

Performatividade em Hélio Oiticica

Rodrigo Garcez

CAC/ECA/USP

PALAVRAS CHAVE : PERFORMATIVIDADE ; OITICICA ; FLUXOS MUDIATICOS

Levantamos a hipótese que na trajetória artística de Hélio Oiticica é possível rastrear traços de performatividade, latentes e manifestos, que surgem em seus *penetráveis*, *parangolés* e *cosmococas*, por exemplo. Acreditamos que essa performatividade é resultante de um jogo entre fluxos midiáticos que compõe a estética do artista em função de sua biografia. Num primeiro momento apresentaremos alguns recortes da obra de Oiticica para em seguida analisar seus possíveis fluxos em função de suportes teóricos retirados da crítica contemporânea das artes cênicas. Ao final pretendemos confrontar objeto e metodologia para sustentar a hipótese de que o hibridismo de Oiticica se insere na prática de arte resultante do fim do projeto modernista onde não é mais possível separar as Artes em diferentes escolas e formas. Além disso, refletiria a tendência que as artes ditas plásticas manifestam desde o final dos anos 60 de absorver conceitos antes restritos às artes cênicas, como a teatralidade, corporalidade, entre outros. Por fim, sua performatividade refletiria sua experiência vivenciada; suas idiossincrasias em função de seu tempo e espaço.

Hélio Oiticica é um caso exemplar onde a vida e obra do artista mesclam-se formando um complexo de formas híbridas na Arte e de atitudes contraditórias e às vezes exageradas em sua vida. Poucas vezes antes dele o Brasil teve um artista tão comprometido e tão coerente em sua posição marginal quase como um mártir do evangelho de Genet. Oiticica viveu o encanto esperançoso dos anos 60 a derrocada entorpecedora do final dos anos 70 e não sobreviveu a década de 80. Se pudermos sintetizar dois grandes momentos de sua trajetória artística, temos como marco estético e conceitual da década de 60 os *parangolés* e nos 70 as *cosmococas*. Ainda que aparentemente muito distintas entre si, estes dois pontos quando o unidos ao seu início de carreira neo-concreto e ao final do *delirium ambulatorium*, formam uma espécie de curva trágica no sentido nietzscheano, onde o processo de trabalho do artista reflete sua entrega ao rigor cósmico a maneira de Artaud. Este Hélio Oiticica trágico nos interessa na medida em que reflete uma certa tragédia brasileira, e quem sabe contemporânea, que transparece em suas obras a partir dos *bólides* e *penetráveis* .

Podemos afirmar que o caminho que acabaria por levar Oiticica à performatividade, sob o ponto de vista conceitual, começa com suas investigações práticas acerca da cor tendo como uma de suas principais referências no período neo-concreto o trabalho de Mondrian. Com um aprofundamento da natureza cromática e da densidade luminosa, Oiticica transcende o plano bidimensional da pintura/tela e começa a explorar a espacialidade da cor em volumes. Este é o caso dos *bilaterais*, *relevos espaciais* e *núcleos*. Num segundo momento essa pesquisa com a luz exige a construção de ambientes participativos que dinamizam a presença do espectador frente à obra; assim nos *penetráveis* temos uma primeira materialização performativa com a construção de um espaço cênico que pressupõe um público. Inseridas talvez na categoria de “instalações” essas obras, segundo Oiticica, permitem que o público vivencie subjetivamente a cor, fazendo dele atuante ainda que em pequena escala se comparada ao seu trabalho posterior.

Essa “pintura” volumétrica que flerta com o tempo, adquire maioridade nos *parangolés*, *ninhos* e nas *cosmococas*. Sobre o primeiro podemos dizer que são até hoje a obra mais potente e pela qual o artista se tornou conhecido do grande público brasileiro. A mescla de texturas feitas para vestir incorporadas como vestimentas escultóricas por passistas da escola de samba, representa uma síntese do Hélio artista rigoroso com o Hélio carioca marginal, gay afetado e chegado ao desbunde que lhe levaria a ser apresentado como costureiro no programa do Chacrinha. Os *ninhos*, como parte da experiência do *crelazer*, são um passo além no desenvolvimento de uma espacialidade encenada, construída para a participação ativa do espectador, como parte do devir/processo da obra no espaço. Neles somos convidados a executar ações que interagem sensorialmente com os elementos dispostos no ninho, como areia, palha, e os outros participantes. É como se Oiticica nos indicasse as regras de um jogo cênico como *resource* de um ciclo RSVP onde, nós como atores, entraríamos num processo colaborativo com ele, reconstruindo a obra sempre que jogássemos com seus materiais. O mesmo pode ser dito do *parangolé* e dos ambientes das *cosmococas*. Nelas a cocaína e os ícones da cultura pop dão um certo tom obsessivo e cínico a experiência, mas mesmo assim, como participante, posso dizer que todo o ambiente pode ser resignificado em função dos *players*. Fui um deles na primeira montagem mundial de CC2 ONOBJECT na Pinacoteca de São Paulo em 2003 e pude perceber que, numa primeira vivência, um grupo permanecia alheio as imagens projetadas e jogava com as formas coloridas entre si, como numa espécie de guerra de travesseiros patrocinada pelo ministério da cultura. Num outro momento, sai da postura do espectador passivo da cena, e joguei os volumes coloridos em direção as imagens; instaurou-se uma espécie de “siga o mestre” mimético. Neste momento tínhamos no ambiente, a postura da violência alheia, do jogo com as imagens e por fim, o jogo com a disposição corporal dos participantes. Como o chão da CC2 é propositalmente fofo e desestabilizado, os participantes podem jogar com a percepção das imagens audiovisuais de várias formas, de cabeça para baixo, em cima dos outros, etc. Os três jogos cênicos somados criavam uma ambiência que certamente interessaria a Oiticica, pois ao mesmo tempo que fomos iniciados à cena por suas proposições, em dado momento, já podíamos subvertê-las segundo nosso próprio tempo energético grupal, de cerca

forma retirando a obra do imobilismo museológico e temporal, para torná-la de novo pulsante e viva, como em 1973 no dia que dois grandes amigos, cheiradores contumazes de pó, transformaram o vício em virtude (citando Neville D'almeida) a partir de uma brincadeira irônica com a capa de um disco de Zappa. Vemos assim, que a pesquisa de Hélio com a cor levou-lhe ao estudo da luz e uma vez que essa se projeta no espaço, como volume cromático, guiou-o até a construção do olhar do outro; de certa forma percorrendo toda a trajetória luminosa, do objeto iluminado, passando pela fonte de luz até atingir o olhar do outro. Temos um movimento, razoavelmente claro, que começa na criação artística de formas e vai até a proposição de alteridades. Até este ponto, vimos o artista com um certo distanciamento, o Oiticica pesquisador; agora resta-nos examinar como essa pesquisa adere à seu corpo, transformando-o em performer de si mesmo.

Hélio é fruto do Rio, e isso significa que em sua constituição como homem encontramos todas as contradições do esplendor e decadência carioca. Antes de conceber suas deambulações urbanas, Oiticica já tinha como antepassado João do Rio e suas andanças pelas ruas da cidade na raia do século XX. Podemos supor que a alma encantadora das ruas sempre exerceu fascínio ao jovem abastado Oiticica até que ele estivesse pronto para descobrir sua própria dança urbana. Ainda que hoje as ruas do Rio de Janeiro representem um certo desafio ao “andar desinteressado”, se nos propomos a encarar os desafios, a cidade se abre como um corpo pronto para a cópula ainda que mortalmente doente. Suas ruas não foram feitas para carros, com nas grandes metrópoles americanas, mas sim para a contemplação da paisagem e dos tipos humanos que lá parecem ter uma alegria de viver que podemos definir poeticamente como umbigo do Brasil. As várias faces dessa cidade parecem magnetizar os olhares, mesmo quando corrompidas e decadentes, como no caso da Lapa e da zona do porto. Certamente Oiticica ouviu o canto da sereia-exu que lhe abriu os caminhos não só do morro, mas também de forma fáustica, para uma existência de potência trágica à maneira de Nietzsche. Aliás, o mito fáustico do intelectual que é convidado pelas forças do submundo, a descer de sua torre para reencontrar seu povo e lidar com a árvore do conhecimento de forma quase carnal, é totalmente verdadeiro no caso de Oiticica com a diferença poética de que este homem, com nome de árvore, que sempre esteve plantado no nível do asfalto, subirá as ladeiras e vielas do morro para aprender a sambar sob a sombra não de uma macieira mais de uma mangueira. Acreditamos que como *performer*, sua busca por aspectos da cultura brasileira, e especificamente da carioca, representa um passo necessário e definitivo pelo qual muitos outros *performers* passaram. Veja o exemplo da mitificação sérvia de Marina Abramovic ou da quebequense em Robert Lepage, só para citar artistas de campos distintos de expressão. Todos esses artistas contemporâneos necessitaram lidar com seu universo pessoal de referências de uma maneira que as aproxima do mito ou nas palavras atribuídas a Tolstói: "se quiseres ser universal, começa por pintar a tua aldeia". Talvez este movimento tenha um sentido de religamento do artista, como ser social, ao seu meio, expandindo seu corpo/consciência em direção ao universo que lhe rodeia. Compreender a ginga e a malandragem foram essenciais para o *parangolé* e para toda a sua

produção subsequente, seja no ambiente quase favela de *tropicália* ou em sua mostra na galeria Whitechapel, onde empolgado, Hélio conta a Guy Brett detalhes do *bas-fond* travesti no Rio. Com essa fertilização estética, Oiticica se aproxima da dança popular dos blocos de carnaval e cria um intercessor performativo, resultante de sua busca acadêmica e principalmente de seu *umwelt* ampliado.

BIBLIOGRAFIA :

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