

# A CULTURA POPULAR VAI AO MUSEU

## A TROPICÁLIA DE HÉLIO OITICICA

Carla Hermann

*A partir da leitura das manifestações culturais contemporâneas enquanto culturas híbridas, o artigo pretende compreender como se estrutura a formação de um sentido de brasilidade igualmente híbrido e toma como seu exemplo estético-visual a instalação de 1967 do artista Hélio Oiticica, Tropicália. Interpretando a cultura popular como resultante do movimento duplo de conter e resistir, e considerando as mudanças sofridas pelos aspectos mais tradicionais da cultura, bem como as transformações operadas por eles frente às modificações do meio técnico-científico do mundo globalizante, não se procurou fazer distinções acerca da legitimidade da referida obra enquanto pertencente ou não à cultura popular. A instalação é aqui considerada parte integrante da cultura popular brasileira, capaz de revelar as mediações entre poderes simbólicos, políticos e culturais nela existentes, bem como ilustrar uma brasilidade híbrida em construção. [Abstract on page 247]*

**BRASILIDADE, HÉLIO OITICICA, CULTURA POPULAR, CULTURAS HÍBRIDAS, TROPICÁLIA.**

HERMANN, Carla. A cultura popular vai ao museu: a Tropicália de Hélio Oiticica. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 213-224, mai. 2010.

## A CONSTRUÇÃO DE UMA BRASILIDADE E O HIBRIDISMO CULTURAL

Pensando as manifestações contemporâneas da cultura como culturas híbridas, Canclini (1997, p. 215) argumenta, com base nas mudanças sofridas por elas, que as culturas populares não foram suprimidas pela cultura tradicional nem desapareceram frente ao movimento de modernização advindo do fenômeno da globalização nos últimos 50 anos. Lembrando que nenhuma forma cultural é estática e que mesmo as culturas pré-capitalistas se modificam ao interagir com outras formas de cultura, coloca-se a cultura popular sob a perspectiva de que ela não se subjeta à cultura hegemônica. Tal tendência em ver a cultura popular dentro de um sistema de oposições é herança da visão dominante da crítica marxista estruturalista nas ciências sociais em geral, que direcionava olhar quase fatalista para as formas da cultura popular e que acabou por reiterar a visão de que as manifestações populares são depósitos dos sentimentos e ações genuínos dos povos, devendo ser mantidas incólumes e alheias às mudanças inerentes ao espaço-tempo em que se inserem. A insistência em defender a tradição e sua preservação como elemento-chave no discurso da conservação da cultura popular reforçou a ideia de certa fragilidade das culturas populares, paradas no tempo, presas dentro de seus valores e ações tradicionais diante dos desdobramentos da modernidade e suas tecnologias.

As produções antropológica e etnográfica mais correntes parecem, segundo Canclini, ter dado mais valor ao estudo da criação de objetos artesanais do que aos rituais produzidos pela cultura popular também por conta dessa ideia de cristalização das tradições em seu seio, traduzida pelo conceito de folclore. Uma das constatações do autor que nos podem ser imediatamente mais úteis é a percepção de que o popular não é monopólio dos chamados “setores populares”, entrando numa discussão bastante pertinente ao nosso objeto de estudos e, mais especificamente, em relação à obra de Hélio Oiticica.

Os folcloristas prestam atenção ao fato de que nas sociedades modernas uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microsociais e dos *mass media* (...) O popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (CANCLINI, 1997, p. 220).

Observemos que a própria categorização de popular muitas vezes se confunde com a noção de *massa*, ocorrendo, nesse caso, em oposição ao tradicional e hegemônico, que a designação não brota no contexto da própria cultura popular, não é termo autodesignado. Para além da percepção da cultura popular e da incorporação de seus elementos dentro da própria cultura tradicional, temos a percepção supracitada de que um dos desdobramentos da modernidade é a possibilidade de os indivíduos pertencerem a diversos sistemas de práticas simbólicas. Se hoje vivemos um momento de reelaboração das identidades (e somos capazes de reconhecer como tal o tempo corrente), devemos parte dessa possibilidade de múltiplas associações à crescente diversidade dos pro-

cessos artísticos e dos meios de comunicação. Não podemos deixar de reconhecer o papel dos movimentos artísticos de vanguarda do século passado nesse processo de formação de identidades híbridas.

A partir dos anos 60 observamos mudança nas temáticas escolhidas pelas vanguardas e aumento do interesse pelo regional, com a valorização de temas ditos “locais” no lugar da construção de identidade nacional do projeto modernista. Tais mudanças implicavam não apenas questões de desconstrução do modernismo artístico em si, mas também a desconstrução de algumas imagens por ele cristalizadas, bem como categorias e rotulações estanques que o modernismo ajudou a consolidar.

O projeto modernista empenhou-se na construção de identidade nacional, na descoberta de imagem capaz de traduzir o Brasil e abarcar todas as diferenças existentes no país. Dos esforços do Estado Novo à integração física do espaço brasileiro do Plano de Metas de “Cinquenta anos em cinco”, de Juscelino Kubitschek em 1956, muito se arquitetou uma identidade nacional via a construção da identidade territorial. Para assegurar as fronteiras e articulações do espaço nacional e consolidar a dita “identidade” territorial, houve a valorização de elementos da cultura brasileira, idealizando um sentimento de brasilidade que seria capaz de diluir as diferenças existentes no país, fruto de nosso crescimento desigual e afobado. A lógica de escolha de determinados elementos pinçados na cultura brasileira – o reconhecimento de determinados elementos como representativos dessa cultura – veio acompanhada da tendência à idealização da cultura, construindo muitas vezes um passado idílico para o país.

Considerando que todos esses conceitos de identidade são, na verdade, construções sociais que dificilmente correspondem à realidade vivida e que a própria ideia da existência de um povo miscigenado é falha e não traduz a diversidade existente no Brasil,<sup>1</sup> é preciso pensar a construção da identidade nacional também a partir da arte. Campos (2007) aponta para a dificuldade de se pensar uma identidade nacional estética – uma brasilidade, como prefere chamar – diante da premissa de que toda identidade, além de ser construída, se dá a partir de noções muitas vezes pessoais. A própria noção de lugar, que seria capaz de traduzir o sentimento de pertencimento a determinado espaço – e portanto uniria certa pessoalidade a um espaço, tornando-o afetivo –, é uma construção. O problema disso, segundo Campos, é a apropriação do lugar tal como é feito na arte, muitas vezes tomando esse conceito apenas como realidade vivida e não também como fantasia construída. Diante do fato de que toda obra de arte tem origem em um gênio artístico (no sentido de uma mente idealizadora de determinada obra, e não de mera personalidade), é inevitável pensar que, por mais que exista um caráter de universalidade inerente a ela (quando há), a obra de arte comporta certa pessoalidade. Nossa questão é: é possível que um artista traduza o Brasil em suas obras? Como uma visão particular de lugar – do Brasil ou de parte dele – é capaz de traduzir uma identidade estética comum, a brasilidade? Ora,

*1 Segundo Florestan Fernandes (1966) a existência de uma democracia racial é inválida, já que nosso país não passou por processo efetivo de democratização da renda e do prestígio social em termos raciais.*

se cada indivíduo é parte da sociedade brasileira, parece que a resposta é simples. A brasilidade pode ser traduzida esteticamente, desde que seja construída de maneira híbrida, tal qual nossa cultura.

A concepção romântica e moderna pode muitas vezes ter reforçado um sentimento idealizado do lugar, levando até mesmo à valorização de elementos regionais. Embora haja artificialidade nessa valorização, é possível dizer que em muitos casos ela pode ser bastante positiva para os indivíduos diretamente relacionados a esses regionalismos. Uma cultura não deixa de ser mais ou menos genuína quando é posta em evidência.

Cabe ainda pensar as identidades múltiplas dos objetos de arte, e os papéis por eles desempenhados nessa construção, tanto no sentido de consolidação do ideal moderno/modernista quanto na desconstrução desse ideal, com os objetos da arte contemporânea. Campos aponta para *Caixa Brasil* (1968), de Lygia Pape, que problematiza a construção de uma “linhagem de sangue” e da memória de uma herança racial tripla brasileira, a consolidação moderna de que o Brasil seria um país em que as “raças” deram origem à “raça” brasileira, miscigenada. Nessa obra a artista expõe três mechas de cabelo – que constitui forte indício de discriminação racial – representando os negros, os índios e os brancos, em metáfora ao mito da mistura das raças. Entretanto, ao expor as mechas de maneira irônica, em uma caixa destinada a acomodar medalhas, placas de homenagens e condecorações, denuncia a falência dos conceitos raciais como definidores da cultura brasileira.

Ao mesmo tempo, a ironia da *Caixa Brasil* também cria associações diversificadas quanto aos ícones entre o romantismo e o modernismo. A exaltação de tipos exóticos e das diferenças raciais confirma-se, então, como um dos conteúdos intrínsecos no entendimento da brasilidade, reelaborados entre o modernismo e a contemporaneidade (CAMPOS, 2007, p. 112).

O questionamento de concepções modernas cristalizadas é parte estrutural do pensamento de Hélio Oiticica. Não é por acaso que encontramos em seu texto *Brasil Diarreia* (1980) a defesa da criação de uma linguagem artística brasileira, para quem “assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’ é um passo bem grande” (p. 27). O uso de termos como “deglutir” e “diarreia” estabelecem diálogos diretos com a antropofagia modernista. A deglutição implicaria a digestão de nossa própria cultura e de uma cultura “externa”, mundial, de maneira muito mais consciente do que aquela que o modernismo havia praticado, segundo Oiticica. Em sua opinião, não houve “deglutição”; o que nos sobrou foi só diarreia: “A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreia; quem quiser *construir* tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda” (idem).

## HÉLIO OITICICA E A CULTURA POPULAR

A aproximação entre Hélio Oiticica e o popular levou-o à incorporação de elementos da cultura suburbana do samba, da favela e da bandidagem a sua obra nos anos 60 e pode ser apontada como exemplo tanto dessa possibilidade de identidade cultural

múltipla quanto do papel desempenhado pela arte nesse processo de mediação cultural, pioneira no que diz respeito à aproximação entre as esferas da cultura tida como “popular” e a cultura reconhecida e praticada nos museus.

Façamos algumas distinções conceituais para evitar interpretações errôneas: consideramos a cultura popular o terreno em que são operadas as transformações da cultura. Em definição de Stuart Hall (2003, p. 232), “A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos [de modernização], nem as formas que as sobrepõem”. A cultura popular, vista sob a lógica dos Estudos Culturais Britânicos (domínio em que Hall vem sendo um dos principais teóricos nos últimos 50 anos), realiza o duplo movimento de conter e resistir, considerando o trabalho ativo sobre as tradições existentes e sua reconfiguração. Essa visão contraria o conceito de cultura popular como cultura de massa, uma construção moderna e burguesa por iniciativa, mas reforçada pelos estudos culturais da esquerda neomarxista da Escola de Frankfurt, na segunda metade do século passado. No início do século XX as teorias evolucionistas reforçaram a colocação dos valores culturais populares em “categorias”, de modo a facilitar o domínio burguês sobre as camadas mais pobres das populações urbanas e rurais, então consideradas perigosas pelas elites. A categorização da cultura popular serviu como ponto de partida para a criação de um mundo mítico a seu respeito (na realidade brasileira) ou da cultura de *folk* (como o mundo anglo-saxão costumava designar as populações vindas do campo, o povo e seus costumes). A mística criada em torno do popular tendeu a considerá-lo estanque, imutável, tanto no sentido de que o popular seria algo “genuíno”, “puro”, “verdadeiro” quanto no sentido de que seria massa sem capacidade de formular ideias próprias, obviamente passível de influências e dominações impostas pela cultura dominante – de onde vem a teoria da indústria cultural da Escola de Frankfurt. Theodor Adorno e Max Horkheimer cunharam a expressão indústria cultural em 1947, de modo a descrever os produtos da cultura de massa, atribuindo previsibilidade à cultura popular, que então se reforçou como sinônimo de cultura de massas num sentido negativo. Deixou de ser considerada ameaça, passando a constituir o espaço em que é estabelecida a ordem social, pois é o lócus da alienação. O papel da indústria cultural seria o de despolitizar as massas, utilizando-se da cultura de massas para legitimar a ideologia capitalista.

A herança mais problemática da visão da cultura popular como cultura de massas é a dicotomização entre duas culturas – uma superior e uma inferior – em que a cultura popular é inferior e precisa de tutela, enfatizando a diferença entre ela, tida como algo produzido pelo povo, simplório, e a “alta” cultura burguesa, praticada e exposta em museus. O perigo está em pensar as manifestações culturais como “blocos”, unidades inteiras e coerentes, ou dominadas ou inteiramente autênticas, quando são na verdade, elas próprias, espaços de conflitos e contradições. As culturas não existem fora da relação entre as diversas formas culturais, e tampouco “existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominações culturais” (HALL, 2003, p. 238).

Kellner (2001, p. 45) aponta para outra herança complicada advinda da Escola de Frankfurt: a canonização da cultura superior modernista como contestadora, ideia que a contemporaneidade artística brasileira, na qual se encaixa Hélio Oiticica, parece ter ajudado a começar a desconstruir. “Precisamos pensar na possibilidade de se detectarem momentos críticos e subversivos nas produções da indústria cultural assim como nos clássicos canonizados da cultura superior modernista que a Escola de Frankfurt parecia privilegiar como lugar de contestação e emancipação artística”.

O uso que Oiticica faz dos objetos e materiais cotidianos e populares não é resultado somente de “fascínio” ou admiração pelo ordinário. Ele usa o cotidiano vulgar para resolver questionamentos artísticos e também para exteriorizar, por intermédio de suas obras, questionamentos políticos, sociais, críticas ao circuito artístico e às vanguardas modernistas. Hélio Oiticica não queria apenas que sua arte se confundisse com a vida; queria que ela a ampliasse e intensificasse.

Os Estudos Culturais Britânicos e sua recuperação de argumentos teóricos de Gramsci nos auxiliam a compreender a cultura popular enquanto embate, lócus da negociação. A transposição do modelo gramsciano de estabilidade da sociedade por meio da combinação de força e hegemonia<sup>2</sup> para o campo dos estudos culturais conceitua o embate entre forças culturais hegemônicas de dominação e forças contra-hegemônicas de resistência. Tal aproveitamento conceitual torna-se muito válido à medida que percebemos que o campo da cultura popular está envolvido na disputa pela hegemonia, especialmente através dos aspectos mais variados da vida cotidiana, já que, segundo Gramsci, o processo pelo qual a hegemonia é disputada se engendra no dia a dia. A noção de uma cultura de massas imposta para consolidar a ideologia dominante capitalista é insuficiente nesse entendimento, cuja resposta é a mistura de valores e elementos culturais e ideológicos dominantes e subordinados, antagônicos ou consonantes, em diferentes transformações.

De volta ao Brasil Diarrea (1980), podemos dizer que Oiticica teoriza sobre a cultura brasileira, defendendo a negociação entre a expressão cultural do que é nosso e do que seria uma cultura hegemônica. Ao destacar que para desenvolver o potencial “subterrâneo” da condição brasileira seria necessário assumir toda a condição de subdesenvolvimento e reconhecer aquilo que temos de melhor (exatamente a condição de subdesenvolvidos), o artista defende a criação de uma linguagem-Brasil, *brasileira e mundial*, dialética da negociação entre nossa construção artística (um passado construtivo muito recente, sem o peso histórico da tradição europeia) e a arte produzida nos grandes centros urbanos do mundo, como Estados Unidos e Europa, e a influência por eles exercida na conformação de nossa construção.

2 “Para Gramsci, as sociedades mantêm a estabilidade por meio de uma combinação de força e hegemonia, em que algumas instituições e grupos exercem violentamente o poder para conservar intactas as fronteiras sociais (...) enquanto outras instituições servem para induzir anuência à ordem dominante, estabelecendo a hegemonia, ou o domínio ideológico, de determinado tipo de ordem social” (KELLNER, 2001, p. 48).

O mesmo sentido antropofágico defendido por Hélio em *Brasil Diarreia* existe em sua *Tropicália* (1967). Entendendo essa obra como fundada nela mesma, vemos que ela se completa na participação, mas que existe antes dela e que constrói, do passado precário da arte brasileira e do próprio Brasil, uma imagem de Brasil no mundo. Tal necessidade permanente de autofundamentação reverbera na leitura que Oiticica faz do sentido antropofágico da cultura brasileira e da afirmação de brasilidade. Substitui uma leitura do Brasil que, ele acreditava, era feita (a do mito universalista de um país tropical, forjado por uma cultura moderna internacional) pela absorção de raízes culturais indígenas e negras e da cultura de consumo a qual estávamos cada vez mais submetidos. No lugar de Marilyn Monroe ou das sopas Campbell's de Andy Warhol, usar favelas, araras e bananeiras (JACQUES, 2008, p. 78). O uso desses signos dados como brasileiros na *Tropicália* foi o grande trabalho do artista com o imaginário-Brasil, sua experiência máxima com as imagens da brasilidade. No lugar da aceitação do mito universalista, víamos a vontade de levar ao extremo uma imagem "tropical" do Brasil para poder objetivá-la e ultrapassá-la (SOUZA, 2006, p. 97). Para além de digerir as diversas possibilidades de linguagens artísticas, como música, poesia, teatro, cinema e artes visuais, a antropofagia defendida por Hélio queria digerir aquilo que era considerado brega e cafona pela cultura "erudita" – araras, abacaxis e a figura de Carmem Miranda. Com isso não só contrapõe a noção de identidade nacional consolidada de fora para dentro à de cultura em processo de formação como borra as fronteiras entre o que era popular e o que era "alta" cultura.

Ao lançar mão de mecanismos da pop arte e elegeer símbolos da cultura brasileira como signos de consumo ao mesmo tempo em que questionava o consumo desses signos, Oiticica torna "popular" a arte brasileira que ele mesmo pratica. Apesar de sua vontade inconsciente de coincidir uma noção de "arte popular" com "cultura de massa", com a *Tropicália* o artista acaba por fazer arte popular (pensada agora sem oposição ao erudito, sob a perspectiva dos Estudos Culturais Britânicos), uma vez que a apropriação dos elementos brasileiros retirados da favela e do mundo do consumo é transformada em sentido universal.

## **A TROPICÁLIA: EXEMPLO DA CULTURA POPULAR COMO NEGOCIAÇÃO E HIBRIDISMO CULTURAL**

A ideia de popular como negociação entre diferentes aspectos da cultura pode ser aplicada à forma de apresentação das criações de Hélio Oiticica, em especial à *Tropicália*. Nessa obra ambiental o artista constrói de fato uma ambiência com elementos retirados do cotidiano das classes populares, imagens da chamada cultura de massas (uma televisão, no caso) que na época representavam a ideia de brasilidade associada a elementos tropicais (duas araras e plantas tropicais como espada-de-são-jorge, por exemplo) e elementos poéticos. Podemos dizer que ele sintetiza a noção de cultura híbrida ao unir as esferas e superar a separação entre "popular" e "erudito". Ao levar para dentro do museu os elementos que não eram pensados como obras de arte (por exemplo, os vasos de planta e as araras) Oiticica não realiza simples *readymades*. Os elementos deslo-



**Figura 1: Detalhe do interior do Penetrável PN3 - Imagético**

**Foto da montagem de *Tropicália* na exposição Penetráveis, no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, em 2009  
Foto de Carla Hermann**

cados afirmam que não há diferença entre o que é popular e o que é digno de estar dentro do espaço do museu. Além disso, carregam neles uma discussão social e política, através das relações que engendram. *Tropicália* deu nome à canção homônima de Caetano Veloso, que por sua vez nomearia todo um movimento de contracultura e questionamento dos problemas sociais brasileiros no final dos anos 60, bem como o posicionamento da arte em relação a eles. Portanto, não parece exagero pensar que o movimento do Tropicalismo representou também a entrada dos problemas culturais na vida política do país, trazendo, em escala nacional, o questionamento da indústria cultural (e colocando em evidência, especialmente no meio acadêmico de esquerda, as teorias da Escola de Frankfurt). A obra de Oiticica *Tropicália* aparece como parte fundamental dessa mudança de posicionamento da arte perante a cultura e a política, traduzindo a assimilação de elementos da modernidade, ao mesmo tempo em que promovia a crítica e o questionamento de tantos outros.

A experiência de *Tropicália* se estrutura a partir da construção de um ambiente, dando corpo àquilo que Hélio Oiticica chamou de arte ambiental. Trata-se de um conjunto de *Penetráveis* e outros objetos sensoriais, em que a visualidade desempenha papel importante. As cores vivas e fortes estão presentes nas estampas de tecidos floridos, nas próprias plantas, nas araras e em tijolos. A visualidade é profusa, e o espectador participa primeiramente com os olhos, lidando com uma gama de informações dispersas no ambiente, mas estruturadas de maneira a nele imprimir narratividade.

*Tropicália*, montada pela primeira vez em 1967 na exposição coletiva Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, é um labirinto feito de dois *Penetráveis*, *PN2 – Pureza é um mito* (1966) e *PN3 – Imagético* (1966-67), além das plantas tropicais em vasos de barro, areia, pedregulhos e serragem no chão, capas de *parangolé* e um aparelho de televisão permanentemente ligado no final do labirinto escuro.

Os dois *Penetráveis* eram feitos de madeira, lona e chita, e a “porta” que lhes dava entrada consistia de uma parede de plástico colorido. O pequeno quadrado composto pelo *Penetrável PN3 – Imagético* era dividido por biombos de tecido, formando um estreito labirinto, o que ampliava a noção espacial em seu interior, dando a impressão de ser algo maior do que de fato era. No interior havia primeiramente uma pequena área sem teto em que o espectador lidava com elementos sensoriais, tocando capim-cheiroso e manipulando maços de palha. Depois disso pisava uma parte escura cujo chão era de areia (o espectador era convidado a entrar descalço no ambiente construído) e passava por uma cortina de tiras de plástico. A combinação de incertezas (andar no escuro, pisar superfície com elementos que não estão visíveis e sentir o roçar de objetos desconhecidos por seu corpo conforme caminha – as tiras da cortina de plástico) criava até certa angústia no espectador participante que, no final desse breve percurso encontrava uma televisão permanentemente ligada, mas sem a sintonia de canais ajustada (Figura 1). A televisão em preto e branco criava ambiência escura e telecinética, mas deixava sem explicação a perplexidade que havia sido construída no labirinto. Apesar de constituir anticlímax para o participante, dava-lhe também um gostinho de liberdade ao se deparar com algo conhecido, confirmando os sons que eram ouvidos desde a parte escura. As luzes da televisão ligada e mal sintonizada tinham o sentido proposital de devorar o participante, conforme atestado em texto do próprio Oiticica sobre a obra, reforçando o sentido de renovação antropofágica:

Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final de um labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial, Aliás, este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado (...); é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira (OITICICA, 1968 apud SOUZA, 2006, p. 97).

A presença da visualidade mais estruturada com imagens televisivas, estampas florais multicoloridas e poemas escritos em tijolos nos remete à discussão da adversidade enquanto temática desenvolvida por Oiticica. Em alguns momentos de sua carreira, a angústia pessoal do artista em relação aos problemas sociais brasileiros parece sobrepor-se à questão dos questionamentos estético-artísticos, como ocorre no caso do *Bólide-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1966. Nessa variação dos bólides há o uso de imagens para explicitar essa angústia social, ilustrando a dor de Oiticica, transfigurada de maneira romântica na figura do bandido tornado herói. Entretanto, na maior parte de sua produção até *Tropicália*, Hélio não utilizava imagens e construía formas, cores e ambientes a partir de objetos adversos. Com o referido projeto, a incorporação de formas advindas do cotidiano (como as plantas e as araras) não só desempenha a função de ressignificar e atribuir valor artístico aos objetos ordinários (como os *readymades*) como também funciona como a verdadeira estrutura de *Tropicália*. O arranjo pensado para compor a estrutura narrativa se apoia naquilo que Hélio encontrou de adverso em sua vivência no morro da Mangueira e deslocou para dentro do espaço do museu. O híbrido-



**Figura 2: Detalhe da parte exterior de *Tropicália*: materiais cotidianos enumerados sobre um tijolo de cimento**  
Foto da montagem de *Tropicália* na exposição Penetráveis, no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, em 2009  
Foto de Carla Hermann

mo cultural construído por Oiticica vem da visão fragmentária das composições geométricas de Mondrian, forte influência para o brasileiro, que passou a trabalhar com os elementos da ambiência aludindo a retalhos de correntes culturais.

Temos em *Tropicália* o pano de chita do vestidos dos pobres, as ripas de madeira utilizadas no processo de construção das moradias das favelas cariocas e, ao redor de tudo isso, um ambiente forrado por terra e areia, de acordo com a ausência de pavimentação das ruas e vielas dos morros. A negação da diferença entre a “alta” cultura de museus e a cultura material produzida no cotidiano é afirmada através desses elementos também considerados “baixos” e por sua utilização. A presença de uma lista de materiais geralmente usados na construção das moradias da favela enumerados sobre um tijolo disposto próximo ao *Penetrável PN3 - Imagético* ilustra bem esta situação (Figura 2). Alguns destes materiais estão presentes também ali na *Tropicália*, fundindo essa noção de real e imaginário. Segundo Carlos Zilio (1988, p. 30) “o cálculo implícito neste trabalho é (...) a ruptura com as tentativas de atualização do realismo da ideologia nacional e popular”. A proposta se situa no agenciamento dos elementos do cotidiano e do simbolismo patriótico. Tudo se articula em torno do aparelho de televisão da favela cenográfica, mostrando que as imagens da cultura de massa (ou de mídia, como talvez seja melhor chamar) também faziam parte daquele cotidiano. A heterogeneidade expõe imagens icônicas originadas em diferentes correntes culturais: a tevê, situada no centro do labirinto,

transborda para todas as outras partes sua presença (pelos barulhos e sons ou pelas luzes das imagens projetadas) e é cercada, do lado de fora do *Penetrável* por diversas representações “típicas” da cultura brasileira. A assimilação da cultura de mídia como cultura popular e da cultura popular como objeto artístico (e não apenas “antropológico”) marca a contribuição de *Tropicália* para a tradução de certa brasilidade, entre o moderno e o contemporâneo, rústica e televisiva ao mesmo tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Tropicália* serve como exemplo da cultura popular enquanto campo da negociação entre forças, especialmente por ser uma obra de arte contemporânea que promove, ainda que indiretamente, a discussão acerca da entrada dos meios da mídia na cultura popular e reconsidera as diferenciações entre a cultura popular (tal como considerada a expressão na época – para designar aquilo que era feito pelo povo) e a cultura “erudita”. Ao se apropriar de elementos considerados impróprios para a construção de obras de arte, como pedaços de madeira jogados no lixo, tijolos e pedregulhos, retalhos de juta, plásticos e tecidos pouco nobres, Oiticica (1986, p. 98) não apenas aproximou as esferas da materialidade ordinária e artística como pôde organizar estruturalmente sua noção de que “da adversidade vivemos”. A despeito das questões de legitimação do objeto artístico que pudessem surgir acerca dessa apropriação do cotidiano e do estatuto da obra, optamos por não fazer distinções entre tais objetos como eruditos ou pertencentes a uma “cultura popular”, postura condizente com as aspirações do artista em questão à aproximação entre as esferas de arte e vida.

Na perseguição de definição identitária brasileira, ou construção de uma brasilidade, a não dicotomia entre popular e erudito evita a atribuição de valores exteriores. A categoria “culturas híbridas” aparece como possibilidade de análise, permitindo pensar, a partir dela, a edificação de uma brasilidade híbrida, sempre em processo e negociação. A busca do que é “do Brasil” aparece na *Tropicália* de Hélio Oiticica pela utilização de elementos mundialmente assimilados como representantes da cultura brasileira, as plantas tropicais e o par de araras, na intenção de questionar os significados atribuídos pelo outro, exterior e internacional. “O próprio termo *Tropicália* era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem...” (OITICICA apud ZILIO, 1988, p. 31). A recuperação das imagens óbvias de tropicalidade resultou em modernização da linguagem nacional-popular, uma redefinição da brasilidade. O uso irônico das obviedades permitiu a atualização da imagem estética, retratando a realidade brasileira e, ao mesmo tempo, ressignificando aquelas formas óbvias, graças à estrutura narrativa construída por Oiticica para revelar tal ironia. Assim foi possível a construção (ou parte da construção) de uma brasilidade de aparência contemporânea e com algum dinamismo, alguma fluidez, bem de acordo com os moldes estéticos e sociais existentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNET, Tony. Popular culture and the “turn to Gramsci”. In STOREY, John (org.). *Cultural Theory and popular culture: a reader*. Essex: Pearson Education Ltd, 1998, p. 217-224.
- CAMPOS, Marcelo. Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento. In *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, ano XIV, número 15. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 107-115.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 205-254.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 231-247.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KELLNER, Douglas. Guerras entre teorias e estudos culturais. In *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001, p. 25-74.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- \_\_\_\_\_. Brasil Diarreia. In *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de Textos 1: O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 26-27.
- \_\_\_\_\_. Texto feito a pedido de Daisy Peccinini como contribuição para uma publicação sobre o objeto na arte brasileira nos anos 60, 5 de dezembro de 1977. In Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, São Paulo. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=245&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=245&tipo=2). (Acesso em 11.03.2009)
- SOUZA, Gabriel Girnos Elias. A transgressão do “popular” na década de 60: os parangolés e a *Tropicália* de Hélio Oiticica. In *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo EESC-USP, ano 2 número 3. São Carlos: USP, 2006, p. 86-103.
- STOREY, John. *Inventing popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- ZILIO, Carlos. Artes Plásticas: da Antropofagia à Tropicália. In \_\_\_\_\_. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 12-56.

---

**Carla Hermann** é mestre em Artes pelo Instituto de Artes (UERJ, 2010) e curadora independente de arte contemporânea.