas monocromáticas e pendurá-las no espaço, realizando a transição recém enunciada para uma arte relacional. A pintura de Hélio, então, se espacializa e, junto das produções de outros artistas neoconcretos, passa a ativar novas questões dentro da arte. Progressivamente, estas chapas ganham movimento e se abrem à manipulação dos observadores, que podem reconfigurar a obra, atualizando-a e adaptando-a a seus interesses e pontos de vista.

Figura 3 – Metaesquema de Hélio Oiticica, 1958.



Fonte:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4864/meta-esquema>

Figura 4 – Grande Núcleo de Hélio Oiticica, 1960.



Fonte:

<https://universes.art/magazine/articles/2013/helio-oiticica/photos/04/>

A partir disso, a figura do observador é reinventada, imergindo de corpo inteiro na obra, ou seja, reformulando o que anteriormente se realizava a partir de uma ação passiva de contemplação, extrapolando o sentido da visão, reunindo outras especializações corporais e expandindo seu alcance físico e mental. Se, ao deparar-se com um Núcleo, o observador assumir a mesma posição distante e apática normalmente imposta pelo sistema convencional, a obra não será apreendida em sua totalidade; de um único ponto de observação não é possível vislumbrar toda a complexidade da montagem e tampouco acessar suas provocações e sentidos. A arte neoconcreta e, especialmente, as proposições de Oiticica passam, assim, a conferir ao observador uma responsabilidade frente à obra, uma abertura, uma atitude de entrega que faz aderir obra no corpo e vice-versa a partir da sua experiência. De modo resumido, este é o primeiro grande salto que Hélio realiza na arte, soltando a pintura no espaço e reinventando a relação entre obra e espectador. A partir dos Bilaterais, esta figura começa a ser questionada e recolocada na forma de um participador/ativador, o qual divide com o artista propositor a autoria da obra, uma vez que ela é mutável e flexível, passível de ressignificações e de aproximações subjetivas e pessoais.

Acredita-se que já neste momento insinuam-se aportações interessantes à área da arquitetura e do urbanismo, haja vista que o urbano também pode ser encarado como um Metaesquema. Assumir seu cinetismo, compreendendo a cidade não como elemento estático e rígido, mas como uma reunião de corpos vibráteis sugere a possibilidade de reinventar a figura do planejador urbano como um agente que se articula de forma mais horizontal, como um artista neoconcreto, aproximando-se dos sujeitos, abrindo-se a

experiências e potencializando-as no espaço público. É neste sentido que se percebe, ironicamente, que o caminho de Hélio para a aderência de fazeres na cidade implica inicialmente a negação de outra aderência ou uma ruptura entre entidades por vezes aderidas de forma excessiva: a obra e o autor. Não se trata de negar a relação inevitável entre produção artística e artista – ou entre desenhos e planos e arquitetos/as e urbanistas –, mas de abrir uma margem de tolerância que permite outras trocas e aderências, rompendo o exclusivismo típico dos totalitarismos e abrindo os campos da arte e da arquitetura e do urbanismo para ações mais próximas dos corpos e dos espaços. A vivência de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e a evolução de sua obra enquanto junção das experimentações neoconcretistas com esta experiência catártica na vida do artista amplia este entendimento e pode auxiliar na compreensão deste discurso.

A vivência no Morro da Mangueira e os Parangolés

Na década de 1960 Hélio é convidado pelo amigo e escultor Jackson Ribeiro para visitar o Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, a fim de contribuir na produção de um carro alegórico para a escola de samba. Embora o artista tenha nascido e vivido a maior parte de sua vida na cidade, Oiticica não conhecia a realidade dos morros cariocas, o que fez com que esta experiência consistisse em um importante contato com a alteridade urbana, compondo uma das experiências mais significativas em sua vida e obra. Segundo o poeta e amigo Waly Salomão (2003, p. 54):

O Hélio quando foi para Mangueira vivenciou a barra-pesada num processo de ruptura e recusa do mundo burguês que o formou e o rodeava. Não foi uma FAVELA TOUR. Foi um aprendizado gozoso e doloroso. Cair de boca no mundo. Cannabilidinar. Uma reivindicação feroz de singularidade lúcida, tensa, extremada contra a regra geral média e morna. Encantamento e vertigem. Marginalibidocannabianismo.

Esta experiência catalisou um processo de contato com outras potências urbanas, corporais e marginais e abriu possibilidades para novos fazeres e agendas de forma tão intensa, que o artista resolveu fixar residência na Mangueira, onde se tornou passista da escola de samba e expandiu sua produção e postura. Pautada pela experimentação e pela vivência direta, a fascinação de Oiticica pelo Morro não foi uma questão de atração pelo exótico, hoje tão evidente nas ações do tipo “favela tour” citadas por Salomão, tampouco foi uma tentativa de exploração de uma estética da precariedade, do “artepoverismo” ou do “embelezamento da miséria” (SALOMÃO, 2003, p. 129). Para Wisnik (2017, p. 98), “o ato de entrar na favela e explorar sua urbanidade e sociabilidade comunitária ganha, para Oiticica, um sentido não apenas estético, mas existencial”. É a imersão, a aproximação incorporada com um viver alternativo, com suas dores e prazeres que desperta no artista uma consciência expandida da vida e da arte, exaltando a pertinência social que passa a ser indissociável de suas ações. Longe de romantizar a experiência de Hélio no Morro, o que se deseja aqui é enfatizar a relevância do contato com a alteridade e, entre outras coisas, com o samba para o desenvolvimento de sua obra.

Paola Jacques (2003, p. 72) contextualiza esta descoberta relacionando-a com a herança das inquietações neoconcretas ao afirmar que

Oiticica já sentia a necessidade de ‘desintelectualização’, um desejo das coisas espontâneas, imprevistas, uma ânsia de liberdade, de novas experiências, menos formalistas e menos estetizantes. Tudo isso ele vai experimentar quando descobre a favela, o morro da Mangueira e o samba, o ritmo e, principalmente, a dança.

No mesmo sentido, Mário Pedrosa (1981) enunciava que “foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais”. Para o teórico, esta iniciação concretizou a transmutação do corpo na obra de Hélio, transformando o que antes era “resumido na aristocracia distante do visual” em uma entidade que passa a ser compreendida e trabalhada enquanto “fonte total de sensorialidade” (PEDROSA, 1981). A dança encarnada pelo samba evocava a liberdade, o improviso e o próprio andado pelos caminhos meândricos da favela, revelando a potência artística contida no viver pelas quebradas e vielas que se reinventam com a mesma rapidez e organicidade características da ginga e do corpo tomado pelo movimento. É a este diálogo que Paola Jacques se refere ao afirmar que “os movimentos do corpo que dança se transformam continuamente, como as fachadas dos abrigos das favelas. Encontramos a mesma ideia do estar temporário, do estar em transformação, do tornar-se” (JACQUES, 2003, p. 31). Se a arte neoconcreta buscava superar a estaticidade e a rigidez, espacializar a pintura, tornar a arte relacional e fazer imergir o corpo, parece extremamente compreensível a atração de Hélio Oiticica pelo samba e pela estética flexível e ativa do morro.

O próprio artista explica este interesse afirmando que as imagens liberadas na dança são “móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial” (OITICICA, 1986, p. 73). É como se a partir dos corpos tomados pelo ritmo o artista vislumbrasse uma forma de transcender a arte convencional, ultrapassando o objeto e descentralizando-a em direção aos sujeitos, longe dos condicionamentos sociais e dos sistemas rígidos e fechados. Neste sentido Wisnik (2017, p. 98) escreve que a vivência de Hélio no Morro da Mangueira “aprofundou o sentido corporal de seus trabalhos”, subjetivando as obras, compartilhando sua autoria e explorando a imersão do corpo de forma cada vez mais direta. Assim, o que anteriormente se dava a partir da manipulação de peças nos Núcleos, por exemplo, passa a expandir-se em uma total incorporação, abarcando a efemeridade e a transformação contínua na experiência artística.

É o que Hélio formula sob o título de “antiarte”: uma negação da arte convencional, das relações pré-fabricadas, dos resultados e previsíveis e antecipados; um apelo pela produção não coreografada, inspirada na espontaneidade do samba. O artista passa a exercitar proposições focadas na experiência e na ressignificação constante mediada pelos corpos, inspirando-se, em parte, no próprio tecido urbano das favelas, “um tecido maleável, que segue o movimento dos corpos” (JACQUES, 2003, p. 65) e que se reinventa continuamente. Extraíndo suas dinâmicas não de forma mimética, ilustrativa, simplista ou formal, mas abstrata e subjetiva, Hélio propõe e exercita uma abordagem especialmente

inovadora do Morro e de seu conteúdo social, diferenciando-se de outras abordagens uma vez que “os pintores ditos renomados só fazem ilustrações da favela, de longe, em seus quadros. Oiticica, ao contrário, trabalha a estrutura dessas construções singulares, a ambiência desse espaço singular” (JACQUES, 2003, p. 36). Em suas formulações antiartísticas Hélio extrapola os formalismos e acessa outras dimensões do ambiente urbano, do corpo e da (anti)arte em si.

Esta postura fica especialmente clara quando se analisam os Parangolés (Figura 5), obras que consistem em uma derivação direta, sensível e não literal da experiência de Oiticica no Morro. Contagiado pelo viver marginal e meândrico, pela desintelectualização da arte e pelo corpo ativo, o artista propõe grandes capas coloridas, estandartes, vestimentas-abrigo a serem incorporadas, carregadas, vestidas, enfim, em relação direta com a essência do nome que lhes batiza. Segundo Hélio, o termo “Parangolé” foi descoberto na rua, quando o artista passava de ônibus pela Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Ele avistou uma espécie de abrigo improvisado construído com grande destreza em um terreno baldio, empregando composições e materiais simples dentre os quais se destacava um pedaço de aniagem com uma inscrição que lhe parecia dizer “aqui é o Parangolé” (FILHO, sem data, apud. FAVARETTO, 2000, p. 117). A apropriação efêmera que, no dia seguinte, já não estava mais no terreno em questão, despertou o interesse de Hélio pelo caráter personalizado e desprezioso do abrigo exposto em sua essência, sensibilizando o artista a ponto de ser incorporado a uma obra que se tornou caráter: o caráter Parangolé. A este respeito, Oiticica (1986, p. 68) afirma:

[...] 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.

Dotado de construtibilidade, organicidade, fluidez, efemeridade, o caráter Parangolé passou a permear não só as obras homônimas, mas também outras ações do artista – alcançando seu próprio estilo de vida. Percebe-se, neste sentido, que a exposição convencional dos Parangolés (Figura 6) enquanto objetos exibidos em museus e galerias os descaracteriza, uma vez que sua essência reside no movimento e no corpo, e em manifestações efêmeras e fugazes. Esta obra se afirma “como resposta aos condicionamentos impostos pela cultura e pelo sistema de arte e instigação à desprogramação do sujeito” e “se efetiva na duração de sua apropriação pelo público chamado a vesti-lo e assisti-lo coletivamente” (SPERLING, 2008, p. 120). A partir dela, Hélio subverte a lógica de consumo da arte enquanto objeto, uma vez que propõe como elemento principal sua dimensão vivencial, impossível de ser consumida e comercializada. Além disso, “cabe ressaltar ainda o conteúdo transgressivo dessa percepção, visto que o artista valorizou uma habitação alternativa” (SILVA, 2014) na criação desta obra. É a partir destas afirmações que o Parangolé se transforma no que Salomão (2003, p. 39) conceitua como “o ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas”, reunindo subversão, incorporação, sensibilidade, crítica e pertinência social.

Figura 5 – Parangolé de Hélio Oiticica, 1964.



Fonte: http://www.imma.ie/en/page_236815.htm

Figura 6 – Parangolés de Hélio Oiticica em exposição.

Na placa ao fundo constam os dizeres: “Sinta-se livre para experimentar um Parangolé e mover-se com ele por aí”.



Fonte: <https://twitter.com/vvva/status/844610582972186624>

Assim, nascido do cotidiano, da marginalidade, o Parangolé “implica todo um programa. Vai muito além do objeto [...]. É também um processo de busca da ambiência das favelas (samba/sociedade/arquitetura) que não passa pelo formalismo simplista ou estetizante” (JACQUES, 2003, p. 36) e tampouco deseja formar imagens prontas de uma cidade única. Operando exatamente no sentido inverso, o Parangolé escancara as diferenças e a pluralidade urbana e social, e trabalha com elas de forma sensível e inspiradora. Paola Jacques extrai deste fazer uma noção que propõe outra postura no ato de urbanizar, chamando os arquitetos e urbanistas a assumirem um papel de “arquiteto urbano” (JACQUES, 2003, p. 151). Para a autora, é necessário investir-se da mesma sensibilidade e

responsabilidade assumidas por Oiticica para entender as dinâmicas preexistentes tanto na cidade formal, quanto na informal e adaptar fazeres que possam aderir de forma respeitosa e coerente nas realidades em questão. Ela afirma: “acreditamos que seja possível ‘urbanizar’, no sentido de melhorar o urbano, preservando a alteridade das favelas, por meio de um outro tipo de metodologia de ação, sem projeto convencional, inspirada na própria estética da favela” (JACQUES, 2003, p. 153). Paola ainda complementa que a favela é apenas um dos casos limites das cidades brasileiras contemporâneas, o que expande sua afirmação para outras diferentes escalas, regiões e situações urbanas.

Outra inspiração que Hélio desperta na área da arquitetura e do urbanismo, portanto, trata desta abertura à vivência direta do contexto de intervenção, compreendendo o espaço em suas inúmeras dimensões e adaptando metodologias e estratégias de ação. Tal postura distancia-se da ilusão confortável das ações-padrão e pede pela personalização das intervenções, adequando-as de forma sensível ao lugar. Esta noção de individualizar procedimentos e ações, abarcar mesmo as menores – por vezes efêmeras – manifestações urbanas e assumir a cidade como pluralidade inspiradora e orgânica se relaciona a outro caráter que emerge das discussões sobre o Parangolé: o caráter ambiental. Segundo Oiticica (1964, p. 2), o Parangolé “almeja uma ‘arte ambiental’ por excelência, nasce das latências populares e pode ou não chegar a uma arquitetura característica”. Esboça-se, assim a possibilidade de se pensar uma arquitetura-Parangolé e uma visão ambiental da cidade em um esforço por fazer aderir corpo e cidade, ação e preexistência, saber popular e técnica.

O Caráter Ambiental

A vivência de Hélio na Mangueira e sua transmutação em proposições artísticas revelou que o artista “não lidava com representações realistas da favela, mas com a materialização de determinadas qualidades que foram abstraídas desse modo de organização informal da cidade” (SILVA, 2014). Esta abstração foge da transferência literal de objetos ou de qualidades plásticas para uma plasmação de conceitos subjetivos, dinâmicas sociais, modos de vida e organização urbana alternativa aos padrões institucionalizados e desperta a noção ambiental da arte e da cidade. Ela sugere a possibilidade de compreender o desenho urbano e a própria arquitetura como a confecção de Parangolés que serão apropriados, vestidos, reinventados em processos de ressignificação protagonizados pelo corpo, tão responsável pela realização das obras de arte ou pelo desenho da cidade quanto seus propositores. Para melhor compreender o caráter ambiental ressalta-se que Oiticica extrapola as aplicações mais convencionais do termo – normalmente associado a questões sobre sustentabilidade ou à área da psicologia ambiental. Hélio enunciava este caráter especialmente a partir das manifestações dos Parangolés:

[...] a “totalidade ambiental” opera como um “sistema ambiental”, cujo pólo é o participante. Na “vivência-total Parangolé” desenvolve-se um espaço intercorporal, criado pelo desdobramento da estrutura-Parangolé, executada pelo participante e pelos elementos da situação. A participação atualizada, como “vivência mágica”, algumas das relações possíveis no espaço em que se desenvolvem as ações: é uma “participação ambiental”. (OITICICA, 1986, p. 67)

Percebe-se, a partir de sua afirmação, que o ambiental tampouco se restringe à compreensão do ambiente enquanto reunião de elementos prontos, sejam físicos, culturais ou sociais. Ele se expande na forma de um sistema e depende diretamente da existência de relações, transformando-se no que o artista conceitua como um espaço experimental constituído “a partir da articulação de elementos prontos, transformáveis e para fazer” (OITICICA, 1986, p. 76). O caráter ambiental evoca a abertura dos elementos à reinvenção e à atualização, depositando valor tanto no que preexiste quanto na potência do que ainda pode existir, configurando “‘obras abertas’ que só se definem na contingência de relações interpessoais e, portanto, não de forma unidirecional e assertiva, mas apenas no frágil ‘horizonte do provável’” (WISNIK, 2017, p. 97). Em disciplinas como o urbanismo, criado para controlar a espontaneidade, planejar os acontecimentos, antecipar as relações e dinâmicas, e a arquitetura, especialmente pautada pela alegoria do durável, este pode ser um desafio bastante contundente.

É neste sentido que Favaretto (2000, p. 122) afirma que “o ambiental é o resultado da liberação do ilusionismo”; manifestar o ambiental parece ser renunciar à rigidez propositiva e ao controle absoluto tanto sobre obras de arte quanto sobre produções arquitetônicas e desenhos urbanos, assumindo a efemeridade e a transformabilidade. Tais características são especialmente derivadas da ação orgânica dos corpos, expandindo a compreensão do ambiental como sistema no qual “o corpo entra como requisito construtivo” (FAVARETTO, 2000, p. 90). Naturalmente, o corpo ao qual Favaretto, Hélio, a arte ambiental, enfim, se referem, não é o corpo dos anatomistas, fisiologistas ou biólogos, mas “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. 91). Trata-se do corpo ativo, autônomo, crítico e relacional sem o qual o sistema ambiental não se completa, da mesma forma que o Parangolé não se realiza:

Os Parangolés – objetos feitos com diferentes texturas, pesos, sons e tecidos – são apresentados como o próprio *Programa Ambiental*, superfícies que eram objetos/ambientes e, ao interagir com o meio, estabelecem a entrada de um espectador ativo e colaborador, onde o espaço torna-se local de experimentação, ou seja, espaço da ação produtora. (BARACHINI, 2015)

Esta ação é capaz de tanto reinventar o próprio espaço, objeto ou ambiente, quanto de criar novas manifestações e categorias. Desta forma, o programa, o sistema ou a arte ambiental parece remeter tanto a uma interpretação alternativa do corpo, quanto do espaço, que também se torna ativo e ativante (FAVARETTO, 2000, p. 61). Relacionando corpo e espaço e assumindo suas trocas em sistemas orgânicos, vivos, em constante estado de reinvenção, o caráter ambiental sugere a superação da visão da arte como objetos fechados e da cidade enquanto manifestação estática, capaz de ser contida em funções e usos, despertando o valor de suas componentes mais subjetivas: “a concepção ambiental se baseia numa trama de relações intersubjetivas mais abertas, na qual o papel antes preponderante da questão formal decresce em importância” (WISNIK, 2017, p. 98). Revela-se, a partir disso, outras potências, problemáticas e possibilidades que acessam dimensões alternativas dos elementos do sistema ambiental. Neste sentido, “é preciso insistir que a obra de Oiticica se funda na sua vivência” e que ela é especialmente espacial e sensorial,

superando “a experiência meramente visual” (JACQUES, 2003, p. 82). O corpo imerso e aderido de Hélio no Morro resulta em provocações ambientais para fazer imergir o corpo, propondo obras, intervenções e relações capazes de provocar sua aderência sensorial a partir da experiência ampliada do espectador transmutado em ativador ou participador.

Desta forma, “o Programa Ambiental referendou uma mudança geral ocorrida na arte do século 20. De fato, Oiticica trocou as categorias artísticas tradicionais pela contextualização da obra” (SILVA, 2014), o que fica especialmente claro quando se comparam os primeiros Parangolés propostos pelo artista no Rio de Janeiro (Figura 7) e os que foram produzidos posteriormente em Nova York (Figura 8). Enquanto os Parangolés do Rio, nascidos da sensibilidade ao samba, ao corpo desprogramado, à dança despreziosa e não coreografada e às quebradas e vielas da favela eram compostos por elementos extremamente fluidos, coloridos, orgânicos e soltos, repletos de sobreposições e aberturas, a sua produção em Nova York revelava tanto nos materiais quanto na composição uma imagem e uma experiência extremamente diferentes. “As novas capas foram feitas com materiais mais sofisticados e eram também muito mais formais, rígidas, estáticas, à imagem dos arranha-céus da cidade” (JACQUES, 2003, p. 41). Baseando-se em armações duras, imóveis e de cores mais sóbrias, os Parangolés novaiorquinos apresentam certa agressividade em contraste direto com a maleabilidade dos Parangolés brasileiros. É como se às duras esquinas da cidade organizada na grelha rígida que caracteriza seu traçado correspondessem vértices agudos e ângulos retos em uma composição que restringe os movimentos e a liberdade.

Figura 7 – Réplica de um Parangolé produzido no Rio de Janeiro por Hélio Oiticica.



Fonte: http://oglobo4.rssing.com/channel/6240004/all_p241.html

Figura 8 – Parangolé P30, Hélio Oiticica, 1965.



Fonte: <http://www.design-is-fine.org/post/82302752193/h%C3%A9lio-oiticica-luiz-fernando-guimar%C3%A3es-wears>

É possível perceber especialmente a partir destes exemplos que “Oiticica introduziu o contexto da obra como um elemento privilegiado, criando novos parâmetros estéticos” (SILVA, 2014) derivados de leituras sensíveis dependentes da entrega do artista e da subjetivação dos estímulos tanto visuais quanto táteis, olfativos, sonoros, culturais, sociais, enfim. A sensibilidade de Hélio a seus contextos e a interlocução entre as cidades que vivenciava e suas obras é expressiva e contundente, além de inspiradora para qualquer fazer que incorpore a alteridade em sua agenda. Além de exaltada nos Parangolés, esta sensibilidade também é evidente nas chamadas “Manifestações Ambientais”, proposições de Hélio conceituadas por Wisnik (2017, p. 103) como “instalações vivenciais”. Dentre elas, destacam-se as ações propostas em espaços públicos das cidades – como Apocalipopótese, que se realizou no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Elas reuniam uma grande diversidade de pessoas, desde outros artistas até determinados grupos sociais e transeuntes aleatórios que, curiosos e sensibilizados pelas ações, aderiam a elas conforme lhes convinha. Não havia grandes preocupações com roteiros ou propostas pré-concebidas, fechadas e rígidas, tampouco havia objetos a serem expostos e contemplados conforme o sistema convencional. A liberdade de expressão e a inspiração pelo lugar e pelo momento, seus corpos, condições, relações é que impulsionavam e compunham as obras efêmeras compostas coletivamente na cidade. Ferraz (2006, p. 41) identifica como uma das principais aportações destas manifestações “um deslocamento dos interesses estéticos a espaços extra-institucionais, onde o ambiente sócio-cultural mobilizava mais diretamente o processo criativo”, despertando um olhar para a cidade como espaço democrático e livre.

A autora afirma a relevância desta postura na implosão dos valores meramente visuais na arte e das relações convencionais tanto neste sistema, quanto na arquitetura e no urbanismo, enfatizando as inúmeras mudanças de paradigma que as ações ambientais de Oiticica provocaram junto da vanguarda da época. Assim, é possível perceber que, embora o ambiental seja constantemente referenciado como qualidade de um objeto arquitetônico, de um interior, ou mesmo como preocupações de cunho sustentável ou psicológico, o caráter ambiental de Hélio Oiticica reúne e transcende boa parte destas interpretações. Entende-se, a partir de sua obra, que o ambiental nasce da imersão do corpo e depende da participação, provocando aberturas capazes de fazer desta interação a própria expressão artística. Abordado a partir dos Parangolés e das manifestações em espaços públicos, o caráter ambiental parece revelar-se como a aderência ao lugar, o fazer aderir do corpo no espaço através da vivência direta e a configuração da obra como o acontecimento, para além do objeto. Compreender a cidade a partir deste viés, encarando-a como sistema ambiental por excelência, parece ser um caminho extremamente sólido e importante na direção de fazeres urbanos mais horizontais e pertinentes a seus contextos.

ADERÊNCIA: CORPO, ESPAÇO E TEMPO

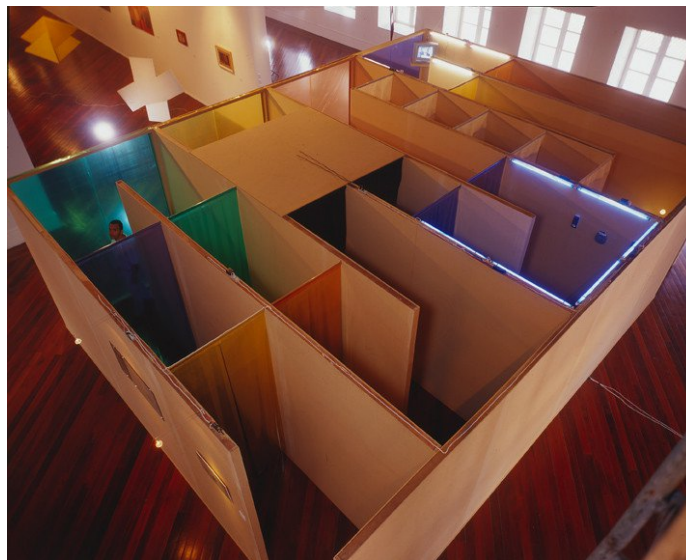
O exercício ambiental de Oiticica transferiu o interesse sobre proposições fechadas para experimentações abertas pautadas nos corpos e em suas relações. Nas palavras do próprio artista, a arte ambiental se configura como “o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que também é transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura” (OITICICA, 1986, p. 76). A prerrogativa da ação que está no cerne do caráter ambiental parece

introduzir outra dimensão importante nas discussões a seu respeito: o tempo. Além de ser resultado de um corpo ativo e ativado imerso no espaço, a arte ambiental se realiza na duração da troca entre ambos, o que se evidencia especialmente nos Penetráveis (Figura 9) de Oiticica. Classe a qual pertencem inúmeras manifestações, os Penetráveis consistiam essencialmente em caminhos a serem percorridos, configurados a partir do que se pode chamar de uma expansão dos Núcleos descritos no início deste artigo. Como se as chapas anteriormente penduradas fossem expandidas e fixas no piso, ora configurando espaços cobertos, ora descobertos, compunham-se sucessões de planos – normalmente coloridos e/ou translúcidos, buscando banhar de cor e/ou de luz os ambientes que configuravam – como convites a percursos labirínticos e sensoriais. A estética resultante de sua experiência, segundo Paola Jacques (2003, p. 149) “é, conseqüentemente, uma estética espacial do movimento, ou melhor, do espaço-movimento”. A autora explica:

O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico, mas, sobretudo, ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, o que é da ordem do vivido e, simultaneamente, ao movimento do próprio espaço em transformação, o que é da ordem do vivo. (JACQUES, 2003, p. 149)

Entende-se, a partir disso, que o espaço-movimento é o ambiente percorrido, experienciado e modificado ou ressignificado no momento mesmo desta ação, levando a um entendimento do caráter ambiental na obra de Hélio a partir da aderência entre corpo, espaço e tempo.

Figura 9 – Penetrável de Hélio Oiticica.



Fonte: http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/helio_oiticica/as-principais-obras-de-helio-oiticica.html

Esta compreensão torna inevitável a renúncia à estaticidade, seja na arte, seja na arquitetura e no urbanismo. Os objetos e corpos passam a se revelar a partir de suas capacidades relacionais e orgânicas, em constante estado de latência e reinvenção, ecoando diretamente a lógica da cidade (especialmente a informal), na qual não há “nenhum mapa definitivo que pode ser traçado. Só há mapas instantâneos” (JACQUES, 2003, p. 65). A este

respeito, Wisnik volta a ressaltar a importância da imersão de Hélio na cidade e da compreensão sensível de seu frequente reinventar. O autor afirma que Oiticica realiza um mapeamento subjetivo da cidade que é digerido e transformado na “concretude de instalações espaciais, nas quais aquela cidade-mapa pode ser experimentada de outra forma: ‘um mapa no qual você entra’, toca, manipula, deita, dorme, devaneia” (WISNIK, 2017, p. 101). É como se, a partir da entrega corporal e da abertura subjetiva à experiência da cidade, o artista transfigurasse sensações, dinâmicas e relações – sejam espaciais, físicas, sociais, culturais, etc – que lhe afetaram em obras para afetar, fazer imergir o corpo e, novamente, subjetivar. Assim, os próprios Penetráveis também podem revelar um caráter Parangolé, pois sua experiência libera imagens igualmente efêmeras e dependentes do corpo, embora seu processo ocorra de forma mais contida dentro de cada experienciador.

Esta nova terminologia que agora designa o que antes era observador/espectador se relaciona diretamente à aderência entre corpo, espaço e tempo característica do substantivo do qual ela deriva: a experiência. Parte do que culmina na obra ambiental de Oiticica, ela também é parte do que suas proposições provocam, ou do que dependem para se realizar. Não se trata, entretanto, da experiência que é transformada em bem de consumo, vendida através de objetos e espaços com a superficialidade características dos modismos efêmeros ou da obsolescência programada. Trata-se da experiência que dá autonomia ao sujeito; que o individualiza e subjetiva, multiplicando abordagens, pontos de vista, interpretações, resignificando constantemente e horizontalizando as relações. A experiência de Oiticica não é uma proposta fechada ou uma condução, tampouco uma promessa linear de sucessão de estímulos e respostas capazes de resultar em um padrão de consumo ou mesmo de comportamento. Trata-se de uma proposição labiríntica, figura frequentemente associada à obra do artista: seus caminhos são múltiplos e simultâneos, bifurcam-se e se interpenetram, formando sobreposições e permitindo inúmeras possibilidades de percursos, sensações, significados, etc. A obra, portanto, nunca é a mesma obra, assim como a relação de artista e observador. Estas figuras também se encontram e se separam, trocam de papel, se revezam na autoria, dissolvem-na, enfim, dissolvendo rótulos e se reinventando: propositos e experienciador.

Nascida da temporalização, esta reinvenção é o que interessa, especialmente, no discurso sobre a abordagem ambiental da cidade. Ela parece sugerir que, assim como Hélio dominava uma visão mais sensível da vida, sendo capaz de captar suas nuances, responder a suas carências e potencializar qualidades através da proposição de experiências artísticas, o/a arquiteto/a e urbanista pode igualmente dominar uma visão mais completa sobre as problemáticas e potencialidades da cidade. Entretanto, em paralelo com a ação de abertura de Oiticica para os experienciadores que eram capazes de reformular a obra, parece necessário que os/as arquitetos/as e urbanistas, além de imergir na cidade, transcendam as formas de abertura de seu trabalho à participação da alteridade urbana. Este diálogo se torna mais claro ao se considerar que

[...] através do fazer artístico o homem desvela o mundo e a si mesmo. A arte experienciada e sentida relaciona-se de modo mais íntimo com os sujeitos, estimulando a reflexão crítica e percepção do cotidiano em suas intrínsecas relações com as mentalidades e comportamentos sociais. (SOUZA; BRANDÃO, 2014)

Assim como Hélio Oiticica temporalizava as obras, que se davam na duração, as abordagens sobre a cidade também podem renunciar à estaticidade e assumir seu cinetismo constante, sua reinvenção em uma atitude artística capaz de desvelar seus princípios e corpos. Da mesma forma, a posição horizontal de Hélio que confunde propositor e experienciador e sua ação pautada na vivência parecem igualmente indispensáveis para qualquer artista ou arquiteto/a e urbanista que se interessa por um fazer aderido. O diálogo com Oiticica, com o ambiental e com a importância de se entender o tempo como uma das dimensões arraigadas na dinâmica urbana parece exaltar a necessidade de ecoar a antiarte em uma espécie de antiarquitetura. Segundo Paola Jacques (2003, p. 151), “não quer dizer que a população não precisa mais de arquitetos. Ao contrário, significa que os arquitetos também precisam da participação da população para que a cidade seja de fato uma construção coletiva”. Transcender as formas convencionais de produção urbana e da própria compreensão da cidade, fazendo aderir tempo, corpo e espaço parece ser essencial nesta nova forma de construção.

ADERÊNCIA: PASSADO E PRESENTE

A fim de materializar as discussões realizadas até aqui, torna-se interessante investigar como o caráter ambiental e suas implicações podem se revelar na arquitetura e no urbanismo contemporâneos. Não há ainda uma metodologia capaz de pautar uma ação ambiental ou de mapear estes fazeres – tampouco acredita-se que será possível elaborá-la, tendo em vista que o programa ambiental trata, justamente, da negação às ações-padrão em nome da personalização e sensibilidade a cada contexto – mas julga-se possível identificar a essência ambiental de Oiticica em algumas obras da atualidade, fazendo aderir à teoria artística dos anos 1960 algumas práticas arquitetônicas contemporâneas. Um dos exemplos mais emblemáticos desta relação consiste nos projetos de habitação social elaborados pelo escritório Elemental, em especial as casas da Quinta Monroy, proposta na qual a falta de recursos financeiros aliada à necessidade de realização de um plano urbano com áreas para habitação social levou a uma estratégia bastante inteligente: sob direção do arquiteto chileno Alejandro Aravena, foram propostas e construídas as partes mais complexas e custosas das habitações em um arranjo aberto a futuras ampliações.

Assim, à configuração inicialmente compacta das casas (Figura 10), sucederam – e ainda sucedem – inúmeras transformações, configurando uma paisagem viva e repleta de identidade, cuja autoria é compartilhada entre técnicos e moradores. A foto do conjunto após sua ocupação (Figura 11) parece ilustrar de forma bastante clara a aderência entre os fazeres, etapas e tempos, transformando a fachada das casas no testemunho de sua história. Merece especial atenção a postura dos arquitetos/as que, mais interessados na possibilidade de abarcar a estética, as necessidades e as possibilidades nascidas do cotidiano e da experiência de cada morador, renunciaram às proposições fechadas nas quais as idealizações plásticas e ações-padrão por vezes implicam. Acredita-se que este seja um exemplo bastante contundente de um fazer arquitetônico e urbano aderido na preexistência – especialmente nas suas componentes sociais, culturais e corporais – configurando uma prática compartilhada que escapa das demagogias da flexibilidade. Entende-se que certas estratégias nomeadas desta maneira não deixam de ser deterministas, uma vez que por vezes enunciam possibilidades de variação pré-concebidas, preocupadas com a não

descaracterização do desenho inicial. Boa parte destas variações consiste em rearranjos de mobiliário, manipulação de divisórias internas, possibilidades de controle entre abertura e fechamento de cômodos e, embora possam gerar configurações espaciais interessantes, não se associam diretamente ao caráter ambiental por não se abrirem às possibilidades de plena criação pelo corpo e pela alteridade. Entende-se que a obra ambiental de Oiticica anuncia a “preocupação com uma arquitetura transformadora de comportamento e construtora de espaços públicos para práticas descondicionadas” (BRAGA, 2008, p. 269). Desta maneira, o condicionamento representado pela flexibilidade controlada não parece se encaixar plenamente no discurso ambiental. A tolerância estética evidente nas casas da Quinta Mornoy, por outro lado, podem ilustrá-lo de forma mais pertinente.

Figura 10 – Configuração inicial das Casas da Quinta Monroy, Elemental, 2003.



Fonte: <http://arquitetesuasideias.com.br/2016/04/13/quinta-monroy-um-exemplo-de-habitacao-social/>

Figura 11 – As Casas da Quinta Monroy após algumas ampliações.



Fonte: <http://arquitetesuasideias.com.br/2016/04/13/quinta-monroy-um-exemplo-de-habitacao-social/>

Além disso, cabe ressaltar que, segundo a União Internacional dos Arquitetos, “apesar do número impressionante de contribuições excepcionais, por vezes, espetaculares da nossa profissão, o percentual do ambiente construído atualmente, que foi projetado e construído por arquitetos e urbanistas, é surpreendentemente baixo” (UNESCO; UIA, 2011). Acredita-se que isso pode se dever, ao menos em parte, ao distanciamento existente entre arquitetos/as e urbanistas e o cotidiano. Sabe-se que a arquitetura carrega fortes heranças de tempos de escassez de recursos, dificuldades de transporte de materiais, restrição de tecnologias e abordagens distintas do humano e das subjetividades. É perfeitamente compreensível, portanto, que ela tenha almejado ao longo dos tempos o durável, a padronização e a ênfase em suas componentes técnicas, carregando “grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário” (JACQUES, 2003, p. 44) por vezes representado pela abertura à ação dos “não-arquitetos/as”. Entretanto, acredita-se que esta consciência, em vez de enrijecer as posturas e dar continuidade a uma agenda que já denota falhas de adaptação aos tempos atuais, pode despertar novos fazeres, crenças, metodologias, conceitos e posições. Para Ana Clara Torres Ribeiro (2003), “negar este convite implica em anular a experiência sensorial e deixar-se congelar como espectador de uma cena urbana cada vez mais dura, mimética e destrutiva”. Certamente, Aravena e o Elemental são exemplos de resistência a esta cena e de possibilidades de superação da intolerância e determinismo excessivos da arquitetura e do

urbanismo. Suas ações resgatam, assim, a figura do arquiteto urbano teorizada por Paola Jacques como aquele que

[...] ao propor trocas e negociações entre os mais diversos atores urbanos, possibilitaria a coexistência de diferentes concepções e interpretações urbanas, promovendo a participação de todos na construção coletiva da cidade [...], valorizando a própria alteridade e diversidade na arquitetura urbana. (JACQUES, 2003, p. 155)

Esta postura ecoa diretamente no projeto recém apresentado e encontra diversos outros paralelos contemporâneos. Entre eles, destaca-se o polêmico Memorial do Holocausto (Figura 12), em Berlim, proposto pelo arquiteto Peter Eisenman e inaugurado em 2005. O Memorial ocupa uma grande quadra da cidade alemã e se configura a partir de uma parte externa e outra subterrânea. Esta análise refere-se especialmente à porção externa, composta por quase três mil blocos de concreto aparente arranjados regularmente em planta e deixados a céu aberto, sem restrições de entrada ou uso. Os blocos apresentam alturas variáveis e, aliados com a topografia irregular do terreno onde foram instalados, configuram caminhos e sensações diversas. Apesar da rigidez de suas formas e da racionalidade de sua distribuição em grelha, o Memorial parece abrir-se ao corpo e permitir – se não incentivar – uma série de apropriações. É neste ponto que as polêmicas a seu respeito começam a emergir. Algumas pessoas agarram-se a sua temática e julgam extremamente desrespeitosas as apropriações dionisíacas daquele espaço; outras o ressignificam livremente, interagindo com a marca urbana e social que ele representa sem negá-lo ou deixar de reconhecê-lo, mas transferindo-o a seu contexto atual. A este respeito, Eisenman afirma:

I said all along that I wanted people to have a feeling of being in the present and an experience that they had never had before. And one that was different and slightly unsettling. The world is too full of information and here is a place without information. That is what I wanted.¹
(EISENMAN, 2005)

Revela-se em sua fala uma postura de abertura, de tolerância a usos e significações distintas que gera inquietação e estranhamento nos círculos convencionais de arte e arquitetura e nas mentes mais conservadoras. Sua posição se torna ainda mais evidente quando o arquiteto afirma que não sabia exatamente qual seria a forma final da obra e que nem todos os efeitos que ela causa hoje foram premeditados (EISENMAN, 2005). Incitar uma experiência provocadora, mas não determinista e tampouco agarrada a um sentido fechado e original parece pautar parte da concepção da obra. Quando diretamente questionado sobre as emoções que gostaria de gerar nas pessoas, Eisenman complementou:

That is something I have no control over. When you turn a project over to clients, they do with it what they want - it's theirs and they occupy your

¹ Eu sempre disse que queria que as pessoas tivessem a sensação de estar no presente e uma experiência que elas nunca tivessem tido antes. E que fosse diferente e ligeiramente inquietante. O mundo é muito cheio de informação e aqui é um lugar sem informação. Isso é o que eu queria.

work. You can't tell them what to do with it. If they want to knock the stones over tomorrow, honestly, that's fine. People are going to picnic in the field. Children will play tag in the field. There will be fashion models modeling there and films will be shot there. [...] What can I say? It's not a sacred place². (EISENMAN, 2005)

Longe de buscar impor determinadas sensações ou significados ou de expor uma verdade que é única e absoluta, Eisenman parece reconhecer o valor da pluralidade de sua obra. O próprio arquiteto narra momentos em que ressignificou o Memorial ao experienciá-lo e observá-lo sendo percorrido e apropriado, revelando que tampouco o autor do projeto detém toda a sua imagem ou é capaz de defini-la de modo estático e rígido. Assim, além de dessacralizar sua própria obra, Eisenman parece sugerir a dessacralização da arte, da cidade e da arquitetura como um todo, entendendo a necessidade da profanação a partir do uso (Figura 13). O arquiteto ainda afirma que não se interessa tanto pelo objeto final, mas sim pelos inícios, autoproclamando-se um “starter” (EISENMAN, 2005) e aproximando-se notavelmente de Oiticica, que se identificava como um propositor de práticas ou um provocador. Acredita-se que é neste aspecto subjetivo de ressignificação constante e pessoal que reside o valor ambiental do Memorial que, mesmo sem se valer de recursos de manipulações e intervenções físicas, abre-se com maestria para usos e apropriações distintas, assumindo um papel crítico e provocador no contexto urbano, histórico e social no qual se insere.

Figura 12 – Memorial do Holocausto, Peter Eisenman, 2005.



Fonte:

<http://universitario.net/especiais/holocausto/3/>

Figura 13 – Memorial do Holocausto apropriado.



Fonte:

<http://www.osmeustrilhos.pt/2013/07/14/memorial-do-holocausto/>

Esta discussão permite afirmar que mesmo um Memorial, que carrega em seu próprio nome a referência a heranças que podem limitar significados e emoções ou dotar de estaticidade sua existência, é capaz de propor novas práticas, debates, apropriações, enfim.

² Isso é algo sobre o qual eu não tenho controle. Quando você entrega um projeto a seus clientes, eles fazem o que quiserem com ele – é deles e eles vão ocupar o seu trabalho. Você não pode falar para eles o que fazer. Se eles quiserem derrubar os blocos amanhã, honestamente, tudo bem. Pessoas vão fazer piquenique no campo. Crianças vão brincar de pega-pega no campo. Vão ter modelos desfilando lá e filmes serão filmados lá. O que eu posso dizer? Não é um lugar sagrado.

Sua breve análise, junto da discussão sobre a Quinta Mornoy, busca mais questionar do que responder de forma prepotente e ilusória questões sobre a arquitetura e o urbanismo contemporâneos e a potência de fazeres mais abertos e sensíveis. Além destas obras, é possível identificar questões parecidas emergindo sob outras roupagens, como a arquitetura da coexistência, a arquitetura mutante, interativa, o urbanismo colaborativo, ações de inúmeros coletivos, escritórios e organizações – dentre as quais pode-se incluir até mesmo alguns municípios e prefeituras – entre outras. Entende-se, assim, que o caráter ambiental pode se revelar de diversas formas na arquitetura e no urbanismo e que reside na aderência urbana uma potência comum capaz de deslocar a ênfase histórica na técnica para uma ênfase no humano e no social. Não se trata de negar um viés em detrimento do outro, mas de entender que ambos estão aderidos entre si e no contexto urbano, dotando de complexidade e expandindo o fazer de arquitetos/as e urbanistas.

POR UM FUTURO DE FAZERES ADERIDOS

Converter a consciência sobre problemas atuais em novas estratégias de ação e novas formas de compreensão do fazer urbano parece ser uma opção interessante, especialmente quando observada em oposição às posturas reducionistas que renegam a transdisciplinaridade característica da arquitetura. É neste sentido que se abre a possibilidade de uma abordagem ambiental da cidade, pautando-se na postura e na obra de Hélio Oiticica. A partir da breve análise aqui apresentada sobre a trajetória do artista, percebe-se que a libertação da pintura em relação a seu suporte e aos rígidos princípios concretistas inspirou a tomada do espaço e a relação de imersão dos corpos nas obras de arte. Esta atitude foi levada a outro patamar após a vivência do artista no Morro da Mangueira, da qual derivam uma série de experimentações – a produção de Hélio Oiticica é bastante extensa, composta de diversas variações das obras, organizadas em categorias ou ordens, e de intensa produção teórica registrada nos famosos Notebooks do artista – que vão culminar nos Parangolés, obras-caráter dotadas de grande conteúdo social e postura crítica. Especialmente a partir de então, revela-se a potência da efemeridade, do corpo tomado pelo movimento e das relações como essência da chamada antiarte e da abordagem ambiental.

Nascida da vivência urbana, a arte ambiental inspira uma consciência crítica sobre a cidade e, conseqüentemente, sobre a arquitetura e o urbanismo, esbarrando de forma inevitável nos processos de produção agenciados ou não por técnicos da área. A consciência de que o fazer destes por vezes se afasta das necessidades e latências do cotidiano questiona a quem a produção urbana tem servido e que vozes ela tem representado, apontando a necessidade de expandir seu alcance em nome da democracia que é pauta da sociedade brasileira e do espaço público por excelência. Acredita-se que um dos caminhos para equilibrar este conflito e encarar a preocupação com a aderência dos fazeres urbanos, resistindo ao extraordinário em nome do ordinário, pode se abrir no contato entre a figura do/a arquiteto/a e urbanista e a visão ambiental da cidade. Rechaçando a aplicação cega de conceitos e estratégias importadas de outras áreas e a alienação das ações-padrão, o/a arquiteto/a e urbanista ambiental pode ser capaz de absorver o arquiteto/a urbano e penetrar no cotidiano, compreendendo e transformando em desenho ou intervenção sua abstração sensível das preexistências, das necessidades e das potências urbanas.

Os tempos diversos e polifônicos que a contemporaneidade traz parecem abrir uma brecha para a experimentação de novos fazeres que, de forma consciente ou não, já vem sendo aplicados segundo sugerido pela leitura das casas da Quinta Monroy e do Memorial do Holocausto, por exemplo. A subversão de Oiticica, a ativação do corpo, a abertura à reinvenção constante da obra e, especialmente, uma relação cada vez mais horizontal entre quem propõe a intervenção – seja artista, seja arquiteto/a e urbanista, seja um cidadão ordinário despido de qualquer rótulo – e quem a experimenta, estão implícitas nestas e em outras expressões contemporâneas da arquitetura e do urbanismo. É neste sentido que se reconhece a possibilidade de propor e exercitar fazeres cada vez mais coerentes, responsáveis, conscientes, críticos e aderidos, enfim. Passado, presente, corpo, tempo, espaço, artistas, arquitetos/as, urbanistas, cidadãos, preexistências, potências, resistência, ordinário e extraordinário, utópico e real, conflitos, jogos, relações, experiências, sentidos, significados e inúmeros outros aspectos estão inevitavelmente imbricados na cidade e na sociedade urbana. A abordagem ambiental propõe seu reconhecimento e o trabalho crítico sensível, movido pela vivência direta dos contextos de intervenção e pela compreensão do fazer do arquiteto/a e urbanista como uma construção coletiva, motivo pelo qual este artigo a apresenta e se encerra como um manifesto aberto por um futuro de fazeres aderidos.

REFERÊNCIAS

- ADERIR. *MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/aderir/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- ARTE CONCRETA. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>>. Acesso em: 13 de Nov. 2018.
- BARACHINI, Teresinha. Design de superfície. Uma experiência tridimensional. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.06, Vitruvius, out. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5790>>. Acesso em: 25 out. 2018.
- BRAGA, Paula. *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EISENMAN, Peter. In: HAWLEY, Charles; TENBERG, Natalie. How Long Does One Feel Guilty?: SPIEGEL Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman. *Spiegel Online*, 09 de maio de 2005. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>>. Acesso em: 16 nov. 2018.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- FAVARETTO, Celso. *Palestra curadores Celso Favaretto e Paula Braga da exposição Hélio Oiticica na Unifor*. 2016. (90m28s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoshpM4IU2Q>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. *Trabalhos de escala ambiental: da escultura moderna a situações contemporâneas*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-20052009-152820/pt-br.php>>. Acesso em: 30 out. 2018.

GRUPO NEOCONCRETO. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636044/grupo-neoconcreto>>. Acesso em: 13 de Nov. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

OITICICA, Hélio. *Bases Fundamentais para uma definição do "Parangolé"*, 1964. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4374&cod=49&tipo=2>. Acesso em: 09 jul. 2018.

OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs.). *Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PROJETO HÉLIO OITICICA. *Projeto Hélio Oiticica: Biografia*. Disponível em: <<http://www.heliooiticica.org.br/>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. [Prefácio da Terceira Edição]. In: JACQUES, Paola. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SILVA, Renato Rodrigues da. O Programa ambiental de Hélio Oiticica: por uma geografia da arte. *Revista AU: Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 121, abr. 2014. Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/121/o-programa-ambiental-de-helio-oiticica-por-uma-geografia-da-23405-1.aspx>>. Acesso em: 25 out. 2018.

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

SOUZA, Camila Martins de; BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. As Manifestações Ambientais de Hélio Oiticica. *Revista Educação Ambiental em Ação*, Novo Hamburgo, RS, v. 5, n. 47, março-maio 2014. Disponível em: <<http://revistaea.org/index.php?exemplar=47>>. Acesso em: 25 out. 2018.

UNESCO; UIA. *Carta para Educação dos Arquitetos*. 2011. Disponível em: <http://www.abea.org.br/?page_id=304>. Acesso em: 15 mai. 2018.

WISNIK, Guilherme Teixeira. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. *Revista ARS*, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 95-110, 27 out. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/132781>>. Acesso em: 19 nov. 2018.