

## COMUNIDADE ESTÉTICA COMO RESISTÊNCIA E PARTICIPAÇÃO: OLHARES À OBRA DE HÉLIO OITICICA

Mateus Raynner André de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo se propõe a discutir possibilidades conceituais para a construção de um pluralismo ontológico da arte. Partindo da noção de “comunidade estética”, como uma construção coletiva através dos sentidos, o trabalho irá investigar o papel de uma noção substancialista de “Arte” localizada em um espaço-tempo delimitado na perda de participação, esta compreendida como a anulação da capacidade de construção coletiva de símbolos e fruição estética. Em contraponto, será buscado na possibilidade de sensibilização através da criação e dos pressupostos teóricos de Hélio Oiticica. Ao apontar para o local e para fazer coletivo, cremos que o trabalho do artista indica um pluralismo ontológico da arte e parâmetros para a constituição de uma comunidade estética.

**Palavras-chave:** Comunidade estética; Pluralismo Ontológico; Criação Coletiva; Hélio Oiticica.

### AESTHETIC COMMUNITY AS RESISTANCE AND PARTICIPATION: PERSPECTIVES ON THE WORK OF HÉLIO OITICICA

**Abstract:** The article proposes to discuss conceptual possibilities for the construction of an ontological pluralism of art. Starting from the notion of “aesthetic community”, as a collective construction through the senses, the work will investigate the role of a substantialist notion of “Art” located in a space-time delimited in the loss of participation, understood as the annulment of the capacity for collective construction of symbols and aesthetic enjoyment. In contrast, the possibility of raising awareness will be sought through the creation and theoretical assumptions of Hélio Oiticica. By pointing to the place and to collective action, we believe that the artist's work indicates an ontological pluralism of art and parameters for the constitution of an aesthetic community.

**Keywords:** Aesthetic community; Ontological Pluralism; Collective Creation; Hélio Oiticica.

---

<sup>1</sup> Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. É bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período de mobilidade acadêmica na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Interessa-se pelas Teorias e Filosofias das Artes. Sobretudo nos campos das relações entre Estética e Política e do Patrimônio Cultural. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3889279781393865>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7639-3977>. E-mail: [mateusraynner@gmail.com](mailto:mateusraynner@gmail.com)

## 1. Introdução

Partindo do intento de questionar aspectos ontológicos da arte em sua produção e teoria contemporânea, pretendemos estudar e repensar relações entre estética e política desde o pensamento artístico no Brasil. Nesse sentido, nossa pesquisa visa dar continuidade a um movimento iniciado no pensamento brasileiro sobre possibilidades conceituais que apontem para uma *pluralidade ontológica* da arte.

Ao nos debruçarmos sobre o livro "*De lamisèresymbolique*" (2013), do filósofo francês Bernard Stiegler (1952-2020), um dos conceitos que mais nos chama a atenção é a sua noção de comunidade *estética*<sup>2</sup>. Stiegler busca na experiência artística fundamentações para uma saída do que ele compreende como uma dessensibilização da vida no contemporâneo, processo que seria fruto de uma *guerra estética*<sup>3</sup> constituída pelo cooptação dos sentidos pelo marketing e pelo capitalismo cultural, frutos de mau uso (esquecimento) do conhecimento técnico<sup>4</sup> e que causam o que ele define como "miséria simbólica"<sup>5</sup> (2013).

Uma solução possível encontrada pelo filósofo advém de olhar para a experiência artística como forma de conhecimento, de *ressensibilização* e de *reencatamento* do mundo. Dessa maneira, a saída é justamente a constituição de uma comunidade estética que se pautaria na fundação de uma partilha do sensível. A preocupação central aqui, que converge com nosso interesse no conceito de Stigler, é, a partir da arte, compreender questões estéticas e políticas que possam contribuir para a construção teórica de uma comunidade estética.

Stiegler analisa obras de Marcel Duchamp, Andy Warhol e Joseph Beuys para investigar maneiras de compreender uma comunidade estética capaz de superar a perda de participação instaurada pela miséria simbólica. Mas, é na obra de Beuys que ele encontra um terreno fértil para estabelecer sua discussão, especialmente no que tange às ideias do artista em torno de uma

---

<sup>2</sup> Ao longo de sua pesquisa, Stiegler defende que a estética seja compreendida próxima da noção de *Aesthesis*, *i. e.*, como uma área do conhecimento que tange o sensível e a sensibilidade, e é assim que compreenderemos também o termo em nossa pesquisa.

<sup>3</sup> Em uma "guerra estética", segundo o autor, as "armas" são de ordem tecnológicas e estéticas, e as "vítimas" são as singularidades do mundo.

<sup>4</sup> Compreendemos a técnica de forma alargada, ou seja, como a relação entre humanos e (objetos) não-humanos, essa maneira ambivalente de pensar a técnica encontra respaldo nas teorias francófonas que distinguem técnica e tecnologia, sendo esta última compreendida como um estudo da técnica.

<sup>5</sup> Todas as traduções neste artigo foram feitas de forma livre pelo autor.

“escultura social” e na possibilidade de universalização da figura do criador de arte contida na frase “todos somos artistas”.

No entanto, seguindo a própria linha de pensamento do teórico em outros escritos, identificamos uma crítica sutil ao termo “Arte” pelo fato dele emanar uma compreensão localizada em um tempo-espaço circunscrito, na modernidade europeia. Assim, começamos a nos questionar que se a constituição de uma comunidade estética perpassa a experiência artística, esta última deve ser capaz de abarcar diferentes concepções e vivências em localidades e tempos distintos e conflitantes. Dessa maneira, partimos da tese que a construção de uma comunidade estética em que transpassa o questionamento do estatuto ontológico da arte, *i.e.*, demanda um alargamento radical do pensamento artístico de forma que possa considerar a existência de outros mundos da arte que não em sua noção hegemônica.

Nossa hipótese, em resumo, concebe que se as formas artísticas podem se apresentar como resistência a uma dessensibilização da vida e a perda de participação, a arte deve ser pensada em termos não substancialistas, ou seja, deve ser problematizada em sua dimensão ontológica, nesse sentido, perguntamo-nos *como a produção artística pode apontar para um pluralismo ontológico da arte?*

E é aqui que nossa pesquisa, ao encontrar uma lacuna a ser explorada na teoria estética de Stiegler, e depara-se com o trabalho do teórico chinês e seu ex-orientando, Yuk Hui. Nos trabalhos deste pesquisador, encontramos o conceito de *cosmotécnicas*, fruto de uma tentativa de compreender a arte e a técnica em suas dimensões endógenas e abarcar um *pluralismo ontológico* alicerçado nos debates recentes da chamada “virada ontológica” das ciências humanas. Nesse escopo, as pesquisas em ontologia deixam de lado o estudo do Ser único e universal e se voltam para as diversidades de experiências vividas no mundo.

Destarte, propomos uma primeira motivação que delinea nosso artigo: estudar formas pelas quais o pensamento estético pode apontar para uma pluralidade ontológica da arte. Temos em mente que esse impulso encontra amparo e terreno fértil nos dois autores e possuímos, *a priori*, a compreensão de que questionar o estatuto ontológico da arte é tencionar também a própria epistemologia da história da arte, ou construir uma *contra-história* da arte, uma vez que pretendemos colocar em discussão a narratividade de uma disciplina pensada de maneira linear e alocada em um espaço-tempo limitado, a qual nas palavras de Stiegler (2007, p. 58) é uma “história [já] terminada”.

Com esse objetivo em mente, vemos a possibilidade já anunciada por Hui– ao afirmar que cada sociedade deve encabeçar as investigações de suas próprias *cosmotécnicas* – de escrutinar parâmetros desde a experiência artística brasileira. Propomos, portanto, através da obra artística e teórica de Hélio Oiticica (1937-1980) – partindo, em particular, de sua produção em torno dos *Parangolés* –, examinar os conceitos citados. Cremos que a obra do artista não apenas questiona um etnocentrismo da arte e da técnica, mas também nos aponta parâmetros estéticos para o comunitário através de acionamentos que se dão pela participação de um lado e, de outro, pela resistência aos valores hegemônicos ao voltar seu olhar para o cotidiano local.

Propomos articular, por consequência, as relações estético-políticas presentes nas obras de Bernard Stiegler e Yuk Hui, com o intuito de delinear uma crítica ao etnocentrismo para a constituição de uma comunidade estética – conceito de interesse central em nossa investigação em defesa de um pluralismo ontológico da arte– desde um olhar local para a disciplina através da obra de Oiticica. Nossa proposta, no entanto, não é de encontrar os conceitos supracitados na obra do artista, mas sim nos questionarmos: *como a produção de Oiticica instiga possibilidades de diálogo e crítica aos conceitos apresentados em uma perspectiva local que se abra para o pluralismo ontológico?*

## 2. Da miséria simbólica

Para o francês Bernard Stiegler (2013), vivemos em uma época em que a tecnologia industrial promoveu um controle simbólico, *i.e.*, a estética se tornou uma forma de dominação e condicionamento da experiência sensível. Esse comportamento maquínico da sensibilidade humana é a marca do que o filósofo irá denominar “capitalismo cultural”, um sistema que padroniza a experiência através do marketing e transforma a vida humana segundo seus interesses (STIEGLER, 2010). Essa serialização do comportamento e da experiência levaria em última instância à perda da experiência estética (STIEGLER, 2007), e é esse momento que o pensador define como “miséria simbólica”. Sua causa é a universalização da racionalidade tecnocientífica nas diversas áreas do conhecimento e na vivência humana, advinda de um mau uso da técnica e que gerou uma série de problemas como a destruição da natureza (STIEGLER, 1994). É por essa razão que Stiegler (2013) compreende a técnica, a estética e a política devem ser pensadas em conjunto, sendo impossíveis de serem compreendidas separadamente.

Uma das consequências dessa verdadeira guerra estética é a perda da participação e da individuação<sup>6</sup>, ou seja, a perda dos símbolos intelectuais (saberes e ideias) e dos símbolos sensíveis (as artes, os hábitos e o saber-fazer), causando uma fratura na experiência do viver-junto. No caso específico das artes, há uma verdadeira captura e cooptação da arte pelo mercado e pela dinâmica interna do capitalismo pós-industrial/cultural (HUI, 2014).

Para o filósofo, o marco francês desse momento é a expansão, no início dos anos 2000, do conservadorismo e ideias fascistas nas eleições do seu país. No entanto, se quisermos transpor essa discussão para o nosso contexto temos que ter em conta nossas próprias particularidades, mesmo que identifiquemos uma uniformização do gosto pelo marketing e um avanço conservador nos últimos anos, sofremos um processo de colonização que afeta nossa experiência e sensibilidade de maneira muito própria (MARI, 2020).

Em contraponto a esse cenário, Stiegler irá vislumbrar na experiência artística, principalmente nas obras e ideias de Joseph Beuys, possibilidades de constituição de uma comunidade estética pautada na partilha do sensível – em que partilha não quer dizer uniformização, mas uma abertura para o dissenso. Essa constituição estético-política se daria justamente pelo fato de que o filósofo vê na arte uma prática de cuidado [*ofcare*] (STIEGLER, 2017) e um meio para a *transindividuação*, isto é, “o resultado do processo de coindividuação dos indivíduos psíquicos, no indivíduo coletivo, que os reúne como grupo humano” (STIEGLER, 2009, p. 32). Nas obras e na teoria de Beuys, ele vislumbra uma aproximação entre arte e vida e uma possibilidade de estetização do fazer humano que garantiria o retorno da participação em uma experiência comunitária.

Essa urgência de se propor uma nova relação com o pensamento estético e dele emanar uma proposição de comunidade tem estado em discussão com diferentes autores contemporâneos como no aponta Oliveira (2017)<sup>7</sup>. Ideia que também tem despontado cada vez mais em exposições e curadorias, como, por exemplo, a 27ª e a 34ª Bienal de São Paulo, intituladas “Como Viver Junto”

---

<sup>6</sup> A noção de individuação advém do pensamento de Gilbert Simondon, trata-se, em termos gerais, de uma subjetivação pela relação entre diferentes que se constituem mutualmente como indivíduos de um grupo.

<sup>7</sup> A pesquisadora trata de forma mais enfática dos escritos de Gilbert Simondon, Bruno Latour, Antonio Negri e Michael Hardt. Podemos somar, *mutatis mutandis*, a esse conjunto: Michel Foucault, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Nicolas Bourriaud, Édouard Glissant, Séverine Kodjo-Grandvaux, Achille Mbembe, Nkiru Nzegwu, Roland Barthes, Jean-Godefroy Bidima, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Chantal Mouffe, Silvia Rivera Cusicanqui, Denise Ferreira da Silva, e tantos outros que não fazem *a priori* parte desta investigação, mas delineiam um ambiente teórico e de debate propício para nossa pesquisa e corroboram para a atualidade.

(2006) e “Faz Escuro, Mas Eu Canto” (2020), respectivamente. O que escrutina um cenário fértil para esse debate e que reforça sua relevância.

### 3. A Arte como coagente da crise estética

Contudo, temos como hipótese que a universalização etnocêntrica de uma única forma de pensar que causou a miséria simbólica não apenas aflige a arte, mas que a instituição Arte é coagente causador desse processo. Fundada em um binarismo essencialista, a Arte negou o direito ao Diverso, apagando a pluralidade do mundo e universalizando um conceito substancialista do fazer artístico/estético (COSTA, 2018; SHINER, 2001). Nesse sentido, se buscamos uma comunidade estética, não basta apenas nos voltarmos para as práticas artísticas, é necessário, todavia, as questionar em seu sentido ontológico e propor bases conceituais e críticas para um pluralismo. Filiamo-nos assim, a uma série de pesquisadores como Hui (2021), Costa (2018), Shiner (2001), Descola (2016), Oliveira *et al.*(2021) que “se recusam a ver na arte uma categoria universal da experiência humana por meio da qual poderiam ser classificados com precisão certos tipos de processos e de objetos com base em propriedades perceptivas ou simbólicas que lhes seriam inerentes” (DESCOLA, 2016, p. 127).

Reforçamos a necessidade de estudar as imagens de mundo que moldam nossas concepções de realidade. Assim, cabe-nos buscar compreender as pretensões ontológicas de uma suposta universalidade e neutralidade que definem e delimitam o campo das Artes. Desde sua invenção, da forma moderna que compreendemos a Arte, essa categoria de pensamento emana aspectos e visões políticas explícitas e implícitas.

A forma como compreendemos ontologicamente a Arte hoje nem sempre foi a mesma ao longo da história da metafísica no ocidente. O filósofo Larry Shiner (2001) define nossa compreensão de arte como uma construção histórica, inventada em um dado momento de uma história forjada de uma metafísica evolucionista. Assim, a maneira que o século XVIII constituiu as Belas-Artes não corresponde de fato com outros termos análogos que havia até então.

É também no século XVIII, define Shiner (2001), que a Arte ganha sua maioria acadêmica e começa a operar como um campo próprio do conhecimento. O período identificado pelo filósofo é marcado por uma alteração no campo do pensamento em que as os conceitos e áreas começam

a demarcar seus escopos por oposições, em que para se definir o que é arte têm que demarcar muito bem o que não é arte.

O campo elevado das artes, passam a ser descritos como Belas-artes, onde encontramos atividades como pintura, gravura e escultura. No campo oposto encontramos os ofícios [*crafts*] em que há atividades como o artesanato, a contação de histórias, a escrita de canções populares e as habilidades como de marcenaria, por exemplo. Uma divisão que reforça a institucionalização da Arte diante do mundo.

Nessa elevação da Arte contra as “meras coisas do mundo”, o artista passa a ser aquele que faz belas obras de arte que são reconhecidas como tais, já os artesões olham apenas para o cotidiano, fazendo coisas úteis para o uso, ou causando mero entretenimento. O artista é governado pela figura do Gênio, capaz de ter um domínio inspirador de suas faculdades, já ao artesão é relegado a obrigatoriedade de seguir regras e modelos para obter êxito. “O prazer nas artes fora dividido entre um prazer especial e refinado ligado às artes e os prazeres ordinários que assimilamos com o utilitário e o divertido” (SHINER, 2001, p. 6). É o prazer mais refinado que será compreendido no domínio da Estética e assumirá papel importante na construção do conhecimento. Onde passam a se oporem também as afetações, de um lado o prazer e o gosto e de outro a utilidade. Esse sistema hierárquico é análogo ao próprio sistema social da comunidade ocidental (RANCIÈRE, 2009, p. 31-32).

O que nos permite afirmar a constituição da Arte – enquanto dispositivo ontológico de distinção social – como justamente atrelada às estratégias de dominação pelo poder e o saber que se fortalece e é codependente de outros dispositivos, não podendo então ser entendida como categoria autônoma e destituída de localização histórica, geográfica, social, cultural e ideológica.

#### 4. *Cosmotécnicas para além da Arte*

Ao encontramos uma lacuna que merece ser explorada, deparamo-nos com o trabalho de Yuk Hui. Pesquisador da obra de Stiegler, Hui encontra nos teóricos da virada ontológica – como Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Donna Haraway etc. – possibilidades de uma crítica ao etnocentrismo universalista da arte e da técnica, criando a noção de *cosmotécnicas*. Assim, ele se preocupa em determinar um cenário conceitual de múltiplas ontologias que não só são diferentes de um ponto de vista estético, mas também cosmológico e ontológico (HUI, 2018). De forma que a

ontologia aqui é percebida não como um estudo do Ser enquanto Ser, mas como um campo capaz de reconhecer a variedade dos modos de existência percebidos e reconhecidos em uma sociedade (HUI; VIVEIROS DE CASTRO, 2021).

Nesse escopo, as cosmotécnicas podem ser definidas como a “a unificação do cosmo e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou obras de arte”<sup>8</sup>(HUI, 2020, p. 39). Ao refundar para as artes um novo “paradigma tecno-ético-estético” (OLIVEIRA, 2020), o que Hui está querendo propor é que não há uma única técnica ou uma única forma de arte, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas. Estas devem ser pensadas e sistematizadas pelas culturas não-europeias com o intuito de (re)construir histórias múltiplas e (re)descobrir a pluralidade do mundo, aqui das artes especificamente. Assim, o nosso ensino é que a arte seja compreendida em um ponto de vista local para além de um adjetivo pátrio (HUI, 2020, p. 132), não para classificar os diferentes modos de se pensar esteticamente, mas para penetrar de fato nessa multiplicidade e refletir como ela pode contribuir para a situação contemporânea (HUI, 2021, p. 27).

Concordamos com Stiegler (2020) que o grande triunfo do conceito de Hui é a possibilidade de fazer seu uso de forma diversa para gerar propostas contra o etnocentrismo do pensamento. E na procura de uma compreensão local, buscaremos na produção teórico-prática de Oiticica possibilidades de entender a arte de maneira não-etnocêntrica desde o contexto brasileiro.

Entendendo nosso local e o Brasil não como uma unidade ou um essencialismo identitário, mas como um todo relacionável com o mundo (OITICICA, 1973). Nossa proposta, no entanto, não é de encontrar os conceitos estudados na obra do artista, e sim de buscar, partindo de sua produção, possibilidades de compreensão e crítica desses conceitos, empreitada que propõe uma reflexão mais profunda sobre como utilizar modelos e teorias europeus para abordar a arte brasileira.

É interessante tentar de antemão ler a produção de Oiticica não como “apenas” escrito de artista, mas como teoria da arte – uma vez que seu interesse é de estabelecer uma posição crítica perante a crise da arte no contemporâneo<sup>9</sup> (PAPE, 1980). Essa procura culmina na concepção de

---

<sup>8</sup> Compreenderemos essa relação entre técnica e arte [e política] seguindo os passos de Hui, “não apenas como instrumentação, mas técnicas enquanto modos de fazer e agir” (OLIVEIRA et al., 2021, p. 192).

<sup>9</sup> A crise da arte identificável no entorno conceitual de Oiticica vai, *mutatis mutandis*, de encontro às postulações de Hui e Stiegler, e pode ser resumível na citação de Mário de Pedrosa: “As grandes sociedades industriais ou superindustriais do ocidente, à medida em que se desenvolvem cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colméias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação



“*antiarte*” como uma mudança radical no estatuto etnocêntrico da Arte, uma transposição operada pelo próprio artista, este perde seu papel exclusivo de criador e passa a ser um motivador de criação. Antiarte é, nesse sentido, utilizado como um termo que critica uma certa premissa “moral, intelectual, estética<sup>10</sup>, metafísica” da arte e busca uma “não definição”, abrindo-se para a pluralidade (OITICICA, 1986).

Assim, é perceptível no ensejo e na necessidade de Oiticica em teorizar sobre um novo estatuto do artista e da arte, o que justifica também o uso do termo “*antiarte*” em diferentes momentos em seus escritos. A mudança no estatuto da arte, como proposta pela teoria *oiticicana*, refere-se a uma transposição operada pelo próprio artista, esta realizada coletivamente e por todos envoltos da obra. Estratégia que pressupõe um passo em direção a participação do espectador/público e que prevê inclusive a recusa ao ato de interagir.

Antiarte é nesse sentido utilizado como um termo que critica uma certa premissa “moral, intelectual, estética, metafísica” da arte e busca uma “não definição”, abrindo para a pluralidade. Uma vez que para Oiticica importa muito mais o ato de criar com, do que de definir o fazer artístico. Esse “criar com”, liga-se à instauração de “espaços público” —, uma mudança na atitude criadora, que obviamente pode modificar os tecidos sociais.

Isto fica claro na posição “anárquica” proposta pelo artista no seu “programa socioambiental” (OITICICA, 1986), que pressupõe uma total liberdade do público, inclusive para não fazer nada. E ao fazer nada, esse mesmo público já estaria criando como pensando anteriormente pelo programa. Talvez seja esse motivo pelo qual Lygia Pape (1980) irá considerar o programa ambiental oiticicano uma manifestação da “*antiarte*” outrora tratada, uma vez que há a diluição de formas fixas e enrijecidas, o que garante ao programa ambiental um caráter político que o aproxima das esquerdas políticas, mas também vai de encontro com uma certa compreensão de governo e estruturas sociais intensificadas pelo artista. (OITICICA, 1986).

---

ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista” (PEDROSA, 2006, p. 468).

<sup>10</sup> Essa crítica a uma visão particular de estética encontra respaldo nas construções de Stiegler, uma vez que “essa desestetização significa que a valorização das sensações e afetos não é uma simples oposição ao racionalismo (na concepção do espaço plástico, nas relações de espaço e cor, da função social da arte, do valor da arte), pois tal ponto de vista poderia ser uma postulação sub-reptícia e substitutiva dos mesmos ideais da arte que estavam sendo questionados” (FAVARETTO, 2017, p. 35).

Se é a atitude criadora que impulsiona o fazer artístico, faz sentido que haja uma crítica ao mercado e uma visão meramente comercial da obra. Oiticica tece esse embate ao tratar da definição dos Parangolés que demandam uma apropriação das coisas do mundo pela arte e uma ocupação da arte no mundo, uma via de mão dupla sintetizada na célebre frase “o museu é o mundo”. É aqui que Oiticica defende não só uma ocupação da cidade pela arte, como também pelo corpo. E nas possibilidades de se valer de todas as coisas do mundo para a criação, até mesmo materiais esdrúxulos, como baldes, lates, entre outros<sup>11</sup>. (OITICICA, 1986).

Essa possibilidade de comunhão entre arte e mundo justifica um interesse particular de Oiticica pela dança e pelo movimento como lugar de manifestação criativa e da coletividade. A dança e o movimento como potência de criação para Oiticica é também um contraponto àquela excessiva intelectualização criticada pela antiarte, logo a dança excessivamente intelectual, como o balé, por exemplo não possui lugar aqui, ao passo que há uma predileção ao samba e a improvisação — o que nos leva para o fascínio que Oiticica tem pelo samba na Estação Primeira de Mangueira no Rio de Janeiro.

Ainda que partindo de uma certa idealização do samba, como feito pela tropicália, Oiticica vê na manifestação cultural a transformação social evocada em alguma medida no seu programa ambiental, principalmente no que concerne a derrubada de preconceitos sociais. Já há no pensamento social brasileiro uma crítica à essa visão extremamente idealizada do samba e da favela. Mas, na própria escrita do autor vemos de onde advém esse olhar, ele justifica seu encontro com o samba em um “deslocamento social” do lugar de onde vem — o qual denomina de uma camada burguesa da sociedade—, e numa tentativa de encontrar valor e potência onde era visto apenas pobreza e marginalidade. (OITICICA, 1986).

É justamente esse olhar para o emergente, para a vida e para o cotidiano que nos faz crer ser possível, através de uma análise, partir da obra de Oiticica para propor um pluralismo ontológico da arte em uma perspectiva local. Cremos, como Mari (2017), que as formulações do artista apontam um novo sentido para a arte, abarcando vários modos de criação artística. Indo além, a

---

<sup>11</sup> Nos escritos de Oiticica (1986) vemos de onde advém esse olhar: de um “deslocamento social” de uma camada burguesa da sociedade e do desejo de encontrar valor e potência onde era visto apenas pobreza e marginalidade. Encontramos movimento similar em outras produções brasileiras nesse período, por exemplo: a arquitetura e as exposições de Lina Bo Bardi — “A mão do povo brasileiro” (1969) em destaque —, o mobiliário de Sérgio Rodrigues, o pensamento teórico e crítico de Mário Pedrosa — que culminou na exposição (não realizada) em parceria com Lygia Pape “Alegria de Viver, Alegria de Criar” —, o cinema de Rogério Sganzerla e Júlio Bressani, a própria tropicália e a “geração mimeógrafo” na literatura com Waly Salomão, Jards Macalé, Paulo Leminski etc.

arte na produção do artista indica uma verdadeira experimentação de diferentes modos de vida (NODARI, 2019), rejeitando uma posição transcendental do espectador e buscando um “estar no mundo”.

### Considerações finais

Ao olhar para as *comotécnicas* locais – o samba, a favela, o cotidiano, os objetos do dia a dia – e enxergar nelas capacidades de agenciamento de criação coletiva, Oiticica amplia a noção de Arte para além de uma visão dicotômica e etnocêntrica. Essa abertura estética constitui justamente uma possibilidade de retomada da arte na constituição e formação de símbolos, contra a miséria simbólica instaurada.

São esses mesmos aspectos que são levantados na crítica de Oiticica sobre a Arte. Ao apontar para a participação estética e para a criação coletiva, vemos uma construção comunitária. Essa comunidade estética operada por essa interpelação prática e teórica, constitui-se através do dissenso, pois não pressupõe que todos sintamos da mesma maneira, e pela construção coletiva, uma vez que se constitui com o Outro, mesmo que esse recuse participar.

Ao buscar uma presentificação no mundo, através dos aspectos comunitários e da integração do fazer artístico com as técnicas locais – outrora renegadas pela Arte –, vislumbramos uma saída estética possível para perda de símbolos e da participação no mundo contemporâneo. O pluralismo ontológico, opera na crítica de uma maneira única e substancialista de fazer arte, de criar. E olha para as pluralidades possíveis, não para as catalogar, mas para as convidar ao fazer coletivo, ao “compôr com”.

Temos, *a priori*, a perspectiva de que partir dos *Parangolés* é um primeiro passo em nossa pesquisa. A obra do artista está inserida em um sistema que inclui sua produção pregressa (FAVARETTO, 2017) e “tardia”, mais voltada para a experimentação do coletivo e para a politização da vida (GALLY, 2019). Sua obra, diante o sobredito, parece operar por duas lógicas que se complementam: de um lado a *participação* radical (PAZETTO, 2022), colocando o público como cocriador e o artista como motivador de criação; de outro, os ideais do artista funcionam como um nódulo de *resistência* à uma única ontologia da Arte, não apenas como enfrentamento, mas como proposição de modelos e formas de criação a partir de um lugar outro.

Em resumo, queremos, a partir da produção prático-teórica do artista, propor um contraponto ao etnocentrismo da Arte e contribuir teoricamente para a construção de uma comunidade estética. Assim, em nossa pesquisa, a noção de comunidade estética desponta não só como utopia de reintegração sensível da experiência humana, mas como possibilidade de compreensão plural e relacional da arte que encontra fundamento na obra de Oiticica e amparo nos escritos teóricos de Stiegler e Hui. Por fim, quem sabe, possamos ousar engendrar a própria história da arte como comunidade estética, lugar de partilha de sua pluralidade ontológica, resistindo às narrativas unificantes e consubstancializadoras do pensamento etnocêntrico. Estratégias que: “estremecem as hierarquias coloniais” e, “portanto, atuam na construção imaginário-corporal-conceitual de formas viáveis de coexistência nesse mundo danificado” (PAZETTO, 2022, p. 189).

## Referências

COSTA, Rachel. Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. **DoisPontos**, [S.l.], v. 15, n. 2, nov. 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62705>>. Acesso em: 18 maio 2022.

DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. **Arte e Ensaios**, n. 31, p.126-137, 2016.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVARETTO, Celso. O grande mundo da invenção. **ARS** [online]. v. 15, n. 30, pp. 33-47, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134274>>. Acesso em: 15 mai 2022.

GALLY, Miguel. A dimensão política da arte: rascunhos sobre um Hélio Oiticica tardio. **Rapsódia**, [S. l.], n. 12, p. 203-222, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153447>>. Acesso em: 16 maio. 2022.

HUI, Yuk. **Art and cosmotechnics**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2021.

HUI, Yuk. Objects of Art after Duchamp: on creativity and gentrification. **La deleuziana**, n. 0, 2014.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

HUI, Yuk. **The question concerning technology in China: An essay in cosmotechnics.** Cambridge, Londres: MIT Press, 2018.

HUI, Yuk; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. For a Strategic Primitivism. **Philosophy Today**, 65 (2), p. 391-400, 2021.

MARI, Marcelo. A veste e o corpo: parangolé e o corpo coletivo. In: MARQUES FILHO, Aldair; MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira de. (orgs). **Moda e historicidade: múltiplos olhares.** Goiânia: Espaço acadêmico, 2017. p. 139-149.

MARI, Marcelo. Necrocapitalismo, sensibilidade estética e reconversão neoliberal do Brasil. In: **XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 39, 2020, Pelotas. Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020 [2019], p.123-130.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. **ILHA**, v. 21, n. 1, p. 69-102, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2019v21n1p68>>. Acesso em: 09 mai. 2022.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: GULLAR, F. (coord.). **Arte brasileira hoje.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Arte e comunidade: práticas de colaboração implicadas no comum. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 42-60, 2017. Disponível em:<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15496>>. Acesso em: 06 maio. 2022.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Pós-digital e inteligência artificial: A importância de um paradigma tecno-ético-estético. In: **Anais do VII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas.** HUB Eventos 2020. São Paulo: Media Lab/BR, PUC-SP, p. 78-85, 2020.

OLIVEIRA, Andreia Machado; MALMANN, KalinkaLorenci; SALES, JoceliSirai. Arte e tecnodiversidade na ativação da cultura indígena kaingáng.**Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 16, n.2, p. 174-195, 2021. Disponível em: <<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.atac>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

PAPE, Lygia. **Catiticatiti na terra dos brasis.** Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

PAZETTO, Debora. A pureza é um mito: Uma proposta simpoiética para a autoria nas artes. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 15, n° 29, p. 182-203, 2022. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/article/428>>. Acesso em: 05 mai. 2022.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: FERREIRA, Glória. (org.). **Crítica de arte no Brasil**: Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 467-471.

PINTO NETO, Moysés. Bernard Stiegler, pensador do humano e da tecnologia. **DoisPontos**, [S.l.], v. 12, n. 1, abr. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/36813>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EIXO experimental org; Editora 34, 2009.

SHINER, Larry. **The invention of Art**: a cultural history. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

STIEGLER, Bernard. Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. **ARS**[online], v. 7, n. 13, p. 22-41, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3059>>. Acesso em: 13 maio. 2022.

STIEGLER, Bernard. **De lamisèresymbolique**. Paris: Flammarion, 2013.

STIEGLER, Bernard. **La technique et le temps 1**: La faute d'Épiméthée. Paris: Galilée, 1994.

STIEGLER, Bernard. Noodiversity, technodiversity: elements of a new economic foundation based on a new foundation for theoretical computer science. **Angelaki:JournaloftheTheoreticalHumanities**, v. 25, p. 67-80, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/0969725X.2020.1790836>> Acesso em: 06 mai. 2022.

STIEGLER, Bernard. O desejo asfixiado. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Edição de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-desejo-asfixiado>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Maria Beatriz Medeiros (org. e trad.). Chapecó: Argos, 2007.

STIEGLER, Bernard. The Proletarianization of Sensibility. **Boundary 2**, 44(1), p. 05-18, 2017. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/boundary-2/article-abstract/44/1/5/97410/The-Proletarianization-of-Sensibility>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

Recebido em 05/02/2024

Aceito em 15/06/2024