

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” – A INFLUÊNCIA DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS NORTE-AMERICANAS E INGLÊSAS NO TROPICALISMO

Gabriel Barbosa dos Santos*

INTRODUÇÃO

Apesar de breve – meados de 1967 até a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968 – o Tropicalismo foi um movimento que marcou profundamente as produções futuras, principalmente, no campo das artes visuais, que já vinham apresentando transformações decisivas para a arte contemporânea brasileira desde o início da década de 1960. Mesmo que não se autodenominassem “tropicalistas” à época, artistas de diferentes manifestações estéticas compartilhavam o interesse pelo intercâmbio de experiências e pela circulação de ideias e influências novas, todos na tentativa de investigar a realidade brasileira e questioná-la.

Houve, assim, uma rearticulação de noções como a da cultura pop (pop art e música pop internacional), do processo industrial e da comunicação de massa, ao mesmo tempo em que eram fundidas à bossa nova, ao cinema novo, ao concretismo e neoconcretismo brasileiro. Celso Favaretto acrescenta em seu texto *Tropicália: a explosão do óbvio* que a especificidade da vanguarda brasileira decorreria justamente dessa fusão das propostas surgidas com o projeto concretista e neoconcretista, bem como, da assimilação das manifestações populares brasileiras (o samba, por exemplo) com as correntes internacionais – européia e norte-americana. (FAVARETTO, 2007)

Outra característica do Tropicalismo que também pode ser encarada como uma influência ao movimento é a antropofagia de Oswald de Andrade.¹ Sendo assim, os elementos do cenário nacional ganham novo significado a partir desse contato, ou melhor, dessa deglutição da produção internacional quando mesclada à nossa realidade tropical. No entanto, cabe observar uma possível diferença em relação ao conceito antropofágico modernista. Neste momento, a cultura nacional e as próprias identidades nacionais eram vistas como repletas de diversidades e bastante heterogêneas. Assim, não se buscava mais uma única imagem que caracterizasse o Brasil, pois lidavam agora com todas essas contradições sem colocá-las como problemas em termos de oposições excludentes (intentando superá-las). Buscava, sim, articular e estabelecer campos de tensões entre essas ambigüidades.

* Mestrando pelo programa de Pós-graduação em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

¹ Hermano Vianna a denomina como “voracidade cultural-antropofágica” em seu texto *Políticas da Tropicália*.

Cabe salientar que o nome e as ideias do movimento foram inspirados na obra de 1967 de Hélio Oiticica, *Tropicália*. Tal obra também expõe a necessidade de caracterizar um espírito brasileiro nas vanguardas artísticas nacionais; uma tentativa consciente de exprimir peculiaridades do Brasil nas manifestações artísticas em geral. Sendo assim, Oiticica queria acentuar essa proposta objetiva com elementos brasileiros, numa tentativa de criar uma linguagem que fosse nossa frente às internacionais. É por isso que se opõe fortemente ao conformismo, pois acredita que é através da antropofagia que a cultura brasileira será cada vez mais reforçada.

Essa idéia fica muito clara em *Brasil Diarreia*, texto escrito pelo artista em 1970. (OITICICA, 1970) Aí, Oiticica deixa transparecer que o contato com as influências estrangeiras é uma forma de reafirmar e consubstanciar a identidade da arte nacional. Mais ainda, copular com o mundo é uma forma de criar uma arte revolucionária – um exemplo disso, segundo o próprio, é Gil e Caetano. Pois, para Oiticica, a ambivalência é uma forma de crítica, desde que assumida. Ser ambivalente com convicção não é aceitar tudo “conformisticamente”, mas, ao contrário, colocá-las em questão. E por isso a importância do diálogo com o exterior.

Portanto, proponho esboçar e balizar essas influências estrangeiras em cujo o movimento da Tropicália se inspirou. Meu objetivo, em outras palavras, é entender e perceber as influências do rock nas obras de Hélio Oiticica. Pois balizar e perceber essas influências é tirar da obscuridade os limites e as tensões entre a cultura genuína brasileira e a estrangeira na pessoa de Oiticica. Cultura esta que, de algum modo ou de outro, aqui chegou e influenciou a juventude nacional da época.

Antes de enveredar nas análises, sinto a necessidade de inserir este trabalho num objetivo maior. Caso contrário, seu sentido e relevância serão bastante empobrecidos. Esse é um esboço das análises sobre o tema que procurarei esmiuçar e aprofundar num futuro próximo.² O objetivo principal da dissertação – e não tanto do presente trabalho – é, grosso modo, procurar entender a influência do rock e seus ideais na contracultura nacional da década de 60 e 70. Mas, para tal, entendo o rock como um fenômeno sócio-cultural de importância ímpar, e a contracultura do Brasil dos primeiros anos da ditadura civil-militar de 1964, como ambivalente. Ou seja, se por um lado havia aqueles que defendiam a cultura genuinamente brasileira acima de tudo,

² Objetivamente, na dissertação de mestrado, que defenderei, em 2012, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultural da PUC-Rio.

rechaçando qualquer tipo de “contaminação” vinda de fora – como no caso da marcha contra guitarra elétrica, de 1967 –, por outro se tinha os que deglutiam as vanguardas culturais estrangeiras e amalgamavam-nas com as idiossincrasias nacionais. Portanto, vejo, sim, Hélio Oiticica como integrante desse último grupo da contracultura brasileira.

ANÁLISES

O contato de Hélio Oiticica com o rock antes de sua temporada em Nova York foi pequeno. Segundo Daniel Alves, ele se restringiu à idealização do cenário, das roupas e de algumas capas de discos do grupo do *tropicalismo musical*³. (ALVES, 2007: 55) Mais ainda, era (e ainda é) constantemente ligado ao samba e ao Morro da Mangueira. Isso porque, em 1964, Oiticica subiu ao Morro da Mangueira e, daí, traçou relações íntimas com a cultura popular das favelas. Passou a adotar, então, temas com teor de manifesto social, aclamando pela marginalidade e lutando contra a repressão política.

Foi, entretanto, em Nova York que Oiticica teve um forte contato com o rock. Não o suficiente, lá, ele viveu o rock! Graças a uma bolsa de estudos cedida pelo *Guggenheim Museum*, em 1971, o artista se autoexilou – como ele mesmo afirmava – numa Nova York que respirava vanguardismo. Além disso, Hélio Oiticica se encantou, sobretudo, pela contracultura e pelo *underground* nova-iorquinos.

O rock influenciado pelo psicodelismo da “geração Woodstock” caía na concretude da vida real, assim como os próprios hippies. Estes, depois da fase de contestação da vida tecnocrata e burocrática a partir do “vamos-só-curtir-a-vida”, viram que a realidade é dura, e a necessidade de adaptação à vida capitalista, imperativa.

Ganhava relevo, concomitantemente ao declínio do *flower power*, um rock oriundo do *underground* da vida urbana, das grandes cidades. Se elas – as cidades – cresceram e prosperaram, principalmente, com o desenvolvimento econômico do pós-II Grande Guerra, passavam por tempos sombrios em função da primeira crise do petróleo, em 1973. O colorido do *purple haze* hippie foi cedendo lugar ao *dark* da noite *underground*. E o rock acompanhou essas mudanças. Bandas como MC5, Alice Cooper, New York Dolls, Velvet Underground, David

³ Frederico Coelho divide o Tropicalismo em dois grupos: *tropicalismo musical* seria o grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, tendo como companheiros Tom Zé, os Mutantes, Jorge Ben, entre outros; e *tropicália*, abrangendo as artes plásticas (de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape etc.), o cinema (de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, entre outros), poesia (de Torquato Neto, Waly Salomão e Duda Machado) e escritos (de Rogério Duarte e José Agrippino). Cf. COELHO, 2010b.

Bowie, Iggy Pop And The Stooges; todos passaram a fazer parte desse movimento musical do submundo dos grandes conglomerados capitalistas em decadência. Todos concentravam seus esforços na subversão. Alguns extrapolavam para subversão do próprio corpo. Como diz Daniel Alves,

(...) todos tinham uma ligação com a violência urbana; todos tinham uma ligação com o disfarce, com as aparências, com a potência do falso; todos apontavam para uma política do desejo, para uma certa invenção, construção de si; todos estes *performers* apontavam para um trânsito que subvertia a identidades fixas e cotidianas, através do uso de roupas, usando muita glitter, muita maquiagem e máscaras. (ALVES, 2007: 62-63)

Andy Warhol, e sua *Factory*, foi um dos alvos da admiração de Hélio Oiticica. O clima inventivo e *underground* que o artista americano dava ao seu “refúgio artístico” o atraiu e o influenciou de maneira substancial. Foi na *Factory* que Oiticica assistiu ao *Exploding Plastic Inevitable*. Considerada uma das primeiras obras multimídias, os EPI’s misturavam música, cinema e teatro. Ou seja, enquanto o Velvet Underground – “afilhados” de Warhol – entoava suas canções experimentais, dançarinos sadomasoquistas apresentavam performances ao mesmo tempo em que o próprio Warhol projetava imagens sobre os músicos. (ALVES, 2007: 70-71)

É inevitável pensar a repercussão de toda a concepção dos EPI’s em trabalhos como a *Cosmococa – programa in progress*⁴. A tônica dessa obra é a quebra de paradigmas do cinema. Em outras palavras, com a influência da ideia de Warhol em mente, Oiticica estabelecia uma maior interação do ambiente na apresentação, assim como o fim da apatia dos espectadores frente à tela e a cessão do regimento ditatorial das sequências do filme. Daí vem o conceito de “quase-cinema”, idealizado pelo artista brasileiro. “Quase-cinema” porque daria fim à “unilateralidade do cinema-espetáculo”. (OITICICA, 74: 4). A *Cosmococa*, em suma, constituía a projeção de slides multidirecionais (paredes, tetos, chão) sem ordem pré-estabelecida acompanhada de uma trilha sonora.⁵ A participação dos espectadores também influenciaria na arte, dando um ar de imprevisibilidade. As imagens projetadas são fotos de capas de discos ou de revistas nas quais encontram-se, sobre elas, carreiras de cocaína fazendo o contorno da foto. E uma das fotos é da capa do disco *War Heroes* de Jimi Hendrix.

⁴ As palavras de Cauê Alves sintetizam bem a junção do termo *in progress* ao nome da obra, “O termo ‘em progresso’, recorrente em sua escrita e que parece substituir o termo duração empregado principalmente em seus escritos dos anos de 1950 e 1960, longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo que pode ser sempre recomeçado e reinventado”. (ALVES, 2009: 1)

⁵ De acordo com Frederico Coelho, em seu livro “Livro ou Livro-me os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)”, os textos nos quais Oiticica escreveu e teorizou sobre as *Comococas* também fazem parte da obra. Aliás, para o autor, é um dos seus principais elementos. Cf. COELHO, 2010b: 139.

Vale salientar que Jimi Hendrix foi um grande ídolo e uma forte inspiração para Hélio Oiticica. Numa das páginas do texto *Bodywise*, o artista discorre exclusivamente sobre o guitarrista, maravilhado por Hendrix ter queimado a guitarra no palco – cena que Oiticica compara com um ato sexual. Toda a movimentação corporal e insinuação para o público do músico eram vistas, por Oiticica, como uma quebra de paradigmas com o moralismo ocidental para com o corpo. O comportamento de Hendrix enquanto sua guitarra flamejava, no final de sua apresentação no Festival Pop de Monterey, em 1967, é comparado com movimentações do coito, transferindo à guitarra o caráter de um órgão sexual, e ao fogo, a ejaculação. (OITICICA, 1973b) Além disso, vê em Hendrix o fim do elitismo negro. Ou seja, o negro no palco não tentava mais se elitizar perante o público branco tocando jazz. Ali, era Hendrix por Hendrix; rock por rock. Hendrix era dono de si. E mais: autônomo de sua performance – subversiva, diga-se de passagem –, sem preocupar-se com moralismos.

O rock, com Jimi Hendrix, principalmente, provocou uma reflexão, em Oiticica, acerca da questão do corpo e da performance. Porém, Alice Cooper e Mick Jagger foram os provocadores do *brain-storming* que o fez repensar suas antigas concepções. Muda a relação “corpo-ambiente”, “espetáculo-espectador” e “espectador-ambiente”. Ou seja, Oiticica adensa as concepções do Programa Ambiental, cujo mote principal era o *Parangolé*.

Os *Parangolés* são formados por capas, tendas, estandartes, bandeiras, tudo colorido, com poemas escritos sobre o tecido de náilon, e estão ligados às visitas de Hélio Oiticica ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, em meados da década de 60. Essas capas se relacionavam com as movimentações do corpo, através do samba, e com a interação do público. A dança, expressão-mor da liberdade do corpo, traçava a relação corpo-ambiente. Em outras palavras, samba, *Parangolé*, ambiente e espectador formavam, no imaginário de Oiticica, o auge da integração e liberdade em performances. Até que ele conhece o rock.

Em Nova York, recodifica as concepções e ideias acerca do *Parangolé*. Muda e repensa, sobretudo, assistindo a reação e participação da plateia perante o concerto de Alice Cooper. No texto *Time is on my side*, Hélio Oiticica chama atenção para os movimentos das mãos da plateia, no show do roqueiro, ao ritmo da música. E deixa claro que eram movimentos que em nada tinham a ver com a histeria dos fãs ante seu ídolo: era dança. Dança anônima. "(...) libertação da dança corpo-cabeça-braços-mãos q se juntam num espetáculo só". (OITICICA, 1973a: 8) Em outra palavras, Oiticica presenciou uma nova relação entre *performer*-performance.

Em Mick Jagger, vê uma nova compreensão da roupa do *performer*. Quando a indumentária é escolhida sem intenções ou funções premeditadas, ganha, junto com o corpo, uma relevância e interação com o ambiente. Vira *CAPA-CLOTHING*, conceito criado por

Oiticica para representar esta ideia: a vestimenta sem um papel específico, passando, então, a fazer parte da totalidade “roupa-corpo-performance-ambiente-plateia”.(OITICICA, 1974: 72)

Desta forma, Oiticica vê no rock a quintessência da relação corpo-ambiente. Muito mais do que o samba. Pois o samba tinha(tem) o problema da mesmice ritualística. Por mais que seja também uma forma de extravasar os sentimentos e liberar energia acumulada – uma maneira de interação social entre corpos contentes e animados – o samba tem, grosso modo, uma regra de passos(dança). Passos esses que acabam caindo na mesmice. E pior: nem todos estão aptos a realizá-los. Ao contrário do rock, que influencia o corpo a fazer o que tem vontade de fazer. É um balanço natural, quase instintivo, de movimentos aleatórios reagentes à música. As palavras de Oiticica sintetizam bem essa distinção entre um estilo musical e outro.

Foi com a Mangueira que eu descobri que a dança é a dança que se dança. A única diferença que há entre samba e rock é que no samba, você tem que ser iniciado nele, pra você poder usufruir dessa descoberta do corpo dançando sozinho. Agora, o rock dispensa esse estágio de iniciação. Ao passo que o samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescindir. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba, eu tive que ir a ele. (OITICICA apud JACQUES, 2007: 41)

O rock era reflexo do que se sentia naquele instante. Aliás, foi o próprio Oiticica quem viu o rock como uma ligação ao momento: "Nada prova que o Rock é Rock a não ser o momento em que se reconhece que é Rock". (OITICICA, 1973a: 14) Em suma, o rock é uma dança libertária, no sentido mais anarquista que essa palavra pode apresentar.

A partir dessas novas proposições, vislumbradas, como já salientado, por Oiticica durante sua estadia em Nova York, o *Parangolé* foi repensado e recodificado. Agora, como o próprio artista afirma, o *Parangolé* não era mais samba: era rock; não era mais “obra de vestir”: era um fenômeno de interação “corpo-plateia-ambiente-performance”. (OITICICA, 1973a: 12) Mais ainda, passou a ser uma forma de alterar situações do cotidiano urbano, de mudar a rotina dos indivíduos, que viviam aquela vida enfadonha da pequena-burguesia nova-iorquina. De acordo com Daniel Alves, “o *Parangolé* integra dessa maneira um tipo de ação ou performance onde o passante anônimo/espectador é convertido em participante.” (ALVES, 2007: 71). Do Rio a Nova York. Do samba ao rock. Do morro ao metrô. O *Parangolé*, então, passou a ser o que Hélio Oiticica vivia naquele momento. E nada mais “momento” do que o rock!

CONCLUSÃO

O escopo principal das reflexões acima apresentadas não foi apresentar a obra de Hélio Oiticica, grandiosamente estudada e reestudada, a partir de uma “nova” abordagem. Não foi entender as mudanças reflexivas e analíticas do artista quando em Nova York. Tampouco adentrar nas profundezas etéreas de suas obras relacionadas ao rock. Foi, entretanto, mostrar uma outra vertente da contracultura do Brasil ditatorial. Vertente essa que, ao contrário daqueles que viam nas raízes culturais brasileiras genuínas uma única inspiração, deixavam-se influenciar pelo espírito do tempo, pelas vanguardas da época, mesmo sendo elas oriundas de culturas estrangeiras. E, por isso, incluo o artista no bojo desse grupo.

Mas há ainda um objetivo maior e de importância mais urgente.

O *telos* basilar – ligado a uma objetividade emocional, diga-se de passagem – de todos esses esforços é de tentar incrustar a ideia do rock como um fenômeno social. Um acontecimento de suma importância para as relações inerentes às sociedades da segunda metade do século XX. Que o rock é um fenômeno cultural, todos sabem. Porém, infelizmente, o cultural é muitas vezes visto como o exótico, como algo de pouca relevância para a vida social. Quase um objeto de antropólogos e seus trabalhos de campo, portando seus caderninhos de anotações e seus coletes em tom pastel. Principalmente frente às suas “irmãs bem-sucedidas”, a política e a economia – parafraseando a metáfora da história cultural como Cinderela de Peter Burke. (BURKE, 2008: 7)

Hélio Oiticica é um ator de suma importância para entendermos o rock também como um fenômeno social. Ele – o rock – provocou mudanças na vida desse artista muito além das inspirações estéticas, inventivas, metafísicas e conceituais. Como pudemos ver, mudou, ao transformar sua visão de mundo e seu modo de pensar paradigmas artísticos, suas relações sociais. Suas relações com o mundo.

Oiticica é só um exemplo de vários indivíduos que tiveram suas revoluções internas impulsionadas pelo rock. Porém, esse, indubitavelmente, é um dos exemplos mais ricos e interessantes que podemos ter. Não só pela obra, mas, principalmente, pelo modo de pensar – ou por que não “modo de não-pensar”? – a arte.

Referência Bibliográfica:

ALVES, Daniel Cassin Dutra. *H2 O2: Hélio por Hélio; Oiticica pós Oiticica*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, 145f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, BELO HORIZONTE, 2007.

ALVES, Cauê. *Hélio Oiticica: cinema e filosofia*. Revista Facom, São Paulo, v. 1, nº 21, 1º semestre, pp. 1-14, 2009.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* RIO DE JANEIRO: Zahar, 2008.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. RIO DE JANEIRO: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. RIO DE JANEIRO: EDUERJ, 2010.

FAVARETTO, Celso. “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. 1 ed. SÃO PAULO: Cosac Naify, 2007.

_____. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. In: *Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta*. RIO DE JANEIRO: Revan, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. RIO DE JANEIRO: Casa da palavra, 2001.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica (Catálogo)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

PEREIRA, A. Mendes (org). *Os hippies: o nascimento de uma nação*. LISBOA: Estúdios Cor, 1973.

VIANNA, Hermano. “Políticas da Tropicália”. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. 1 ed. SÃO PAULO: Cosac Naify, 2007.

ZÍLIO, Carlos. “Da antropofagia à tropicália”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. SÃO PAULO: Brasiliense, 1982.

FONTES PRIMÁRIAS

Todas as fontes primárias foram analisadas através do acervo digital dos documentos escritos de Hélio Oiticica, encontrados no site do Itaú Cultural – www.itaucultural.org.br

OITICICA, Hélio. *Programa Ambiental*. Itaú Cultural, julho de 1966. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documento_s&cod=235&tipo=2> Acesso em 10 de setembro.

_____. *Brasil Diarréia*. Itaú Cultural, fevereiro 2010. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documento_s&cod=170&tipo=2> Acesso em 9 de agosto de 2011.

_____. *Time is on my side*. Itaú Cultural, 16 de jun 1973. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=389&tipo=2>> Acesso em 30 de agosto de 2011.

_____. *Bodywise*. Itaú Cultural, 23 de nov. 1973. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0200.73%20-%20485.JPG> Acesso em 30 de agosto de 2011.

_____. *Cosmococas – programa in progress*. Itaú Cultural, 3 de mar. de 1974. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=520&tipo=2>> Acesso em 10 de setembro de 2011.