



CONSTRUINDO UMA BRASILIDADE HÍBRIDA: A *TROPICÁLIA* DE HÉLIO OITICICA

BUILDING A HYBRID BRASILLITY: THE *TROPICÁLIA* FROM HELIO OITICICA

Carla Hermann¹

RESUMO: A partir da leitura das manifestações culturais contemporâneas enquanto culturas híbridas, o artigo pretende compreender como se conforma a formação de um sentido de brasilidade igualmente híbrido, e toma a instalação do artista Hélio Oiticica de 1967, *tropicália*, como um exemplo estético-visual disso. 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 procurou-se fazer distinções acerca da legitimidade da referida instalação enquanto pertencente ou não à cultura popular. A obra de arte aqui é vista como parte integrante da cultura popular brasileira e capaz de revelar as mediações entre poderes simbólicos, políticos e culturais nela existentes, bem como ilustrar a brasilidade híbrida em construção.

Palavras-chave: Brasilidade, Hélio Oiticica, Cultura Popular, Culturas Híbridas.

ABSTRACT: Considering the idea of contemporary cultures as hybrid cultures, this article seeks to understand how the meaning of a sense of hybrid brasilidade is built, and uses Hélio Oiticica's work *tropicália* from 1967 as a visual and aesthetic example of it. Drawing on popular culture as the result of the double movement of resisting and containing, and considering both the changes suffered by the most traditional aspects of culture and the transformations that they make over the global world and its technical and scientific environments, we have not discussed the legitimacy of the referred work of art as popular art. Instead, it is seen here as part of popular Brazilian culture, a manifestation able to reveal symbolical, political and cultural issues that exist in it as well as illustrate the hybrid brasilidade in construction.

Key words: Brasilidade, Hélio Oiticica, Popular Culture, Hybrid Cultures.

A construção de uma brasilidade e o hibridismo cultural

Pensando as manifestações contemporâneas da cultura como culturas híbridas, Canclini (1997: 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

¹Mestre em História e Crítica de Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ). Contato: carla.hermann@gmail.com



modernização advindo do fenômeno da globalização nos últimos cinquenta anos. Lembrando que nenhuma forma cultural é estática e que mesmo as culturas pré-capitalistas modificam-se ao interagir com outras formas de cultura, coloca-se a cultura popular sob a perspectiva de que ela não apenas se subjugava a cultura hegemônica. Tal tendência em ver a cultura popular dentro de um sistema de oposições é uma herança da visão dominante da crítica marxista estruturalista nas ciências sociais em geral, que direcionava um olhar quase que fatalista sobre as formas de cultura popular e que acabou por contribuir ainda mais com a visão de que as manifestações populares são depósitos dos sentimentos e ações genuínos dos povos e que devem ser mantidos incólumes e alheios 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 idéia de uma 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 idéia de cristalização das tradições no seio delas, traduzida através do conceito do *folclore*. Uma das constatações do autor que podem nos 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 ainda, 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 idéia de *massa*, ocorrendo, neste caso, em oposição ao tradicional e hegemônico e que a designação não brota no seio da própria cultura popular, não é um termo de auto-designação. 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 dos indivíduos de 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 uma parte desta possibilidade de múltiplas associações à crescente diversidade dos processos 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 1960 observamos uma mudança nas temáticas escolhidas pelas vanguardas e o aumento do interesse pelo regional, com a valorização de interesses ditos “locais” no lugar da construção de uma identidade nacional do projeto modernista. Tais mudanças implicavam não apenas em questões de desconstrução do modernismo artístico em si, mas também na desconstrução de algumas imagens cristalizadas por ele, bem como categorias e rotulações estanques que o modernismo ajudou a consolidar.

O projeto modernista se empenhou na construção de uma identidade nacional, na descoberta de uma imagem capaz de traduzir o Brasil e abarcar todas as diferenças existentes no nosso 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 através da 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 do nosso crescimento desigual e afobado. A lógica de escolha de determinados elementos pinçados na cultura brasileira – o reconhecimento de determinados elementos como sendo representativos dela – veio acompanhado da tendência à idealização da cultura, construindo muitas vezes um passado idílico para o país.

Considerando que todos estes conceitos de identidade são, na verdade, construções sociais que dificilmente correspondem à realidade vivida, e que a própria idéia da existência de um povo miscigenado é falha e não traduz a diversidade existente no Brasil², é preciso pensar a

² Para Florestan Fernandes a existência de uma democracia racial é inválida, já que nosso país não passou por um processo efetivo de democratização da renda e do prestígio social em termos raciais. In: FERNANDES, Florestan. *Aspectos da questão racial* in: *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.



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 somente como realidade vivida e não também como uma 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 apenas de uma 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. A questão que nos fazemos é a seguinte: é possível que um artista traduza o Brasil nas suas obras? Como uma visão particular de lugar – do Brasil ou parte dele – é capaz de traduzir uma identidade estética comum, a brasilidade? Ora, 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 a uma valorização de elementos regionais. Embora haja artificialidade nessa valorização, podemos 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.

Podemos 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 a *Caixa Brasil* (1968) de Lygia Pape, que problematiza a idéia de “linhagem de sangue” e da memória de uma herança racial tripla brasileira, uma consolidação moderna de que o Brasil seria um país onde as “raças” deram origem à “raça” brasileira, miscigenada. Nesta 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 Diarréia* (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” (OITICICA 1980: p. 27). O uso de termos como “deglutir” e “diarréia” estabelecem diálogos diretos com a Antropofagia modernista. A deglutição implicaria na digestão da nossa própria cultura e de uma cultura “externa”, mundial, de maneira muito mais consciente daquela que o modernismo havia praticado, na opinião de Oiticica. Para ele, não houve “deglutição”, o que nos sobrou foi só diarréia: “A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser *construir* tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda” (OITICICA 1980: p. 27).

Hélio Oiticica e a cultura popular

A aproximação entre Hélio Oiticica e o popular o levou à incorporação de elementos da cultura suburbana do samba, da favela e da bandidagem à sua obra nos anos 1960 e pode ser apontado como exemplo tanto desta possibilidade de identidade cultural múltipla quanto do papel desempenhado pela arte neste 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 como o terreno onde são operadas as transformações da cultura. Em definição de Stuart Hall: “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” (HALL 2003: p. 232). A cultura popular, vista sob a lógica dos Estudos Culturais Britânicos (dentro dos quais Hall desempenha papel de um dos principais teóricos nos últimos cinquenta anos) realiza o movimento duplo de conter e resistir, considerando o trabalho ativo sobre as tradições existentes e a sua reconfiguração. Essa visão contraria a idéia de cultura popular como cultura de massa, uma construção moderna e burguesa por iniciativa, mas reforçada pelos estudos culturais da esquerda neo-marxista 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, que eram vistas como perigosas pelas elites. A categorização da cultura popular serviu como ponto de partida para a criação de um mundo mítico a respeito dela (dentro da 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 como estanque, imutável, tanto no sentido de que o popular seria algo “genuíno”, “puro”, “verdadeiro”, quanto no sentido de que seria uma massa sem capacidade de formular idéias 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 Horheimer cunharam o termo Indústria Cultural em 1947, de modo a descrever os produtos da cultura de massa, marcando de previsibilidade a cultura popular. A cultura popular se reforçou então como sinônimo de cultura de massas num sentido negativo. Deixou de ser vista como uma ameaça, passando a ser o lugar onde é estabelecida a ordem social, pois é o lugar 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 – a superior e a inferior - onde a cultura popular é inferior e precisa de tutela, enfatizando a diferença entre a cultura popular 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, locais de conflitos e contradições.

Carla Hermann



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 aponta para outra herança complicada advinda da Escola de Frankfurt: a canonização da cultura superior modernista como contestadora, uma idéia que a contemporaneidade artística brasileira dentro da 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” (KELLNER 2001: p. 45)

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, através das 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, *locus* da negociação. A transposição do modelo gramsciano de estabilidade da sociedade por meio da combinação de força e hegemonia³ para o campo dos estudos culturais conceitua o embate entre forças culturais hegemônicas de dominação e forças contra-hegemônicas de resistência. Tal aproveitamento conceitual se torna 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 para Gramsci o processo pelo qual a hegemonia é disputada se engendra no dia-a-dia. A idéia de uma cultura de massas imposta para consolidar a ideologia dominante capitalista é insuficiente nesse entendimento, onde a resposta é a mistura entre valores e elementos culturais

³ “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)



e ideológicos dominantes e subordinados, antagônicos ou consonantes, em diferentes transformações.

De volta ao *Brasil Diarréia* (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 a nossa construção artística (um passado construtivo muito recente, sem o mesmo peso histórico da tradição européia) e a arte produzida nos grandes centros urbanos do mundo, tal como os Estados Unidos e a Europa e a influência por eles exercida na conformação da nossa construção.

A *Tropicália*: exemplo da cultura popular como negociação e hibridismo cultural

A idéia de popular como negociação entre diferentes aspectos da cultura pode ser aplicada à forma de apresentação das obras de Hélio Oiticica, em especial à *Tropicália*, uma obra ambiental apresentada pela primeira vez ao público em 1967, onde o artista literalmente constrói uma ambiência com elementos retirados do cotidiano das classes populares, imagens da chamada cultura de massas (uma televisão, no caso), imagens que representavam a idéia de brasilidade associada a elementos tropicais à época (duas araras e plantas tropicais como espada-de-são-jorge, por exemplo) e elementos poéticos. Podemos dizer que ele promove não só o diálogo entre a “alta” cultura e a “cultura popular”, como na verdade, sintetiza a noção de uma cultura híbrida, ao unir as esferas e superar essa separação. 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 *ready-mades*. Os elementos deslocados aqui afirmam que não há a 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 eles engendram. A obra *Tropicália* deu o nome à canção homônima de Caetano Veloso, que daria nome a todo um movimento de



contracultura e questionamento dos problemas sociais brasileiros no final dos anos 1960, 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 sobre a indústria cultural (e colocando em evidência, especialmente no meio acadêmico de esquerda as teorias da Escola de Frankfurt). A obra de Oiticica, a *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.



1 – OITICICA, Hélio. *Tropicália* – foto da montagem original. Exposição Coletiva “Nova Objetividade Brasileira”. Rio de Janeiro, MAM, 1967. Dimensões variáveis. Fonte: Projeto Hélio Oiticica

A experiência da *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, onde 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

Carla Hermann



com uma gama de informações dispersas no ambiente, mas estruturadas de maneira a imprimir uma narratividade nele.

A *Tropicália* foi montada pela primeira vez em 1967 na exposição coletiva “Nova Objetividade Brasileira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e 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 pó-de-serra no chão, capas de *parangolé* e um aparelho de TV permanentemente ligado no fim labirinto escuro. Os dois *Penetráveis* eram feitos de madeira, lona e chita, e a “porta” de entrada para eles consistia de uma parede de plástico colorido. O pequeno quadrado composto pelo *Penetráveis* era dividido por biombos de tecido, formando um estreito labirinto, o que ampliava a noção espacial no seu interior, dando a impressão de ser algo maior do que realmente era. No interior havia primeiramente uma pequena área sem teto em que o espectador tocava em elementos sensoriais que exalavam cheiro (capim cheiroso) e manipulava uns maços de palha. Depois disso se pisava numa parte escura cujo chão era de areia (o espectador é convidado a entrar descalço no ambiente construído) e se passava por uma cortina de tiras de plástico. A combinação de incertezas (andar no escuro, pisar numa superfície com elementos que não estão visíveis e sentir arrastar objetos desconhecidos pelo seu corpo conforme caminha – as tiras da cortina de plástico) criava até mesmo uma certa angústia no espectador participante, que depois de percorrer esse breve percurso encontrava uma cadeira vazia, situada em frente a uma televisão permanentemente ligada. A televisão em preto e branco criava uma ambiência escura e telecinética, mas deixava sem explicação a perplexidade que havia sido construída no labirinto. Não deixava de ser um anti-clímax, mas também dava um gostinho de liberdade, ao deparar-se com algo conhecido, confirmando os sons que eram ouvidos desde a parte escura.

2 – Detalhe do interior do Penetrável PN3 *Imagético* – foto da montagem da *Tropicália* na exposição *Penetráveis*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 2009. Dimensões variáveis. Fonte e crédito: Carla Hermann

A presença desta visualidade mais estruturada com imagens televisivas, estampas florais multicoloridas e poemas escritos em tijolos nos remete à discussão da adversidade enquanto uma temática desenvolvida por Oiticica. Em alguns momentos de sua carreira, a angústia pessoal do

Carla Hermann



artista em relação aos problemas sociais brasileiros parece se sobrepor à questão da angústia dos questionamentos estético-artísticos, como é o caso do *Bólido-Caixa 18* “*Homenagem a Cara de Cavalo*” de 1966. Nesta variação dos Bólides há o uso de imagens para explicitar esta angústia social, ilustrando a dor de Oiticica, transfigurada de maneira romântica na figura do bandido tornado herói. Entretanto, na maior parte da sua produção até a *Tropicália*, Hélio não se utilizava de imagens, construía formas, cores e ambientes a partir de objetos adversos e expressava sua angústia sobre a arte sem representar. Com o referido projeto, a incorporação de formas advindas do cotidiano (como as plantas e as araras) não só desempenha a função de re-significar e atribuir valor artístico aos objetos ordinários (como os *ready-mades*) como também funciona como estrutura da *Tropicália*. O arranjo pensado para compor a estrutura narrativa se apóia naquilo que Hélio encontrou de adverso na sua experiência-vivência no morro da Mangueira e deslocou para dentro do espaço do museu. O hibridismo 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.

3 – Detalhe do interior do Penetrável PN2 *A pureza é um mito* – foto da montagem da *Tropicália* na exposição *Penetráveis*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 2009. Dimensões variáveis. Fonte e crédito: Carla Hermann

Temos na *Tropicália* o pano de chita do vestidos dos pobres, as ripas de madeira utilizadas no processo de autoconstrução das moradias das favelas cariocas e, ao redor de tudo isso, um ambiente forrado por terra, areia e pedras, 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 destes elementos também considerados “baixos”, e pela utilização deles. Segundo Carlos Zílio “o cálculo implícito neste trabalho é (...) a ruptura com as tentativas de atualização do realismo da ideologia nacional e popular” (ZILIO 1988: p. 30). 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

Carla Hermann



cotidiano. A heterogeneidade expõe imagens icônicas originadas em diferentes correntes culturais: a tv, situada no centro do labirinto, transborda para todas as outras partes sua presença existencial (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 das cultura popular como objeto artístico (e não apenas “antropológico”) marcam a contribuição da *Tropicália* para a tradução de certa brasilidade, entre o moderno e o contemporâneo, rústica e televisiva ao mesmo tempo.

Considerações Finais

A obra da *Tropicália* serve como exemplo da cultura popular enquanto campo da negociação entre forças, especialmente por ser uma obra de arte contemporânea que promove, mesmo que indiretamente, a discussão acerca da entrada dos meios de mídia na cultura popular e reconsidera as diferenciações entre a cultura popular (tal como era tido o termo na época – para designar aquilo que era feito pelo povo) e a cultura “erudita”.

A utilização de elementos mundialmente assimilados como representantes da cultura brasileira, como as plantas tropicais e o par de araras intencionava questionar esses significados. “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 uma 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, re-significando 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 à época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carla Hermann



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. (pp. 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. (pp. 107-115)

CANCLINI, Nestor Garcia. **A encenação do popular**. In: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997. (pp. 205-54)

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FERNANDES, Florestan. **Aspectos da questão racial in: O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do popular**. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (pp. 231-247)

KELLNER, Douglas. **Guerras entre teorias e estudos culturais**. In: **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001. (pp. 25-74)

NAVES, Rodrigo. **Hélio Oiticica: entre violência e afeto**. In: **O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (pp. 86-88)

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Brasil Diarréia in: Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1: O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (pp. 26-27)

STOREY, John. **Popular culture as mass culture**. In: **Inventing popular culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. (pp. 16-31)

ZILIO, Carlos. **Artes Plásticas - Da Antropofagia à Tropicália**. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988. (pp. 12-56)