VANGUARDA BRASILEIRA, HÉLIO OITICICA*

A atividade de Hélio Oiticica e a posição crítica que define cifram as propostas da vanguarda brasileira suas intervenções configuram um trabalho de anamnese; manifestam, pelo vigor das proposições e ousadia de ações, o processo de integração e destruição do projeto moderno no Brasil; explicitam os conflitos provocados pela confluência da pesquisa dos pressupostos implícitos na modernidade com a elaboração das inquietações presentes¹. Sua investigação é contudo excêntrica, pois ao expor as margens do processo de integração do moderno, desloca-as por atividades exemplares catalisadas pela visionária concepção de “estado de invenção”. Ao mesmo tempo que denunciam as “pragas” da vanguarda - esteticismo, competitividade, diluição -, a posição crítica e o experimental formulados no “Parangolé” tiveram o poder de expor as ambigüidades do processo em curso, propondo-se como um reexame dos princípios da vanguarda brasileira.

A dupla inscrição da atividade de Oiticica desenha um percurso moderno de sentido épico: um esforço deliberado em reativar intuições construtivistas que, para ele, configuravam um fundamental “sentido de construção” e um impulso de desestetização, às vezes voltado para o desenvolvimento de práticas

* *Este texto articula alguns temas e problemas recontados do nosso livro A Invenção de Hélio Oiticica (São Paulo, EDUSP, 1992).*

culturais que transgridem a normatividade modernista. Nele brilha o imaginário de uma saga: a busca, implacável e apaixonada, de algo que, além da “arte experimental”, se manifesta como o puro “experimental”. O seu programa, escandido e radicalizado, libera uma marginalidade nada circunstancial; uma atividade que exige mudança dos meios e da concepção da pintura, da arte: ruptura das concreções artísticas; proposição de “objetos” em que se imbricam o plástico, o verbal, o musical, o tecnológico; deslizamento da arte para as vivências; proposição de práticas dissensuais. Desde o momento inicial, em que Oiticica opera nos limites da arte concreta, evidenciando a “crise da pintura”, o impulso para a desestetização age sobre a determinante construtiva, nela fazendo incidir a negatividade do inconformismo estético e a posição sobre o valor das práticas em desenvolvimento. Denuncia o caráter fantástico das concepções abrigadas sob o rótulo de “cultura brasileira”: processo de conservação-diluição, misto de cinismo, hipocrisia e ignorância, a que ele denominou de “convi-conivência”².

Construindo-se como um programa em desenvolvimento, as proposições desencadeadas por Oiticica manifestam os lances típicos das vanguardas que se estendem do final dos 50 aos inícios de 70. Fazendo coexistir dualidades - rigor construtivo e desconstrução, conceitual e sensível, exacerbação individual e significação social -, esse programa compõe uma espécie de “organização do delírio”³. Excêntrico e visionário, Oiticica imagina a proeza de conciliar o branco no branco malevitchiano e o desregramento de todos os sentidos, numa linguagem em que “o conceitual e o fenômeno vivo”⁴ se articulam. Lúcido e coerente, o programa de Oiticica monta um dispositivo delirante constituído de duas séries: a da produção artística e a do discurso, ambos produzindo um efeito de logicidade; um único desenvolvimento que avança negando e incorporando: cada posição manifesta paulatinamente o sentido das efetuações, afirmando intensidades progressivas do experimental. Nos quadros concretos e nos monocromáticos; nos “Metaesquemas”; nos “Bilaterais” e “Relevos Espaciais” neoconcretos; nas “novas ordens ambientais” desenvolvidas em “Núcleos”, “Penetráveis”, “Bólides” e “Parangolés”, flagra-se a coerência do trajeto em que a tônica construtiva gradativamente torna-se intrínseca às proposições comportamentais. Inovadoras, as experimentações de Oiticica reprocessam fundamentos e práticas construtivistas, distinguindo-se, pela radicalidade, de tendências similares em ebulição.

Sua visada beneficia-se da situação nacional e internacional da arte de vanguarda: da redistribuição geral da estética, da pulverização dos códigos de produção e recepção, em grande parte provocados pela **pop art**. À nova inscrição

da produção artística corresponde um novo espaço estético onde tudo pode surgir, tudo pode realcionar-se com tudo em jogo permanente. A prática pictural não só elimina a referência ao ilusionismo, levando ao fim o criticismo moderno, como questiona a formalidade das pesquisas sintáticas amplificadas pela arte concreta. À preocupação sobre a autonomia da pintura contrapõe-se o campo da colagem; assumindo-se como montagem de disparates, as práticas artísticas liberam os elementos que compõem - técnicas, temas, retóricas, sintaxes -, que passam a gravitar aleatoriamente. Assim, surge a necessidade de anular o quadro ilusionista, de produzir outro espaço estético que valorize outras coisas, eliminando de vez os resíduos de profundidade visual⁵. Num primeiro momento, como nas “Invenções” de Oiticica e nas “Superfícies Moduladas” de Lygia Clark, o quadro perde seus poderes encantatórios e também se transmuta em coisa. Depois, como consequência da desindividualização da prática pictórica, os desenvolvimentos vanguardistas lançam a produção no aleatório. Em Oiticica, a necessidade estrutural solta-se; o campo é invadido por ações, pela vida. A matriz neo plástica - construtivista sofre metamorfose; o que está dentro do quadro, ou virtualmente em núcleos e penetráveis, explicita-se, privilegiando a abertura das proposições.

Frente à diversidade das tendências que pretendem por em causa a significação da pintura e do processo estético em geral, impugnando convenções da representação tradicional e da abstração e visando ao desrecalque da produção, pois interessadas na proposição de um além-da-arte, Oiticica não se deixa determinar exclusivamente pelas soluções predominantes: de um lado as provenientes do circuito internacional, e de outro por aquelas que no Brasil pretendem assumir o conflito entre experimentação e participação social. Compõe uma posição de vanguarda que, para ele, resulta da vivência da “crise da pintura” e da realização dos pontos críticos da arte construtiva que tinham sido reprimidos pela sucessão dos diversos movimentos. Com peculiar entendimento do “desenvolvimento construtivo da arte contemporânea”, Oiticica pretende contribuir para as “novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento”⁶. O experimental retém um fundamental “sentido de construção” que orientou os desenvolvimentos modernos, mas voltado para um impulso para a invenção de algo novo, que para existir supõe a destruição das formas de evidenciação da pintura e da escultura, mantendo delas apenas a possibilidade de fundação de novas relações estruturais e humanas. Para ele, é o “sentido de construção” que articula a “tendência contemporânea” empenhada na abertura de novos rumos da sensibilidade contemporânea. Assim, mesmo quando solta-se para as experiências da antiarte ambiental, propõe sua experimentação como um desenvolvimento original do “estado de invenção” provocado pela arte moderna. Oiticica erige a utopia de

transformação do ambiente cotidiano em horizonte de suas atividades.

É com o “Parangolé” que se define a posição específica de Oiticica na vanguarda brasileira. Formulado como um programa de redefinição das operações artísticas e do significado da arte, o “Parangolé” ou “antiarte ambiental” propõe-se como “uma nova fundação objetiva da arte”⁷. Perseguida desde a “crise da pintura” e constituindo-se paulatinamente com a formulação das “ordens de manifestações ambientais”, a antiarte de Oiticica produz um campo de estruturas abertas em que a invenção exercita-se como “proposição vivencial”. Conjuga linguagens, espaços e tempos dispersos, reconceituando a arte, cujo objeto se desintegra e a imagem se recria. Repropõe a atividade artística nela integrando o coletivo pelo redimensionamento cultural dos protagonistas. As manifestações ambientais são lugares em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida), o “Parangolé” é também a descoberta da “conexão entre o coletivo e a expressão individual”⁸: experiência de inconformismo social que ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão de viências populares. No “Parangolé” compõem-se inconformismo estético e inconformismo social na experiência da marginalidade. A partir dessa marginalidade, Oiticica formula uma “posição crítica universal e permanente”⁹, indissociável da experimentação, com que interfere na vanguarda brasileira, enquanto nela encontra condições para desenvolver os projetos coletivos implícitos no “Parangolé”.

A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética originada pela crítica do ilusionismo e pela transformação do destinatário em protagonista. O deslocamento da arte, pressuposto nas grandes tendências da arte moderna, é atualizado por Oiticica em referência tanto aos desenvolvimentos internacionais como à vanguarda brasileira. A “descoberta do corpo”, no “Parangolé”, provocou a diferenciação do “sentido de construção”. Com a ressemantização do corpo, o projeto de extensão da arte ao extra-espaço produz a “totalidade-obra”, recodificando o estrutural das ordens anteriores. Não se trata mais de transpor a matriz neoplasticista à estetização do cotidiano, ao situacional. A assimilação ambiental das estruturas, implícita em “Bólides” e “Parangolés”, pode até recorrer à matriz neoplasticista como um elemento da transformação do espaço estético em espaço de experiências, mas é nas “manifestações ambientais” que as forças do desejo se afirmam. As condições que governam estes eventos são fornecidas pela cultura e pelo propositor: os signos aí são intensos, pois se produzem na intersecção dos debates do tempo e das propostas de Oiticica. É nessa conjunção que o corpo vira signo em situação, dotado da força do instante, como

também de transcendência. A proposição ambiental articula ações e comportamentos; não visa à criação de um “mundo estético” pela aplicação de uma estrutura ao cotidiano, nem, simplesmente, a diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, “fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta”¹⁰.

Assim, a antiarte transforma a concepção de artista: não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um “motivador para a criação”. Este deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. A antiarte, entendida como série de “proposições para a criação”, tem pois como princípio a participação: “Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significação”¹¹.

A ênfase na proposição vivencial não pode ser contudo assimilada a compreensões equivocadas da designação antiarte, que a determinem como valeduto, em que tudo é arte e nada é arte, ou que a incluam nas chaves do “irracionalismo”, “delírio”, “loucura”, “arte corporal”, “arte pobre”, etc. Estas qualificações procedem de uma mitologia que produz a disjunção de arte e vida, ou então, quanto a Oiticica, da folclorização de suas experiências na Mangueira. A antiarte ambiental requer processos rigorosos de composição: as proposições para a participação supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão. A antiarte ambiental é metamorfose do “sentido de construção”.

Oiticica identifica a antiarte ambiental (o “Parangolé”) aos postulados da “vanguarda brasileira”, como está claro na sua teoria da “nova objetividade”, com que pretende abarcar as atividades renovadoras em desenvolvimento no Rio e em São Paulo, referindo-as à sua própria experimentação. Nos textos, “Situação da Vanguarda no Brasil” (1966) e “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), caracteriza a “posição específica” da vanguarda brasileira, considerada por ele como “um fenômeno novo no panorama internacional”¹². A designação “nova objetividade” recobre uma gama muito elástica de atitudes e experiências - nova figuração, objetos, ambientes, acontecimentos, etc -, que traduzem, muitas vezes, elementos pop, op, surrealistas, dadaístas, etc. Valorizan-

do esta diversidade, Oiticica adverte que a “Nova Objetividade” não é um movimento, definido por uma “unidade de pensamento”, mas uma caracterização do “estado da arte brasileira de vanguarda”: “A ‘Nova Objetividade’ sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (...), mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’ uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas”¹³.

Essa “constatação geral” responde ao que se apresentava naquele momento aos artistas como necessidade: articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante. A diversidade das propostas decorre, assim, não apenas da ampliação do campo experimental em toda parte, mas principalmente dos modos de efetivação das relações de programas estéticos e exigências “ético-políticas”. Este imperativo explicitou-se em projetos que, nas diversas áreas artísticas, produziram interpretações da “realidade brasileira” e reagiram à repressão; projetos estes que não faziam distinção entre programa estético e programa de ação¹⁴. A posição crítica e a atuação cultural, requeridas pelo momento, faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade, a participação social e o deslocamento da arte. Entretanto, o que garantia a unanimidade das propostas, a despeito das diferenças de experimentação, era o tom contestador, a atitude “contra”.

Nas artes plásticas, a “Nova Objetividade” é a culminação das atividades em desenvolvimento desde 1965, quando os artistas voltaram a se manifestar coletivamente, depois do período de isolamento criativo que se seguiu à retração do concretismo e à dissolução do neocentrismo. O “Esquema Geral da Nova Objetividade” é um ensaio de globalização desse afluxo de atividades - “Opinião” (65 e 66), “Propostas” (65 e 66), exposição na G4, Grupo Rex, Simpósio de Brasília, etc. -, no desejo de formular um diagnóstico da situação e uma atuação coletiva. A análise de Oiticica elabora o tumulto desse momento de fratura da modernidade, associando os elementos presentes aos pressupostos da vanguarda brasileira. Para ele, os princípios que regem a posição crítica e criativa da vanguarda brasileira são o resultado dos desenvolvimentos construtivos no Brasil: antropofagia oswaldiana, arquitetura moderna, arte concreta e neoconcreta, a experimentação de Lygia Clark e a sua. Assim, a estratégia adequada ao momento é a antiarte, pois esta vincula “a atividade criativa (...) às exigências de ordem ético-individual, e às sociais gerais”¹⁵. Dirigida “por uma necessidade construtiva

caracteristicamente nossa'', a antiarte, permite aos artistas enfrentar a questão: ''como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo?''¹⁶.

A ''Nova Objetividade'' é a extensão daquela ''nova fundação objetiva da arte'' (''Parangolé''), propugnada por Oiticica para as tendências por ele agrupadas sob a denominação ''vanguarda brasileira'', caracterizada pela seguinte plataforma: ''vontade construtiva geral''; ''tendência para o objeto''; ''participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.)''; ''tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, e éticos''; ''tendência para proposições coletivas''; ''ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte''¹⁷. Nestes itens, Oiticica resume o programa da vanguarda brasileira como homólogo ao seu, pois interpreta a situação estética produzida pela adesão dos artistas ao ''problema do objeto''. Esta adesão catalisou as transformações do objeto e a abertura de possibilidades mais variadas de articular as atividades experimentais e o social, pois radicalizou o ''comportamento criador''. Implícita nos desenvolvimentos modernos, a tendência ao objeto facilitou nos anos 60 a realização da arte como ''exercício para comportamentos'', ''ação no ambiente'' e atividade coletiva¹⁸. Quando Oiticica diz que o ''objeto é a descoberta do mundo a cada instante'', está interpretando um desejo típico da época: a superação da arte pela valorização do ''ato criador'', da invenção, liberando-a para toda sorte de operações. A ''Nova Objetividade'', tal como está imaginada no texto de Oiticica, representa as aspirações, os problemas, as ambigüidades e a destinação dessas pesquisas. Ao entrar neste vórtice experimental, Oiticica faz de sua pesquisa pioneira uma componente exemplar do trabalho de construção da vanguarda brasileira. O texto-plataforma e a ''Tropicália'' são as contribuições que efetivam esta aspiração.

O conceito de ''nova objetividade'' surge para dar conta do debate em curso: efetivar uma posição crítica revolucionária pela atualização das linguagens. Mas Oiticica vai mais longe: não propõe, apenas, a modernização da arte, para melhor representar contradições, pois insiste na necessidade de se criar uma ''linguagem própria'', especificamente brasileira, mobilizada pelo ''sentido de construção'', latente e em desenvolvimento na produção cultural. Assim, a ''Nova Objetividade'' delineia um modo de atuação, dirigido pela formulação de um projeto de ''solidificação cultural'', respondendo à necessidade dos artistas ''em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social''¹⁹. A ''Nova Objetividade'', como posição específica da vanguarda brasileira'', não só

é distinta das tendências internacionais (**Pop, Op, Nouveau Réalisme**, etc.) como também se afasta da caracterização, feita por Mário Schemberg e aceita por muitos, dessas experiências individuais e de grupo como “realistas”. O “realismo” (ou “novo realismo”) de Schemberg, assim como aqueles de Sérgio Ferro e Waldemar Cordeiro, apesar de suas notáveis diferenças, visavam a incluir todas as experimentações mais significativas em desenvolvimento, na contestação, mais ou menos direta, ou no interesse pela significação social. Oiticica, embora sensível a tais posições, prefere explorar o encontro das “proposições estruturais” e das “proposições realistas”, retirando a questão de uma concepção genérica das relações entre arte e realidade. Oiticica prefere a expressão “nova objetividade” para caracterizar essas experiências, porque seu interesse está voltado para a criação de “um mundo experimental”, cuja objetividade está fundada na superação da individualidade da produção e das representações que a tornam possível. A criação desloca-se da identificação mítica com o artista para práticas que produzem o deslocamento da arte para o movimento inventivo (manifestações ambientais). O imaginário de Oiticica (como se explicita no “Parangolé”) é aquele que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está exatamente na sua suplantação da pura imaginação pessoal, em favor de um “imaginativo” coletivo. Assim, ao invés de remeter-se (como Schemberg, Ferro e Cordeiro) às tradicionais relações de arte-realidade, sua produção explicita a relação arte-artista, situando-se no horizonte de uma objetividade imaginativa.

A unidade de ação buscada por Oiticica e significada no conceito de “nova objetividade” resulta, pois, da generalização de proposições abertas ao “exercício imaginativo” e da fundamentação da “vontade construtiva geral no campo político-ético-social”. A ênfase nas atividades, por diferentes que sejam, recai na participação e na produção coletiva. Referidas ao devir de suas experiências, essas “necessidades”, que Oiticica atribui à vanguarda brasileira, cifram a antiarte como prática requerida para a definição de uma “posição crítica” tipicamente brasileira, que, se evitar o dualismo de experimentação e participação, não desconhece que “uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências”²⁰. Para Oiticica, a antiarte ambiental responde ao imperativo de não mais situar a atividade de vanguarda como renovação estética; vincula-se a “uma questão cultural mais ampla”: a efetivação da modernidade no Brasil implica também a “transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes”²¹. Assim, o específico da vanguarda brasileira está na criação de uma linguagem com poder de objetivar “uma imagem brasileira total”, o que é indispensável para a situação “diarréica” da cultura. A proposta de Oiticica é: “assumir o experimental”²². “Tropicália” é a célula germinativa dessa atitude.

Com “Tropicália” Oiticica concretiza o programa ambiental e determina o sentido ético de sua experimentação. Este projeto é um acontecimento que enuncia, totalizando-as, as proposições formuladas no desenvolvimento das “ordens ambientais”. Suma de processos, materiais e procedimentos, “Tropicália” expõe, em síntese imagética, operações e problemas engendrados pelo programa: expressa o sentido das efetuações. Montando o heterogêneo, compatibilizando o estrutural e o vivencial sob a forma de estrutura-comportamento, “Tropicália” realiza a idéia de “totalidade-obra” e o desejo de uma “nova fundação objetiva da arte”, manifestados no “Parangolé”. Imagem-estrutura, projeto-programa e conceito, “Tropicália” é um clímax na experimentação de Oiticica; consolida a abertura sem que isto implique em diluição estrutural. Mas, como efeito mesmo da saturação de processos, ela problematiza as proposições, apontando para o “desinteresse das estruturas” (o que levará nas posições seguintes do programa a uma poética do instante e do gesto). Essa transformação é operada na manifestação ambiental pela devoração das imagens; é efeito da participação, que agora assume dimensão equivalente à da proposição. É, também, na “Tropicália” que Oiticica objetiva o “sentido ético” como prática cultural, determinando a posição crítica frente à situação das vanguardas e com que se distingue, pela radicalidade e lucidez, das demais propostas de atuação cultural: “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (...). Veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma ‘imagem brasileira’ total, para derrubada do mito universalista da cultura brasileira”²³.

Estrutura e comportamento se entre-exprimem na “Tropicália”, de modo que a “síntese imagética” de Oiticica não significa síntese de elementos contraditórios, qual uma dialética. As dualidades são constantemente devoradas como efeito da participação; as séries convergem num sentido paradoxal, diferenciador. A força de “Tropicália”, como solução das relações entre construtividade e vivência e como posição cultural, está nisso: não propõe um resultado que supere as contradições dos elementos justapostos, mas expõe o processo de constituição das contradições enunciadas. Sistema delirante, máquina de produção de sentido, “Tropicália” é um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências (dos participantes, do propositos) e as referências (culturais, artísticas), impedindo a fixação de uma “realidade” constituída. Os fragmentos de processos, mitos e vivências tornam-se signos que simulam efeito de realidade no sistema ambiental. Estabelece-se no jogo a corrosão de identidades expectativas, como descolonização do sujeito (que é multiplicado) e desnaturalização das referências (que são demitizadas).

Processo conjuntivo e ambivalente, “Tropicália” joga com significações óbvias e ocultas: o objetivo é provocar a explosão do óbvio, na participação²⁴. A significação oculta não é, pois, um sentido profundo, anterior à imagens, de que elas seriam a representação. O oculto da “Tropicália” é o mais manifesto: o modo de agenciamento das imagens, das linguagens, dos comportamentos.

“Tropicália” determina a “posição crítica” de Oiticica: a “objetivação de uma imagem brasileira”, pela “tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa”, não se faz pela figuração de uma realidade como totalidade sem fissuras, mas pela devoração de imagens que encenam uma cultura brasileira. Esta devoração se atribui aos protagonistas: apropriando-se de elementos da mistura, conjugam estrutura e fantasia. No ambiente tramam-se intervenções que vão estendendo as proposições. Com isso, tudo o que é traço cultural é ressignificado. A ação ambiental é um dispositivo dessacralizador; monta uma situação em que as significações apropriadas são continuamente desapropriadas. O sistema não se fixa estruturalmente, pois se faz como circularidade e troca: recodificados, os elementos culturais são devorados; confundidos em suas expectativas, os participantes liberam seus desejos ludicamente.

A “Tropicália” desloca o que se designa como arte, e, simultaneamente, o modo de atuação cultural. Propõe uma linguagem que compatibiliza séries divergentes (o conceitual e o “fenômeno vivo”), que deve ser distinguida, naquela situação brasileira, dos efeitos de profundidade, figurados alegoricamente nas assincronias culturais. A “Tropicália” encena as dualidades, presentificando as diferenças: daí o efeito de indeterminação que produz, impedindo a fixação de significados. Como manifestação ambiental, “Tropicália” não produz uma idéia totalizadora de Brasil (incompreensível, irracional, exuberante, absurdo, surreal): estiliza esta representação. As raízes profundas sobem à superfície e são arrancadas; o Brasil não se classifica como imagem. No labirinto experimenta-se o ilimitado e a indeterminação, a transmutação como perda da identidade na construção de diferentes identidades. A “Tropicália” é um projeto específico de vanguarda, que se diferencia das tendências internacionais (nas quais estava boa parte dos artistas brasileiros), incidindo, não no tema da “realidade brasileira” (como era comum), mas na constituição de uma linguagem moderna, que não distingue o nacional do internacional. Alheia ao exclusivismo da experimentação ou da expressão de conteúdos do nacional e popular, a Tropicália conjuga experimentalismo e crítica jogando com a ambivalência e a indeterminação, de modo que as soluções engendradas determinam o problema - o que resiste ao consumo das imagens.

Assim, ao articular com a “Tropicália” uma linguagem-comportamento, que engloba as operações construtivas e as proposições vivenciadas num único processo, Oiticica contribui para desestabilizar as experiências da vanguarda brasileira e as interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na “urgência da colocação de valores num contexto universal”, para “superar uma condição provinciana estagnatória”²⁵, rompe com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais.

É com “Tropicália” (o projeto e a teorização) que Oiticica participa ativamente de um dos momentos mais críticos e criativos da cultura brasileira. Ela realiza o seu programa ambiental (estendido à vanguarda brasileira, como fica patente no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”) e junta-se a outras manifestações - como “Terra em Transe” de Glauber Rocha, “O Rei da Vela” do Teatro Oficina e a música do grupo baiano.

O que identifica essas produções como “tropicalistas”, é a radicalidade crítica, cujo princípio é a devoração. A antropofagia oswaldiana foi reatualizada, naquele período, tornando-se estratégica na revisão cultural e produção artística. O tropicalismo evidenciou o conflito das interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expôs a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressuscitou os mitos da cultura urbano-industrial, misturando os elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso.

Das produções tropicalistas, é notável a semelhança entre a “Tropicália” de Oiticica e a do Grupo Baiano de música popular. Resguardando-se as diferenças em termos de repercussão, a comparação delas revela coincidência de proposta, de linguagem e de crítica. Em ambas, o experimentalismo articula o construtivo e o comportamental; a participação é constitutiva da produção e a crítica, efeito da abertura estrutural. Entretanto, importa ressaltar que as semelhanças não decorrem de influências (o ambiente de Oiticica é anterior ao surgimento do tropicalismo musical), mas da circulação de idéias. A ênfase no conceitual e no vivencial era tendência comum nas artes; o tom crítico impunha-se, como ruptura, no imaginário da participação.

As duas experiências são estruturalmente semelhantes: operam descentramento cultural com procedimentos críticos que combinam construtividade e dessacralização; deslocam a discussão sobre as relações de arte e participação superando a oposição entre “arte participante” e “arte alienada”; definem

relações entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos e procedimentos. São, assim, produções que afirmam dois sentidos simultâneos: designam aspectos da cultura enquanto desconstróem as linguagens que a pressupõe totalizada.

Valorizando a atividade tropicalista, Oiticica vincula-a às suas experiências ambientais. 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 Brasil²⁶. Essa posição é assim detectada nas atividades do grupo baiano: não há aí distinção entre experimentalismo e crítica da cultura; não há privilégio entre posições discrepantes, quando se trata de “constatar um estado geral cultural” e, finalmente, não se distingue a repressão da ditadura e da “intelligentsia bordejante” (a crítica e o público de uma certa esquerda). Oiticica reconhece nos tropicalistas uma prática que se assemelha à sua, como se explicita na “Tropicália”: a renovação de comportamentos, de critérios de juízo, etc. passa pelo modo de produção, aliando conceitualismo, construtividade e vivência. Ambas as produções originam conjunto 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”.

Ao identificar nas músicas tropicalistas a estrutura das “manifestações ambientais”, Oiticica toca no núcleo da experimentação do grupo baiano, naquilo que foi responsável pelo inusitado de sua intervenção na música brasileira e nos debates culturais do tempo. As músicas se desenvolvem como eventos que descentram a percepção organizada por continuidade, propondo-se como ações que exigem do ouvinte a produção de significados. A cascata de imagens gera uma temporalidade estranha à comunicação, à representação de sentimentos e idéias, numa palavra, a expressão. As músicas tropicalistas cruzam várias durações presentificadas e temporalizam espaços, explorando, assim, a ambivalência das significações conjugadas. Estruturas abertas à fantasia dos ouvintes-participadores, as músicas simulam uma realidade em desagregação, hiperbolizando contradições (culturais, artísticas, políticas). O receptor não “ouve” propriamente as músicas, mas realiza idéias, estabelece relações, acompanhando desenvolvimentos e neles interferindo. Participando de uma festa, que também é farsa, vê desdobrar-se um painel, que aparentemente designa o Brasil (a “realidade brasileira”), mas, que leva a uma metáfora terminal, a uma alegoria do Brasil. A crítica tropicalista das inconsistências da cultura brasileira faz-se ludicamente, com um jogo conjuntivo e ambivalente que explora a indeterminação do sentido.

A convergência de projeto e de linguagem evidencia-se, ainda, nas experiências com as imagens. A “Tropicália” de Oiticica e a dos Baianos constituem repertórios de imagens em que se condensam representações da “cultura brasileira” e vivências. Ambíguas, pois resultam de um processo conjuntivo em que se combinam elementos heterogêneos, essas imagens afirmam e negam simultaneamente a posição de cada elemento, neutralizando os significados por eles fixados. Organizadas em séries, as imagens compõem proposições de duplo sentido: o óbvio em que literalmente expõem fragmentos culturais caracterizados como tipicamente brasileiros; o oculto, que faz a crítica desses estereótipos. Produções significantes, as manifestações “tropicalistas” instalam o receptor como protagonista de ações que constituem o sentido das imagens. Nas músicas, produzem-se imagens estranhas e alusivas; enigmáticas como as da elaboração onírica, materializam-se como exercício surrealista. Já 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 ocorre nas músicas, que, assim, compõem alegorias. Essa distinção de níveis de produção significativa deriva, evidentemente, da singularidade de cada uma das poéticas. Embora ambas tenham linguagens semelhantes, a mistura efetua-se diferentemente. Nas músicas, o efeito surreal resulta da construção textual; no ambiente de Oiticica o que sobressai é a exposição sensorial dos materiais. Naquelas, o fluxo contínuo das imagens produz metaforização; 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 (o Brasil, a cultura brasileira), mas o despedaça: provocam a explosão do óbvio. Nas músicas, o desenrolar das imagens monta a cena da fantasmagoria, fazendo emergir uma “realidade brasileira” alucinada; na “Tropicália” de Oiticica elas figuram proposições que visam à “objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira”. Uma figuram as indeterminações culturais, sugerindo uma totalidade de impossíveis no presente e excluindo qualquer forma de realização na utopia; a outra indicia processos de atuação cultural. As duas produções montam dispositivos que exploram o conflito entre designação e significação, desmobilizando as expectativas dos receptores, suscitando neles o desejo de produção.

Oiticica ressalta, ainda, como elemento fundamental do “caráter revolucionário implícito nas criações e posições do grupo baiano”, a simultaneidade da crítica e da inserção do mercado. Ao tematizar esta questão, Oiticica tem em vista não só o ser a música popular mediatizada enquanto mercadoria, como,

principalmente, que a indistinção feita pelos tropicalistas entre o estético e a mercadoria faz parte da sua estratégia de dessacralização. O consumo é um dos elementos da produção cultural; por isso, para enfrentar a “convi-conivência” brasileira não se poderia dele fugir: mais certo, para ele, é “consumir o consumo”. Assim, o consumo é uma das “categorias transformadoras”, mobilizadas pela experimentação tropicalista, como modo de enfrentar e dissolver as dualidades erigidas como oposições: participação/alienação, nacional/internacional, popular/comercial, etc. Estas disjunções, que no debate cultural definiram posições sectárias, foram deslocadas por Oiticica e pelos Baianos, tanto para ressaltar a complexidade das formas de dominação, como para retomar a discussão do preconceito quanto à “massificação”. Novamente, a posição tomada por eles deriva da matriz antropofágica. O uso de elementos da cultura de massa, diz Oiticica, contribui para “exprimir processos criativos abertos”.

A integração do consumo como elemento da produção não elide o controle; explora a ambivalência desse elemento. Se de um lado a música popular é um campo dócil à dominação da indústria cultural, não deixa também de se afirmar como tentativa de transformação da sensibilidade e das convenções. Os tropicalistas exploraram esta possibilidade segundo, ao menos, duas direções: refletindo metalingüisticamente sobre processos artísticos e explicitando os mecanismos de produção da arte na situação em que operavam²⁷.

A desmistificação das relações entre criação e mercantilização destoava do enfoque parcial das posições que, à esquerda e à direita, condenavam o envolvimento comercial da arte. O aspecto comercial, assim como a integração das técnicas modernas, era visto ora como submissão à lógica do consumo, ora como absorção de modas. Não se rejeitava, contudo, o uso dos “novos meios de comunicação”, seja em vista da conscientização, seja em vista da informação. Aos tropicalistas, contudo, não parecia possível apropriar-se do sistema de produção e comercialização, quanto aos recursos que este oferecia, e, ao mesmo tempo, separar-se dele para preservar uma suposta neutralidade da criação e veiculação de arte. A valorização, por Oiticica, da prática tropicalista, evidencia a “posição crítica universal permanente”, que juntamente com “o experimental”, é elemento construtivo. Faz parte do projeto que assume as ambivalências como modo de enfrentar a “diarréia” brasileira. A Tropicália foi concebida para expor esta situação, sob a forma de uma “imagem brasileira total”.

NOTAS:

- 1) Segue-se aqui uma interessante idéia de J. F. Lyotard: "J'observe (...) que le véritable processus de l'avant-gardisme a été en réalité une sorte de travail, long, obstiné, hautement reponsable, touené vers la recherche des presuppositions impliqués dans la modernité. Je veux dire que pour bien comprendre l'oeuvre des peintres modernes, disons de Manet à Duchamp ou Barnett Newman, il faudrait comparer leur travail avec une **anamnèse** au sens de la thérapeutique psychanalytique. Comme le patient essaie d'élaborer son trouble présent en associant librement des éléments apparemment inconsistants avec des situations passées, ce qui lui permet de découvrir des sens cachés de sa vie, de sa conduite (...)" Cf. **Le Postmoderne expliqué aux enfantx**. Paris, Galilée, 1986, p.125.
- 2) Hélio Oiticica, "Brasil Diarréia". In Ferreira Gullar (org.), **Arte Brasileira Hoje**, Rio, Paz e Terra, 1973, p.147.
- 3) Cf. Haroldo de Campos, "O Vôo da razão sensível de Hélio Oiticica". Entrevista a Lenora de Barros, **Folha de São Paulo**, 26/7/87, p. A-55.
- 4) Cf. "Brasil Diarréia", op.cit., p.147.
- 5) Cf. A. M. Rieu, "La Machinerie Hyperréaliste". In **Voir, Entendre** (Revue d'Esthétique, 1976/4). Paris, U.G.E., Coll. 10/18, 1976; Cl. Greenberg, "Depois do Expressionismo Abstrato". Trad. bras. in Gavea, nº 3, Rio, PUC-RJ, 1986.
- 6) Hélio Oiticica, **Aspiro ao Grande Labirinto** (seleção de textos org. por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão). Rio, Rocco, 1986, p.54.
- 7) Cf. catálogo de "Opinião 65". Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Galeria Banerj, agosto 1985.
- 8) Cf. **Aspiro ao Grande Labirinto**, p.73.
- 9) Cf. "Brasil Diarréia", op.cit., p.152.
- 10) Cf. **Aspiro ao Grande Labirinto**, p.103.
- 11) Idem, p.111.
- 12) Cf. "Situação da Vanguarda no Brasil". In AGL, p.110.
- 13) Cf. "Esquema Geral da Nova Objetividade". In AGL, p.84.
- 14) Cf. Otilia B. F. Arantes, "De Opinião 65 à XVIII Bienal". In **Novos Estudos Cebrap**, nº 15. São Paulo, 1986, p.69 e ss.
- 15) Cf. **Aspiro ao Grande Labirinto**, p.97.
- 16) Idem, p.97.
- 17) Idem, p.84.
- 18) Hélio Oiticica, "Instâncias do Problema do Objeto". In GAM, nº 15. Rio, 1968.
- 19) Cf. **Aspiro ao Grande Labirinto**, p. 95.
- 20) Cf. "Brasil Diarréia", op.cit., p.150.
- 21) Idem, ibidem, p.152.
- 22) Hélio Oiticica, "Experimentar o Experimental". In **Navilouca**. Rio, 1973.
- 23) Cf. **Aspiro ao Grande Labirinto**. p.106 e 108.
- 24) Cf. Carlos Zilio, "Da Antropofagia à Tropicália". In **O Nacional e o Popular na**

Cultura Brasileira - Artes Plásticas e Literatura. São Paulo, Brasiliense, 1982, p.30.

25) Cf. "Brasil Diarréia", op.cit. p. 148-9.

26) Hélio Oiticica, "O sentido de vanguarda do grupo baiano". In **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24/11/68.

27) Cf. Celso F. Favaretto, **Tropicália, Alegoria Alegria.** São Paulo, Kairós, 1979.

*CELSO F. FAVARETTO é professor e pesquisador da Universidade de São Paulo.
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo.*