

A música nos labirintos de Hélio Oiticica

Celso F. Favaretto

Impulso visionário de transvalorização da arte, a experimentação de Hélio Oiticica efetiva-se como um programa aberto, desencadeado pelo projeto de transformar a pintura em estrutura ambiental. Operando deslocamentos, subordinando as rupturas à continuidade, o programa avança negando e incorporando proposições. No evoluir dessa experimentação, que não se fixa, música e dança são intrínsecas às proposições; operadoras de passagens e signos de transformabilidade: imagem da invenção. Alusivamente, ou por analogias, elas comparecem nas experiências preponderantemente plástico-visuais; explicitamente, integram a nova "ordem ambiental", detonada pela "descoberta do corpo" no *Parangolé*. Ponto crucial do programa, este define uma posição específica dos desenvolvimentos construtivos: articulando construtividade e vivência, redefine a estética de Oiticica; reconceitua a arte ao ressignificar a participação. Neste projeto singular, em que um peculiar "sentido de construção" desliga as propostas de simples renovação do espaço plástico, música e dança impulsionam a atitude experimental, cuja manifestação exige mudança dos meios e da concepção de arte: ruptura das concreções artísticas, proposição de estruturas-comportamento. Deslocando a arte, as operações de Oiticica instauram uma poética do instante e do gesto, de envolvimento e desenvolvimento transespacial.

Identificando uma ampla (e heterodoxa) "tendência construtiva" na arte moderna e contemporânea, recusando as determinações "formalistas" dos desenvolvimentos construtivos, Oiticica pretende contribuir para a realização das "possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento". Retomando pesquisas dos construtivistas russos (de Malévitch, Kandinsky e Mondrian; de Schwitters e Duchamp; de Pollock, Wols, Yves Klein e Rothko; de Lygia Clark e outros neoconcretos, etc.) formula um original "sentido de construção" que, para ele, "abre os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão"⁽¹⁾. A partir dessa visada, desencadeia uma seqüência de experiências voltada para a desintegração do quadro e para a superação da pintura pelo seu lançamento no "espaço real": *Metaesquemas, Invenções, Bilaterais e Relevos espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bóides, Parangolés*. Como um único desenvolvimento, essas propostas fazem a anamnese das pesquisas modernas de transformação do espaço plástico e de aproximação da arte à vida e inventam uma nova proposta: *Manifestações ambientais*. Com ela, Oiticica propõe um outro espaço estético, que não se refere mais ao "espetáculo na superfície", à individualidade da criação e à recepção contemplativa. Espaço de ações e comportamentos, esse novo supõe a destruição das formas de evidenciação da pintura, mantendo dela, apenas, a possibilidade de fundação de relações estruturais que abriguem "novos sentidos de espaço e tempo".

A pesquisa de Oiticica é comandada pelo desígnio de ativar o espaço pela inclusão do tempo e da cor estrutural: é a busca das "estruturas-cor no espaço e no tempo", experiência pela qual visa a "eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte"⁽²⁾. Abrindo um campo "completamente inexplorado da arte da cor", essa pesquisa produz "novas ordens" experimentais que preparam a emergência de "totalidades ambientais".

Metaesquemas são estruturas referidas à matriz neoplástica e à pesquisa malevitchiana

CELSO F. FAVARETTO é professor da Faculdade de Educação da USP e autor de *Tropicália: alegoria alegria* (Editora Kairós), *A invenção de Hélio Oiticica*, tese de doutoramento no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP; e um dos coordenadores de *Arte em Revista*, publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (USP, 1979-84)

1 Cf. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade", Hélio Oiticica, in *Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos de HO por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1986, pp.54 e segs.

2 Idem, *ibidem*, p.53.

das estruturas visuais mínimas e de um além da arte puramente pictórica; são considerados por Oiticica como a primeira indicação do salto para o espaço. Determinando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura, são estruturas perturbadas pelo dinamismo imprimido por operações gráficas ou coloristas: bailam no espaço, sugerindo estruturas em germinação. As formas, de cores puras e uniformes, abrem-se, soltam-se, abrem frestas; articulam-se ritmicamente, numa plástica mais musical que arquitetônica, de modo que a percepção assiste ao desprendimento da própria cor no espaço; a cor ganha estabilidade e transcende a estrutura. O conflito entre espaço pictórico e extra-espaço, aí manifestado como processo de "diluição estrutural", é radicalizado nas *Invenções*: placas monocromáticas que exercitam a cor como anulação do suporte; estruturas quase diáfanas em que a cor, "íntegra e absoluta", é temporalizada pela luminosidade obtida por variações do mesmo tom. A cor, com densidade uniforme, evita a ilusão espacial, eliminando o efeito de figura no campo. Cor e suporte tornam-se incompatíveis: o espaço e a estrutura viram "subsidiários da vontade de cor, de sua necessidade de incorporação". O quadro, "corpo da cor", apresenta-se como um ato; "duração que pulsa"⁽³⁾. O monocromatismo e os efeitos de destacamento da parede – tentativas de anular a ação persistente do fundo e do suporte – liberam a cor como pulsação pura: limite extremo da pintura, mas não do plástico.

A ambigüidade das *Invenções* – superfícies absolutamente planas que ainda permitem uma sorte de ilusão; objetos que produzem um espaço ativo – resolve-se, para Oiticica, com a superação do quadro: *Bilaterais* e *Relevos espaciais* lançam a pintura no espaço, soltam a cor, pintam a estrutura-cor no espaço temporalizado. Operam, na fase do neoconcretismo, a passagem decisiva para a pesquisa de ativação do espaço. Segundo a leitura neoconcreta dos desenvolvimentos construtivistas, essas estruturas de Oiticica visavam a estabelecer relações novas entre "o homem, o material, as forças e o espaço"; efetivar o visionário do construtivismo ("somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras")⁽⁴⁾. Objetos monocromáticos recortados em madeira, onde se adivinham figuras geométricas geradoras, fundidas numa única peça, – linearizadas nos *Bilaterais*, dobradas, formando cavidades, nos *Relevos* –, pendentes do teto oferecem ao observador a experiência de um espaço mutável, de apreensão não-contemplativa da cor. Esta propõe-se como luminosidade e dinamismo espacial, determinando relações variadas entre superfícies e espaço extraquadro. Especialmente nos *Relevos* a cor é instanciada; entra e sai pelas aberturas, explora os efeitos de cheio e vazio, repropõe a oposição neoplástica entre cores primárias e não-cores, como também alude ao contraste entre som e silêncio na música. Em relação às *Invenções*, produz-se nesses objetos um aumento conceitual, pois os efeitos de luminosidade decorrem da posição deles no espaço, da direção e intensidade da iluminação, do lugar de observação. A mutabilidade do sistema permite entendê-los como "estudos topológicos especulativos"⁽⁵⁾.

Núcleos e *Penetrável* são proposições que avançam a pesquisa da estrutura-cor por duas linhas de investigação, fundidas na busca da "vivência da cor": a da visão contínua da estrutura-cor, na exploração das múltiplas direções do espaço e da ressonância da cor; a da efetivação da participação. Construções arquitetônicas de diversos níveis, que obedecem à ortogonalidade, os *Núcleos* são formados por placas de madeira que pendem soltas, pintadas com cores quentes (laranja, amarelo, vermelho), luminosas. Labirínticos, são cavidades ambíguas, cabines em que a cor resplandece por todos os lados. O espectador-participante penetra, assim, num campo de ação; caminha por labirintos de cor, banha-se em cor, experimentando um espaço de tensões que ele mesmo pode produzir movimentando as placas. Oiticica considera os *Núcleos* uma evolução da estrutura neoplástica de Mondrian, pois a tendência de eliminar o corte (a "linha abstrata") de uma cor para outra propicia a visão contínua da estrutura-cor, e a projeção das placas numa superfície plana não resulta em cortes⁽⁶⁾.

A experiência dos *Núcleos* significa a descoberta da cor-luz ativa, do "núcleo de cor", com que Oiticica inova a concepção de cor na pintura, pela temporalização do espaço. Normalmente, a sugestão de luz é obtida pela modificação da intensidade tonal; no "desenvolvimento nuclear" a passagem de um tom para outro se dá de maneira sutil, em nuances; não há, nos *Núcleos*, tentativa de "amenizar contrastes" por harmonização, nem de dinamizar a cor por justaposição dissonante ou justaposição de complementares, "mas de movimentar virtualmente a cor, em sua estrutura mesma", fazendo-a "durar" no espaço e no tempo, "como se ela pulsasse de dentro de seu núcleo e se desenvolvesse"⁽⁷⁾. A cor-luz gera um espaço por expansão da superfície, distinguindo-se tanto do uso tradicional, em que a cor é preenchimento e simulação do volume, como do abstrato-geométrico, em que a forma-cor é condição da organização do espaço visual. Na experiência de Oiticica, a cor tende a se "corporificar"; a incorporação da cor significa que ela deve adquirir máxima luminosidade, assimilando o espaço e a estrutura.

3 Idem, *ibidem*, pp.50 e segs.

4 Moholy-Nagy e Gabo-Pévsner, citados por Mário Pedrosa em "A significação de Lygia Clark". In *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, Coleção "Arte brasileira contemporânea", pp.16-17.

5 Cf. "Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro", Ronaldo Brito, Rio de Janeiro, Funarte, 1985 (*Temas e Debates* 4), p.65.

6 Cf. AGL, pp.32-3.

7 Cf. AGL, p.40.



Arquivo Celso Favaretto

"Bólido" de Hélio Oitica

O desenvolvimento nuclear propõe, assim, um uso determinado da cor que se distingue daquele da pintura tonal. Nesta, os componentes cromáticos são fundidos, perdem suas características singulares, gerando um acordo entre as cores: atmosfera. Continuando os desenvolvimentos modernos, que na busca da cor pura transformaram a superfície cromática em matéria cromática, a experiência das estruturas-cor supõe uma pesquisa sobre as propriedades materiais da cor (propriedades "tímbricas"), tendo em vista a determinação de suas virtualidades expressivas, isto é, da capacidade de pulsação produzida na passagem do estado pigmentário (estático, opaco) para o dinâmico (cor-luz)⁽⁸⁾. A cor pura age através de seus valores pigmentários ressaltando a luminosidade intrínseca dos materiais. Intensidades crescentes e decrescentes, variações das direções de expansão, movimentam a cor, fazendo-a pulsar. Assim, pela exploração das infinitas possibilidades do timbre, acede-se ao *continuum* das nuances: estabelece-se um estado de indeterminação que ressalta o instante e a integração do espectador no processo. Assim, não é por simples analogia que Oiticica insiste que a cor tem que se estruturar como o som na música; que o "sentido musical" é predominante nos *Núcleos* (não o arquitetônico). A "dimensão infinita" da cor provém da musicalidade, que não é "emprestada" às estruturas, nem resultante de relações contrapontísticas ou eurítmicas entre as placas, mas que "nasce da sua essência"⁽⁹⁾.

Oiticica está, pois, atento às pesquisas de pintores e músicos modernos e contemporâneos que erigem a cor e o som em protagonistas, fugindo aos impactos tonais. Tratando-os fisicamente, exaltam os timbres e as nuances (aplicados indistintamente às qualidades das cores e das sonoridades), pois, sendo indeterminados, escapam às determinações das vibrações em termos de altura, duração, frequência⁽¹⁰⁾. Ressaltando a pulsação, das "células" e das estruturas, Oiticica privilegia a exploração das sinestesias, os estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo, situando-se no vasto campo (indeterminado) das analogias entre imagens cromáticas e sonoras⁽¹¹⁾. Na teoria do desenvolvimento nuclear da cor, repercutem os ecos da kandinskiana "sonoridade da cor", das pesquisas de Klee e da abstração cromática (Newman, Rothko, Pollock). Ao buscar o "sentido de cor", quer dar corpo à cor: "vivência da cor".

No *Penetrável* formula-se o que totaliza a seqüência de proposições anteriores. Propõem-se nele as condições de realização da estética de "movimento e envolvimento"⁽¹²⁾, que fica patente nas experiências subseqüentes. Chegado ao espaço prefigurado nos desenvolvimentos construtivos, o *Penetrável* abriga a concepção de cor pulsante, estrutura-cor envolvente, a participação; dilui a fronteira entre as artes, faculta modalidades novas de experiências, que são intervenções atípicas. Com os *Penetráveis*, a estrutura arquitetônica dos *Núcleos* desce para o chão, originando *Projetos* que unem pintura, poesia, música, teatro, experiências cotidianas: móvel, indeterminado e "organificado", o novo espaço é um campo de tensões em que as relações plásticas se transformam em vivências (espaço cotidiano estetizado). Estético e mágico, o espaço interpenetra o interno e o externo, a "obra" e o cotidiano, a estrutura e a cor, num *continuum*. Tudo o que nos *Núcleos* era estático, torna-se ativo, vital. Imagem de uma arte no espaço, a finalidade do *Penetrável* é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado. É por isso que os *Projetos* de Oiticica visam à experiência coletiva: são abrigos, construções ao ar livre, conjuntos de cabines abertas para jardins, ninhos de lazer, de brincadeiras e jogos. São "âmbitos"⁽¹³⁾ para propostas, para invenções, supondo-se que a destinação das atividades é a mudança de comportamento, tanto do individual como do coletivo. Espaço de jogo, circular, o *Penetrável* ou reitera processos na constituição de uma nova imagem da arte, ou então, jogo vicioso, opera eventos. A circularidade do jogo remete à vertigem do sentido (e dos sentidos); a pensamentos e experiências em abismo, que liberam a invenção de outros ritos e outros mitos: a utopia da arte no fio do vivencial.

A imagem desse espaço de transmutações é o labirinto. Consagrado na tradição artística, o labirinto enfatiza polimorfias, mobilidades, acontecimentos e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que o pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Metáfora unificadora, o labirinto apresenta o mundo como mistura de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica, aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório e o díspar operam, produzindo diferenciação. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada na ação⁽¹⁴⁾. Assim, o labirinto produz a transformação a que Oiticica aspira: criar estruturas-totalidades que incorporem e recriem o espaço real. Alterando a posição anterior da estrutura-cor, Oiticica erige os *Penetráveis* em dispositivos de transformação e, com eles, reinscreve o simbólico, a experiência estética. Esta deixa de ser uma atividade interior, uma viagem pelo imaginário e pela reflexão, tal como se dá na pintura, para ser uma articulação de corpos e materiais⁽¹⁵⁾.

8 Cf., sobre a distinção entre cor tonal e cor tímbrica, *A evolução das artes*, Gillo Dorfles. Trad. port., Lisboa, Ed. Arcádia, s/d, pp.115-118.

9 Cf. "Cor, tempo e estrutura". Hélio Oiticica. In *AGL*, p.48.

10 Cf. "Après le sublime, état de l'esthétique", J.-F. Lyotard. In *L'inhumain*. Paris, Ed. Gallilée, 1988, pp. 151-154.

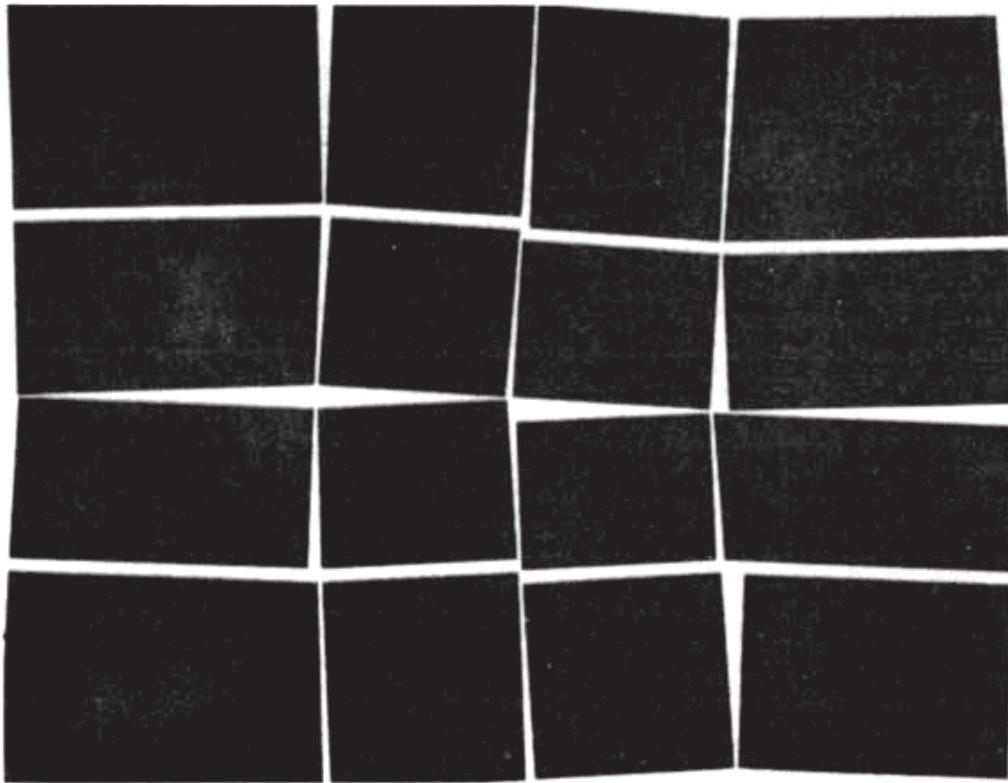
11 Cf. Gillo Dorfles. Op.cit., pp.206-7.

12 Cf. texto do catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, Benedito Nunes. Rio de Janeiro, Funarte, 1987, p.42.

13 Cf. "O voo da razão sensível de Hélio Oiticica", Haroldo de Campos. Entrevista a Lenora de Barros, *Folha de S.Paulo*, 26/7/87, p.A-55. Reproduzida no catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, p.55.

14 Cf., sobre labirintos, *Maneirismo: o mundo como labirinto*, G.R.Hocke. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974, pp.161 e segs.

15 Cf. "Big-bang et postmodernité", R.Gervais. In *Parachute*, n° 39. Montréal-Québec, jun. - aug., 1985, p.20.



Arquivo Celso Favaretto

"Metaesquema"

A pesquisa da estrutura-cor, a "necessidade de dar-lhe corpo", produziu, ainda, "inesperadas conseqüências" no programa: a emergência das "últimas estruturas primordiais" do processo de instauração da ordem ambiental: *Bóides* e *Parangolé*¹⁶. Nestas propostas, "células germinativas" dos projetos ambientais, o corpo entra como requisito construtivo, com aumento da participação, da tônica conceitual e do processual. Objetos-penetráveis, *Bóides* e *Parangóles* exercitam a abertura das proposições arquiteturais, especificam as virtualidades do núcleo de cor, materializam a junção entre sentido estrutural e sentido de cor. São "centros nucleares de energia"; fazem a cor fulgar, pela manipulação de pigmentos ou pela liberação da cor e do corpo na dança¹⁷. Os *Bóides* adquirem significação especial na experimentação de Oiticica: conjuntos perceptivos sensoriais; espaços pigmentares de contenção, poéticos-tácteis, esses "transobjetos" - caixas, latas, sacos, bacias, gavetas, vidros; abrigando areia, terra, carvão, brita, água, anilinas, etc.; preparados para experiências radicais de cor-luz - possibilitam desvendar as virtualidades da cor imanente e liberar sua luminosidade intrínseca. Estruturas de inspeção, ou estruturas transcendentais imanentes, como os denominou Oiticica, incorporam objetos e materiais cotidianos, visando à sua "estrutura implícita", ou seja, as virtualidades de liberação de luminosidade através do contacto e manipulação. Situando-se no intervalo entre sinal e ação, seu efeito é o de estimular novos comportamentos, propiciando a exploração do indeterminado dos estados de transformação; estranhos, desconstroem os modos de enunciação que confundem experimentação e suas diluições, na época em que vigorava em toda parte a estética do objeto. Inspeccionando-se os *Bóides* e neles mexendo-se, acede-se a experiências que relevam tanto do êxtase visual como do simbolismo de uma outra posição do imaginário, em que vigem os estados de fantasia e memória típicos do ludismo infantil, de jogos e surpresas.

Os *Parangóles* estendem as operações dos *Bóides*, soltando definitivamente a estrutura-cor: estandartes, tendas e capas envolvem o corpo, desenvolvem-se no espaço e no tempo, pulstando com a música, evoluções e dança. Designação que Oiticica aplica a todos os desenvolvimentos desencadeados pela "descoberta do corpo", o *Parangolé* é a proposição que produz a transmutação da arte em "estrutura ambiental". A dança das formas e das cores, virtualidade dos desenvolvimentos construtivos, corporifica-se, vira comportamento: soltam-se, esvoaçam, fulguram no espaço real. Artefatos em que a cor se desenvolve, os *Parangóles* resultam da migração da "imanência expressiva" para a "imanência do ato corporal expressivo". A estrutura é, agora, o próprio ato expressivo; extensões do corpo, os *Parangóles* salientam ações e gestos esplendentes de cor (carregar, andar, dançar, abrigar-se, penetrar, percorrer, vestir); ampliam e intensifi-

16 Cf. "Bóides", Hélio Oiticica. In AGL, p.63 e "Situação da vanguarda no Brasil", In AGL, pp.110-111.

17 Cf. *Kinetic art*, Guy Brett. London, Ed. Studio-Vista, 1969, pp.67-9 e texto no catálogo da "Whitechapel experience". London, 1969, trad. em AGL(encarte).

cam o tempo da participação, liberando o imaginário com ações que eliminam os resíduos contemplativos dos *Bóldes*: exaltam a fantasia, a visualidade espetacular, o êxtase da dança. Os *Parangolés* não são objetos; a estrutura se produz, como evento, são instáveis e indefinidos, à medida que os materiais são usados; explicitam a operação "transobjetivante", que é o princípio das "proposições para a criação": o deslocamento da arte pela participação propõe a "antiarte ambiental".

O *Parangolé* redefine a posição estética de Oiticica, pela abertura de um novo campo experimental com as imagens e pelo "deslocamento social" da atividade artística, na "vivência-total Parangolé". Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia e instaura a "vontade de um novo mito". Descontínuo de atividades, os *Parangolés* são dispositivos que desencadeiam experiências exemplares, que, salientando uma outra ordem do simbólico, violam o "estar" dos participantes "como indivíduos no mundo", transformam-lhes os comportamentos em coletivos⁽¹⁸⁾. A circularidade entre experiência pessoal e experimentação artística, efetivada no *Parangolé*, é o ponto crucial do programa de Oiticica: a formulação da "antiarte ambiental", que ressalta a criação e a participação coletiva, é, simultaneamente, uma "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos"⁽¹⁹⁾. Inconformismo estético e inconformismo social fundem-se no "programa ambiental" através da experiência da marginalidade (em relação ao sistema de arte e ao social). Situando-se no horizonte de uma objetividade imaginativa, que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está exatamente na suplantação da pura imaginação pessoal, em favor de um imaginativo coletivo, a antiarte ambiental de Oiticica propõe uma mudança de tática no que concerne aos modos de os artistas se manifestarem politicamente: evidenciar as ambigüidades do processo em curso na vanguarda brasileira, e reexaminar os pressupostos nela subentendidos. Exemplo dessa posição ético-estética é a maneira com que Oiticica integrou algumas práticas populares em sua experimentação (o samba, a arquitetura, as vivências da Mangueira). O interesse de Oiticica pela Mangueira não implica recurso à valorização, dada naquele momento, à "cultura popular", com ênfase em "raízes populares"; ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão das vivências populares. É um interesse pelos aspectos "construtivos" das habitações, das vivências coletivas, abertas à invenção contínua de formas, lugares e comportamentos. Oiticica viveu na Mangueira, foi assistente de sua Escola: a Mangueira lhe deu régua e compasso. Encontrou nela a imagem de uma atividade em que "a preocupação estrutural se dissolve no desinteresse das estruturas, que se tornam receptáculos abertos às significações"⁽²⁰⁾.

As *Manifestações ambientais* de Hélio Oiticica são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias. As condições que governam estes eventos são fornecidas pela cultura e pelo proponente: os signos são intensos, pois se produzem na intersecção dos debates do tempo, das propostas de Oiticica e das ações dos participantes. Ao remeterem os protagonistas à produção de vivências descondicionantes, essas manifestações não se efetivam apenas como relação de situações, mas como desejo liberado nas experiências. Apontam, assim, para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção. Seu campo não é o sistema da arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social, propondo-se como uma investigação do cotidiano, não como diluição da arte na vida. Atividade lúdica e prática reflexiva, o ambiental alia estrutura e fantasia, simbolismos e efetuações: estrutura-se como retórica (da ação e do movimento). Mágico-poéticas, as *Manifestações ambientais* desdobram e reiteram gestos, atitudes, ações; produzem blocos de significação: com isto, os elementos conjugados perdem a univocidade do sentido referencial e, recategorizados, produzem séries de outros significados, afirmando as intensidades móveis, as formas do desejo.

Signo de transformabilidade, a experiência de dança (a "descoberta do corpo" pelo samba) converge com as da abertura estrutural e da incorporação da cor na eclosão do *Parangolé*. A diferenciação do sentido de construção que a partir daí se efetua, provoca a fessamentização do corpo e é, simultaneamente, sua consequência. Pela dança o corpo vira signo em situação, dotado da força do instante como também de transcendência. A dança é o desenvolvimento requerido pelo *Parangolé* e rito por excelência das atividades que suscita: realiza o que está implícito na idéia de envolver-se e desdobrar, pois institui um espaço intercorporal gerado pelas estruturas-comportamentos, em que se atualizam relações mutáveis da estrutura e do corpo. A dança é a fantasia desse movimento: integra ritmo, corpo e estrutura; enfatiza gestos, dilui arquiteturas, estende espaço, solta cor. Manifesta a "força mítica" (coletiva) e a "embriaguez dionisíaca" que provêm da vivência plena do presente como "lucidez expressiva da imanência do ato"⁽²¹⁾.

Para Oiticica, a dança, como "busca do ato expressivo direto", respondeu à "necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, à necessidade de uma livre expressão"⁽²²⁾,

18 Cf. "Anotações sobre o *Parangolé*", In AGL, p.71.

19 Cf. "Esquema geral da nova objetividade", Hélio Oiticica. In AGL, p.84.

20 Cf. "As possibilidades do Crelar", Hélio Oiticica. In AGL, p.114.

21 Cf. "A dança na minha experiência", Hélio Oiticica. In AGL, pp.73-4.

22 Idem, ibidem, p.72.

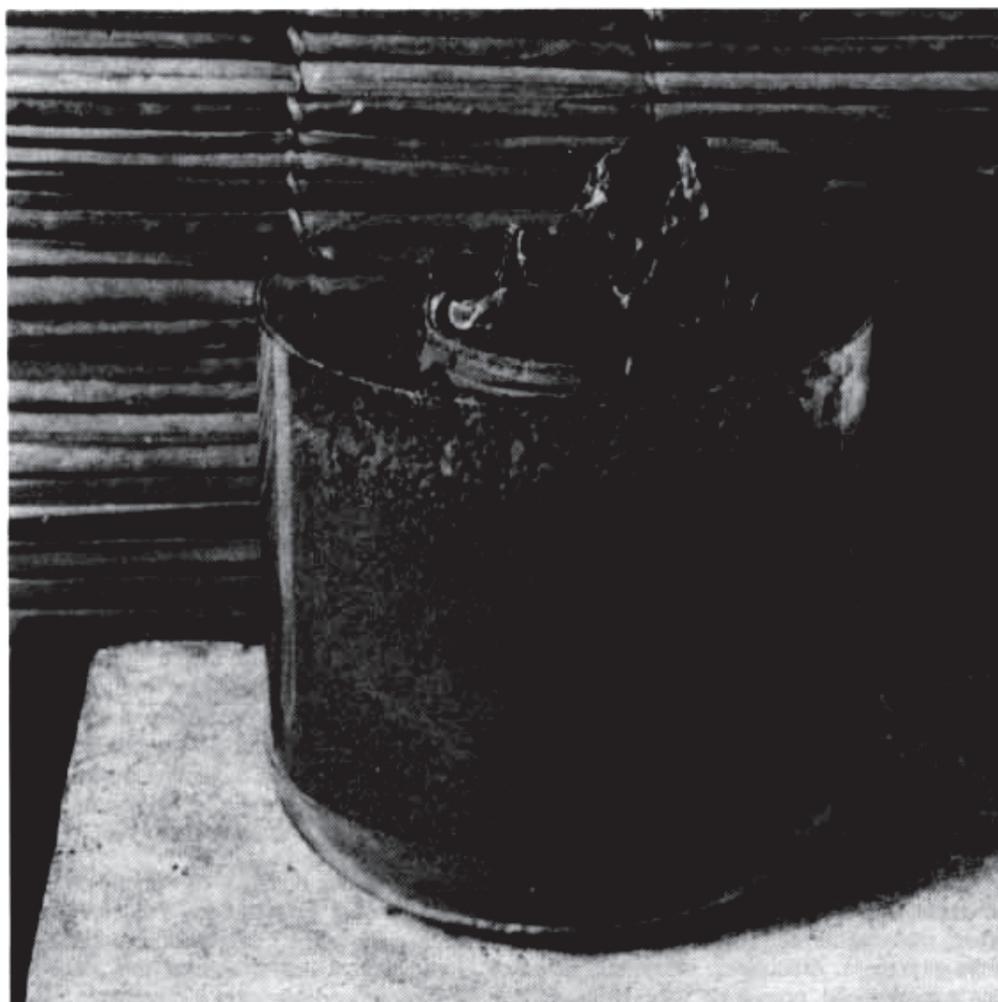
desatando o vivencial implícito nas proposições anteriores. Mas, para que tivesse esse poder de "diluição estrutural" não poderia ser a "dança de par", mas outra, livre, suscetível a interferências acidentais e improvisações. Inicialmente, foi o samba que lhe possibilitou "uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo". Af "as imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crueza essencial – está af apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade"⁽²³⁾. Mais tarde, Oiticica viu no rock a possibilidade de efetivação ainda mais livre das potências da dança, pois o samba exige uma "iniciação", mas o rock é pura invenção, ao alcance de todos. Para a pessoa que adere a ele, o rock produz uma transformação semelhante às operações de Malévitch e Duchamp; desconstrói a experiência, provoca a invenção. O rock tem, pois, para Oiticica, um efeito radical na mudança do comportamento; é uma espécie de "branco no branco" malevitchiano⁽²⁴⁾. Para ele, "o rock é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo que se sintetiza no novo conceito de música como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: Jimi Hendrix, Dylan e os Stones são mais importantes para a compreensão plástica da criação do que qualquer pintor depois de Pollock(...) e não seria a essa síntese música-totalidade plástica a que teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de Malévitch, Klee, Mondrian, Brancusi?: e por que é que a experiência de Hendrix é tão próxima e faz pensar tanto em Artaud?"⁽²⁵⁾.

O destaque do samba e do rock nas manifestações e projetos ambientais de Oiticica liga-se à posição da música popular, como prática cultural que incide sobre as potências do corpo, como reflexão sobre o cotidiano e como produção que expõe ambigüidades e contradições sociais. Espécie de "enciclopédia implícita", operada por uma etnologia sincrética, a canção reitera sofrimen-

23 Idem, *ibidem*, p.73.

24 Cf. a entrevista de HO a Ivan Cardoso em 1979 ("A arte penetrável de Hélio Oiticica"), *Folha de S. Paulo*, 16/11/85, p.48.

25 Cf. anotações de Hélio Oiticica no catálogo "O que faço é Música", da retrospectiva de sua produção na galeria de arte São Paulo, lev. mar., 1986. O texto comparece aqui sem a grafia característica de Oiticica.



Arquivo Celso Favaretto

"Bólido"

tos, alegrias, dramas amorosos e malandragens; repensa a condição dos homens lançados ao destino e os debates culturais; anela pelas utopias de renovação da vida e presentifica o imaginário da festa⁽²⁶⁾. Complexa, elabora-se como pulsação dos ritmos, da linguagem e do corpo; fortemente iconográfica e gestual, tende sempre a exibir os caracteres daquilo que denota, suscitando no ouvinte reações imediatas; participa da dança e do espetáculo, realçando não só a voz como o corpo dos participantes⁽²⁷⁾.

Oiticica explicitou essa base comum da música popular, realçando mais uma vez o seu valor na "descoberta do corpo", na sua análise da produção dos músicos tropicalistas⁽²⁸⁾. Tendo como referência as *Manifestações ambientais, Parangolé coletivo* (Parque do Aterro, mai., 1967), *Apocalipopótese* (Parque do Aterro, ago. 68) e, principalmente, *Tropicália*, projeto ambiental montado na mostra "Nova objetividade brasileira" (MAM-RJ, abr., 67), que se tornou emblema da sua antiarte ambiental, Oiticica ressaltou a coincidência de proposta, de procedimentos e de crítica, entre a sua produção e a do grupo baiano. Valorizando a atividade tropicalista, Oiticica vincula-a às suas experiências: ao traçar o paralelismo das duas propostas, ressalta as "conexões do grupo baiano com problemas universais da vanguarda", por sua visão estrutural, radicalidade crítica, e posição revolucionária no processo de revisão cultural e de renovação das artes no Brasil. Reconhece nos tropicalistas uma prática que se assemelha à sua: a renovação de comportamentos, de critérios de juízo, etc. passa pelo modo de produção, aliando conceitualismo, construtividade e vivência. Ambas as produções originam conjuntos heteróclitos, em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos e, efeito da devoração, reduzidos a signos que agenciam ambivalência crítica. Os tropicalistas, diz Oiticica, "modificam estruturas, criam novas estruturas". Para ele, o auge da atitude experimental tropicalista foi atingido no programa de TV "Divino maravilhoso", pois aí foram reunidos todos os elementos que compõem o "caráter ambiental" das canções, totalizados no "calor ambiente" propiciado pelo espetáculo, em que o sentido grupal, a dança, as roupas e adereços, o cenário, os recursos eletrônicos e televisivos, a improvisação, as interferências aleatórias foram potencializados, gerando uma "trama que se faz e cresce por etapa: a trama vivência".

De fato, em ambas as "tropicálias" o experimentalismo articula o construtivo e o comportamental; a participação é constitutiva da produção e a crítica, efeito da abertura estrutural. Responderam, assim, de modo imprevisto, às polarizações em curso nos debates do tempo: lirismo e participação, crítica e inserção no mercado, vanguarda e tradição, criação individual e coletiva. Naquela situação cultural, em que a circulação de projetos com ênfase no conceitual e no vivencial era tendência comum nas artes, e o tom crítico impunha-se, como ruptura, no imaginário da participação, essas produções (juntamente com *Terra em transe*, *O rei da vela* do Grupo Oficina, *PanAmérica* de José Agrippino, *O bandido da luz vermelha* de Sganzerla, etc.), radicalizaram as posições em conflito, não distinguindo experimentalismo e crítica da cultura.

Em *Tropicália* – um labirinto feito de dois penetráveis, plantas, areias, araras, poemas-objeto, capas-parangolé, aparelho de TV, música, dança – monta-se uma cena que mistura o "tropical" (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras; brincadeiras e caminhadas. Penetrando no ambiente, o participante envolve-se com materiais e referências culturais disparatados; devorando imagens, entra numa atividade que provoca a reflexão, pois não se apresenta qualquer síntese possível desses elementos contraditórios em estado de indistinção e mistura. É um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências e referências, impedindo a fixação de uma "realidade brasileira" constituída. Processo conjuntivo e ambivalente, a *Tropicália* joga com significações óbvias e ocultas, propondo que a atividade do protagonista é provocar a "explosão do óbvio"⁽²⁹⁾: demitizar imagens, linguagens e comportamentos. A crítica provém dessa atitude de devoração, e não pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras. A devoração ressignifica tudo o que é traço cultural. Nesse sistema, que não se fixa estruturalmente (pois se faz como circularidade e troca), os participantes são confundidos em suas expectativas. Desloca-se, assim, o que se designa como "arte" e, simultaneamente, o modo de atuação cultural. Construtivo, indeterminado e ambivalente, o projeto ambiental de Oiticica determina o problema cultural brasileiro; não o resolve, qual uma dialética que buscasse a síntese dos elementos contraditórios.

A música tropicalista abriu um campo experimental inédito nos domínios da canção praticada no Brasil. Explorando a estrutura híbrida e imprecisa da canção⁽³⁰⁾, recarregou a música popular: texto, melodia, ritmo, vocalização, arranjo, gestualidade e dança nela são redimensionados e se entre-exprimem. Articulando elementos diversos – tradição musical brasileira, rock, iê-iê-iê, música experimental, poesia de vanguarda, *mise-en-scène*, enquadramentos e montagem cine-

26 Cf. "A poesia lírica das modinhas e solidão política", Antonio Medina Rodrigues, *Jornal da Tarde*, 26/7/80, p. 10.

27 Cf. "Commentaires au rock", Luciano Berio. In *Musique en Jeu*, nº 2. Paris, Ed. Seuil, 1971, p. 56; "Não se conhece a canção", Edgar Morin. In *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1973, pp. 146 e segs.

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

29 Cf. "Da antropofagia à tropicália", Carlos Zillo. In *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p. 30.

30 Cf. "Vocação e perplexidade dos cancioneiros", Luiz Tatit, *Folha de S. Paulo* ("olhetim"), 20/2/83, pp. 6-7.



Arquivo Celso Favaretto

"Parangolé"



Arquivo Celso Favaretto

matográficos - explodiu os limites que determinavam a música popular, problematizando-a como gênero artístico, forma de comunicação (crítica e comercial) e enquanto manifestação popular⁽³¹⁾.

Compôs uma linguagem de mistura, semelhante às manifestações ambientais, gerou um campo de atuação, explorando esse espectro de determinações e submetendo as pulsações das canções a um projeto que desconstruía os temas e privilegiava a enunciação. As canções são acontecimentos: montam o painel da diversidade cultural, exibindo simultaneamente os seus processos de produção; tal operação incide nos comportamentos, corroendo as designações e a posição dos sujeitos. Desenvolvem-se como eventos que descentram à percepção organizada por continuidade, propondo-se como ações que exigem do ouvinte a produção de significados e instalando-o como protagonista de acontecimentos. A cascata de imagens gera uma temporalidade estranha à comunicação imediata, à representação linear de sentimentos e idéias. Cruzando várias durações presentificadas, as músicas temporalizam espaços e exploram a ambivalência das significações conjugadas. O receptor não ouve, propriamente, as músicas, mas realiza idéias, estabelece relações, acompanha desenvolvimentos, neles interferindo. Participando de uma festa, que também é farsa,

"Parangolé"

vê desdobrar-se um painel, que aparentemente designa o Brasil, mas que leva a uma metáfora terminal, a uma alegoria do Brasil⁽³²⁾.

A convergência dos projetos de Oiticica e dos tropicalistas patenteia-se, portanto, na transformação do espectador (ouvinte) em protagonista de ações, pela exploração da indeterminação provocada pela abertura estrutural e do heteróclito de materiais e referências agenciados nos sistemas. Há, entretanto, distinções de níveis de produção significativa, devido à singularidade de cada uma das poéticas. Nas músicas, produzem-se imagens estranhas e alusivas; enigmáticas como as da elaboração onírica, materializam-se como exercício surrealista. No ambiente de Oiticica, a alusão não efetua um movimento decisivo em direção a um sentido profundo a ser decifrado, pois a relação entre significados óbvios e ocultos não exige que a designação literal seja vencida pela figurada, tal como nas músicas, que, assim, compõem alegorias. Nas músicas, o efeito surreal resulta mais da construção textual; no ambiente de Oiticica o que sobressai é a exposição sensorial dos materiais. Naquelas, o fluxo contínuo das imagens produz metáforização; neste, resíduos e objetos coexistem, gerando sincretismo e indiferenciação. Entretanto, em ambas as produções o resultado do tráfego entre as imagens designa um heteróclito que não significa um todo homogêneo, mas o estilhaçam. As músicas figuram as indeterminações culturais, sugerindo uma totalidade de impossíveis no presente e excluindo qualquer forma de realização na utopia; a *Tropicália* de Oiticica indicia processos de atuação cultural.

31 Cf. o nosso *Tropicália, alegoria alegria*. São Paulo, Ed. Kairós, 1979.

32 Idem, *ibidem*, caps. III e IV.