



MONTEIRO, Cássia Maria F. **Corpo, cor, matéria e espaço: dos Parangolés de Hélio Oiticica ao figurino cênico.** Rio de Janeiro: UNIRIO. Setor de Cenografia da EBA-UFRJ; Professora Assistente. PPGAC-UNIRIO; Doutorado; Evelyn Furquim Werneck Lima. Cenógrafa e Figurinista.

RESUMO

Este *paper* pretende relacionar as obras *Parangolés* de Hélio Oiticica e o figurino nas atividades cênicas. O estudo põe em relevo a exaltação sensorial e como esta toma força na *Arte Ambiental*. Embora uma das principais questões não seja considerada no âmbito da utilização dos figurinos - a literal participação do espectador; outra precede e elucida tal conexão: a obra não assume o corpo como seu suporte, mas o torna elemento fundamental para sua existência. As capas, como os figurinos, não encerram sua função como objetos; se consolidam graças à sua utilização e cumprem sua função quando abrigam um corpo em movimento. Interessa perceber como a música - samba carioca e o rock novayorkino, em associação à dança e ao movimento, reverbera na plasticidade sob a fluidez no espaço, a dinâmica e sua efemeridade. Realocando a mancha do pincel do pintor, a obra realça que sua existência é condicionada pela coexistência inseparável entre corpo, dança e estrutura. À luz de OITICICA (1986), FAVARETTO (1992), CARLSON (2009), PAVIS (2003); o estudo aponta à consciência desses fatores para a eficiência estética do figurino em uma atividade cênica - dança, teatro ou de *performance*.

Palavras-chave: Parangolés: Figurino: Arte Ambiental: Artes Cênicas

Sabemos que a dissolução entre artes plásticas e cênicas decorridas da década de 1960 e 70 com a criação e avanço da *Performance art* trouxe grandes contribuições às duas linguagens. A inserção do corpo e do espaçotempo como partes integrantes para a criação da obra de arte são recorrentes nesses experimentos e reiteram um novo conceito de contemporaneidade que apreende a história e o tempo conforme uma necessidade.

Nas artes plásticas, por exemplo, a discussão do objeto está ligada ao modo com que o espectador experimenta uma obra. Sabe-se que desde o início do século XX, a introdução de objetos cotidianos nas galerias artísticas interferiu no conceito de obra de arte. Sem a preocupação de estabelecer comunicação por meio de signos, as pesquisas retomam, portanto, a importância da presença física: *a habilidade técnica e o alcance do performer a exibição visual de vestimentas ousadas ou efeitos cênicos têm o poder dependente em parte do fato de que são realmente geradas em sua presença.* (CARSON, M. 2009:95) O contexto e o ambiente passam a ser relevantes para a eficiência do acontecimento artístico.

O *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica é, em síntese, uma sequência de experimentos que tem como fundamento a proposição vivencial obras no ambiente. Para tal efeito, promove a integração entre diferentes linguagens artísticas, métodos, espaços e tempos. O desejo é pela criação de uma 'arte da totalidade' que reconceitualiza a própria arte e que dissolve o objeto em relação

ao ambiente a fim de recriar uma imagem. Sendo proporcional ao avanço nesses estudos, Hélio Oiticica amplia também sua concepção do que se refere ao ambiente. Este é por ele entendido em oposição à ilusão e é um ponto que interfere sobre os limites de obra, materializando incessantemente a relação entre arte e vida. Celso Favaretto nos ajuda a entender que “*a proposição ambiental articula ações e comportamentos; não à criação de um ‘mundo estético’, pela aplicação de uma estrutura do cotidiano, nem simplesmente a ‘diluir’ as estruturas. Mas dar-lhes um sentido total (...)*” (FAVARETTO, C. 1992: 124)

Analisando a biografia de Oiticica, localizamos os primórdios da sua atividade artística na pintura. O primeiro anseio do artista é pela formação de um quadro em estrutura ambiental. Posteriormente, a pesquisa pictórica é transposta às esferas arquitetônicas. Uma pintura que salte ao espaço torna-se uma busca constante é o primeiro desejo do *Programa Ambiental*. A cor, a estrutura, a vivência, o abrigo, a habitação, a temporalidade, o movimento e, finalmente, o corpo, são aspectos que ganham destaque em diferentes níveis nessas obras. E, se por um lado nos *Bólides* a cor está contida no objeto e em toda a matéria que os forma, por outro lado nos *Parangolés* a cor passa ao campo do sensível. Estão soltas e, ao envolver o corpo, preenchem o espaço pelas possibilidades da dança e suas evoluções. Nesta experiência o corpo passa a se tornar a própria dança de modo que instaura uma poética do instante e do gesto. Com os *Penetráveis* a escala sensorial é ainda mais explorada já que há um relativo ‘abandono da estrutura’ em função do diálogo com o espaço. O objeto é posto como estímulo para uma excitação comportamental e essa a vivência do corpo no espaço é constitutiva da experiência; devolvendo a questão da primitividade encontrada nas práticas cotidianas e estreitando os laços entre a o espectador (ator) e a obra.

A questão do corpo como origem das origens continua sempre presente na criação artística e, de uma maneira geral, em toda reflexão sobre a relação espetacular. Redescobrir o corpo tal qual ele pode ser imaginado do lado de cá dos efeitos espelho [teoria lacaniana], esta seria a perspectiva cara aos artistas do século XX. Um corpo que se manifesta por si mesmo, antes de ser tomado nas construções da manifestação. Um corpo mítico que revelaria às avessas os limites da elaboração espetacular. Na vida cotidiana, práticas da expressão corporal, colocadas para restituir ao corpo a redescoberta da primitividade concerne a múltiplas técnicas. (JEUDY, H. 2002:80)

Este fluxo de pensamento leva-nos à seguinte hipótese: a inserção do corpo e do ambiente podem ser lidas como agentes constitutivos das obras no *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica que relacionam-se de maneira intrínseca às atividades cênicas (*performances e experimentos teatrais de vanguarda*) advindas do mesmo período histórico e de momentos posteriores a este. Estas experiências plásticas apontam as relações existentes entre o espectador, o ambiente e a ‘encenação’; que por sua vez, também condicionam a alteridade na relação entre o ator e os demais itens comunicantes do teatro e/ou *performance*, em especial a cenografia/ambiente e o figurino. Pretende-se ampliar o escopo dessas atividades artísticas, estendendo-as do âmbito das Artes Plásticas ao âmbito das Artes Cênicas.

Essa abordagem que entrevemos ao interligar corpo e ambiente parece ter sua origem na esfera política do momento histórico nacional. Diferentes estudos

comprovam que a forma consciente e política com a qual Hélio Oiticica constrói sua estética é motor para o advento de uma geração comprometida com a contracultura. O ano de 1964, ano de origem do primeiro experimento Parangolé é o enunciado de um período marcadamente obscuro na cultura nacional. O anúncio do Regime Militar [1964-1985] pode ser lido como a extrema antítese do que se almejava nos experimentos supracitados. Foi na obra *Tropicália* (1967) que um grupo de artistas encontrou o nome e conceito de um movimento que já vinha sendo desenvolvido pelo cinema (Cinema Novo, principalmente nos filmes dirigidos por Glauber Rocha) e teatro brasileiros (sobretudo a montagem de *O rei da vela* do grupo Oficina de 1967 com cenários de Hélio Eichbauer). O momento tropicalista anunciava uma violência indireta de ruptura de limites que previa na participação corporal o deslocamento do espectador do seu estado originário-passivo e o reapresentava como um agente-participador. Enunciado este amplamente experimentado no anseio pela dissolução entre palco e plateia que o grupo Teatro Oficina, junto a arquiteta Lina Bo Bardi, explorou. O contexto corrosivo que *Tropicália* se insere na cultura brasileira é de extrema valia para a eficiência estética. Esta sede *Tropicalista* lidava com a inclusão da diferença e almejava novas maneiras de consolidar uma cultura local e simultaneamente global. Naquele momento, os aportes estrangeiros se misturavam com a cultura local e o 'mau' e 'bom' gosto coexistiam. O 'modelo dos trópicos' exigia a tensão entre política e indústria cultural, de forma a adequar e questionar os sistemas de consumo em massa, sem negá-los, mas se apropriando dos mesmos. O projeto de revolução social era substituído por rebeldia. Concebida com a problemática cotidiana, a política foi transferida para o corpo e para atitudes comportamentais que causassem impacto. A originalidade dos jovens do movimento era, muitas vezes, incompreendida, e passível de crítica pela intelectualidade. (HOLLANDA, H. GONÇALVES, M. 1999:66) O desejo partia da intercomunicabilidade entre os diversos campos culturais e que se refazem por meio da incorporação de novas experiências. (SUSSEKIND, F. 2007: 52)

A marcha por este sentido ético encontrava também na música do grupo Baiano (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinan, Tom Zé e Gal Costa) propostas de experimentalismo construtivista e de comportamento. A admiração e o diálogo com esses artistas desembocam reflexivamente em diversos trabalhos cuja abertura estrutural e crítica à participação são imprescindíveis para a criação. Este talvez seja o principal motivo pelo qual o Hélio Oiticica relaciona a música a suas manifestações ambientais. Para ele, a indistinção entre experimentalismo e crítica da cultura é parte integrante do caráter revolucionário implícito nas criações e posições do grupo baiano. Um grupo que questiona a distinção entre a repressão da ditadura e certos setores da crítica e do público de esquerda. (FAVARETTO, C. *in*: BASUALDO, C. 2007: 95-96)

Essa aproximação evidencia não apenas o anúncio de uma nova ordem de pensamento para o entendimento sobre a obra de arte, como também a coloca sempre relação às suas diversas formas de expressão. Data também desse momento, a emergência de sua conceituação de anti-arte e de performatividade. O artista previa, principalmente, desencadear sua obra para um aspecto menos estatizante e por isso, menos intelectualizado. À luz dos

pensamentos de Nietzsche, Hélio Oiticica, vê na dança o prenúncio para ligar-se novamente ao mito. A exigência da participação pela dança aponta uma adaptação da estrutura e a estrutura, por sua vez, também se altera pela dança. O gesto e o ritmo são postos em relevo nos *Parangolés* e a dança torna-se a gênese dessa participação declarando uma expressividade total da obra. Afirmaria Hélio Oiticica em suas heliotapes: “*descobri que o q faço é música e q música não é ‘uma das artes’ mas a síntese da consequência da descoberta do corpo.*”

Esta observação denuncia o interesse crescente pela música e a dança que, por sua vez declara uma busca interrupta durante a trajetória de Hélio Oiticica: a compreensão de um tempo. Hélio vê na *performance* dos músicos e do público meios para libertar do automatismo da forma, ampliar o anseio por ativar o diálogo entre as diferentes linguagens artísticas. Desse modo, não surpreende as fotografias cujo personagem principal para vestir o *Parangolé* é o cantor Caetano Veloso em *performances* musicais datadas desse período. Também não surpreende a proposta Haroldo de Campos para montar junto a Hélio Oiticica um ‘*parangoplay*’ que visava a versão brasileira da obra da cultura japonesa *Hagoromo de Zeami* cuja principal característica consistia na indissociação entre o texto, ideogramas, o figurino, a música e a dança. Vale lembrar que o próprio Hélio Oiticica fez uma capa *Parangolé* (1972) em homenagem a esta proposta e, anos mais tarde uma nova réplica do poeta concreto tomou a forma do poema *hagoromo/parangolé* em 1979. (CAMPOS, H. 2006:17) Um prenúncio de que sua maneira de expor o espaço e o tempo passava pela real compreensão cinética e as artes cênicas lhe bem serviam para tal. Suas obras frequentemente agem como dispositivos que estimulam a sua utilização, a criação de gestos e atividades que completem a estrutura e, pela associação desses índices façam ressurgir a experiência estética e a obra de arte. Não seria este um enunciado do que é característico ao figurino teatral?

Não se trata de dizer que Hélio Oiticica seria um mentor de um “estilo” de figurino, mas esta análise indica que suas contribuições no ramo das artes plásticas podem interferir em outras linguagens artísticas de modo reflexivo. A compreensão das descobertas provenientes das experiências de Hélio Oiticica serve de trilha para pensar como a cenografia e o figurino reagiram às inovações desse período. Os *Parangolés* são exemplos que marcam este caminho: Embora uma das principais questões (que é a literal participação do espectador) não seja levada em questão no âmbito da utilização dos figurinos, outra precede e justificaria esta conexão: esta obra não assume o corpo como seu suporte, mas o torna elemento fundamental para sua existência. Os figurinos teatrais, tal qual os *Parangolés*, não encerram sua função como objetos: essas estruturas se produzem a medida que os materiais são usados. Uma obra estrutura-cor-roupa que só cumpre sua função à medida que abriga um corpo e este se movimenta. Se, no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica encontrou a experiência ambiental dos *Parangolés* advinda das fantasias e do Samba da Mangueira, em Nova York o Rock se tornou o motim principal para o desenvolvimento de novos caminhos para esta obra. Salvo as distinções formais descritas cuidadosamente por Hélio de uma fase a outra, o que nos interessa nesta análise é perceber que o elemento música em associação com

a dança e o movimento do corpo reverbera em outra proposta de plasticidade, muito mais fluida no espaço, dinâmica e até mesmo efêmera. Esta proposta se associa à pintura, à mancha do pincel do pintor, e realça que sua existência é condicionada pela coexistência inseparável entre corpo, dança e estrutura. O retorno que o nosso estudo aponta é à consciência desses fatores para a eficiência estética do figurino em um atividade cênica seja ela de dança, teatro ou de *performance*.

Referências:

BASUALDO, Carlos. Org. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: editora UFMG. 2009.

FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

HAROLDO, CAMPOS. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. 2ªed. – São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A.; *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

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

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.