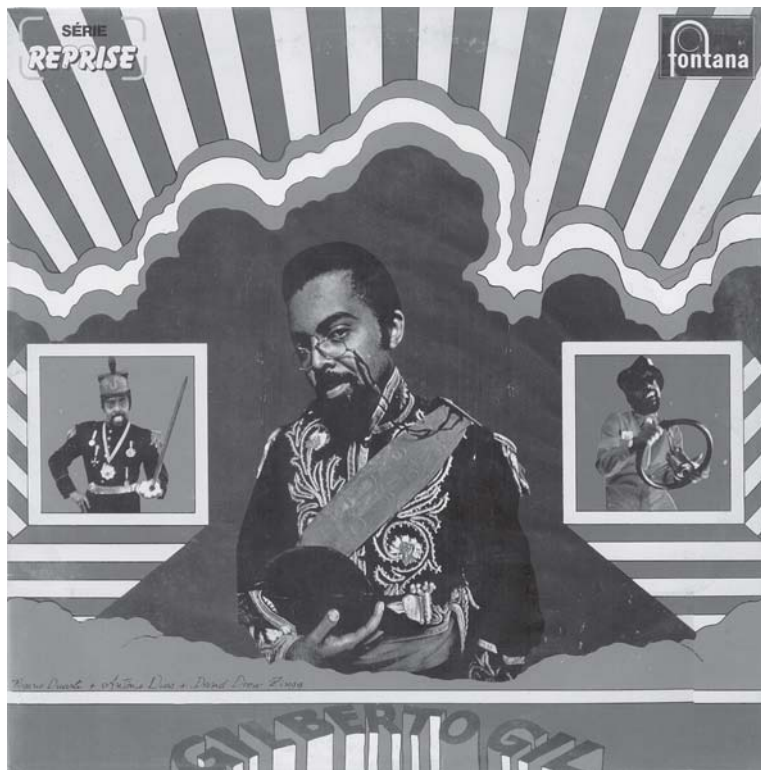


*“Nós somos os propositores”:
vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974*

TRADUÇÃO



Capa do LP Gilberto Gil de Gilberto Gil, 1968.

Christopher Dunn

Professor do Department of Spanish and Portuguese / Tulane University / New Orleans, LA. Autor, entre outros livros, de *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. cjdunn@tulane.edu

**“Nós somos os propositores”:
vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974***

Christopher Dunn

Tradução: Lilia Gonçalves Magalhães Tavolaro**



Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.

Lygia Clark, “Nós somos os propositores”, Livro-obra, 1964

A revolução molecular consiste em produzir condições não somente para a vida coletiva, mas também para a incorporação da vida para si mesmo, tanto material como subjetivamente.

Félix Guattari e Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografias do desejo*, 1986

Como pensar a relação entre a arte e a vida no contexto da ditadura no Brasil? Que papel tiveram as vanguardas brasileiras na contracultura jovem daquela época? Como se relacionam “os propositores” citados por Clark à sonhada “revolução molecular” invocada por Guattari e Rolnik?

No primeiro epígrafa, Lygia Clark articula as idéias centrais de uma prática específica de vanguarda baseada no construtivismo europeu e manifestações similares na América Latina que geraram proposições e resultados peculiares no Brasil. O que há de específico na linguagem de Clark, que é próprio da vanguarda neoconcretista, é a noção da prática artística como uma “proposta” que é contingente, especulativa, e busca a comunicação com a sociedade como um todo. Tais propostas eram, conforme sugere Clark, temporais e efêmeras, preocupadas principalmente com o aqui e agora. Depois de 1964, quando ela escreveu esse texto, estas propostas ocorreram num contexto de repressão política, de violência sancionada pelo Estado, e uma censura generalizada durante a fase mais draconiana do regime militar no Brasil.

Apesar de atribuir a esse movimento artístico um caráter pretensamente novo — nós enterramos ‘a obra de arte’ — a declaração de Clark esconde uma dívida óbvia com a vanguarda histórica que, nos anos 1920, atacara o status institucional da arte na sociedade burguesa. Peter Bürger enfatiza a “historicidade de categorias estéticas” na tenta-

* Artigo inédito produzido para *ArtCultura*.

** Lilia Gonçalves Magalhães Tavolaro é doutora em Sociologia pela New School for Social Research/Estados Unidos. liliatavolaro@hotmail.com

tiva de compreender a especificidade da vanguarda histórica. Ele compreende esse processo em termos de estágios evolutivos, que se inicia no final do século XVIII com a emergência das noções iluministas de autonomia estética, ou em termos Kantianos, “desinteresse”. A realização completa desse ideal ocorre no final do século XIX com uma transformação estética em direção à *l’art pour l’art* graças ao surgimento de colecionadores burgueses e artistas independentes que produziam para um mercado autônomo. A vanguarda histórica representa um terceiro estágio nesse processo, quando artistas negam a autonomia da arte e buscam revelar como ela funciona na sociedade. Com a emergência da vanguarda histórica “a arte entra num estágio de auto-crítica”, consciente pela primeira vez de seu status institucional socialmente constituído. Nas palavras de Bürger, “os movimentos de vanguarda europeus podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. O que é negado não é uma forma anterior de arte (um estilo) mas a arte como uma instituição dissociada da vida prática do homem”¹. O objetivo principal da vanguarda histórica de criticar a autonomia da arte na sociedade burguesa tomou formas diferentes. Enquanto os construtivistas russos reivindicavam que a arte retomasse seu valor produtivo, Dada chamou a atenção para o que Hal Foster chama de “valor da inutilidade da arte” e sua dependência das instituições que tem poder para definir o que constitui a arte.²

Essa crítica institucional, conforme argumenta Bürger, levaria em última instância ao objetivo mais radical e evasivo da vanguarda histórica: “a arte não deveria ser simplesmente destruída, mas transferida para a vida prática onde seria transformada, ainda que de uma nova forma”³. Bürger manteve uma postura cética em relação às vanguardas européia e norte-americana do pós-guerra, dos anos 1960 e 1970, as quais ele associou a uma repetição mercantilizada e institucionalizada de atitudes originalmente tomadas pela vanguarda histórica⁴. Ao se centrar em alvos óbvios como a *pop art* de Andy Warhol, com seu enfoque obsessivo no poder da imagem e sua fácil integração no mercado, a visão de Bürger da neo-vanguarda é limitada. Não há evidências, por exemplo, de que ele estivesse familiarizado com as práticas de vanguarda fora da Europa e América do Norte. Conforme demonstra Hal Foster, a crítica de Bürger é também a-histórica no sentido de que desconsidera a arte contemporânea e o modo como tem frequentemente buscado expandir os objetivos da vanguarda histórica. Foster argumenta que as práticas de vanguarda são “contextuais e performáticas” com o objetivo principal de “manter a tensão entre arte e vida, e não, de algum modo, reconectar as duas”⁵. Meu objetivo aqui não é explorar esse debate mas tomá-lo como ponto de partida para a refletir a respeito de um grupo de artistas e escritores brasileiros que abraçaram a vanguarda e seu compromisso com a transferência da arte para a vida prática.

Em “Esquema geral da Nova Objetividade”, um manifesto escrito para a Nova Objetividade Brasileira exposto em 1967, Hélio Oiticica delineou uma teoria e prática de uma vanguarda contemporânea e situada no Brasil: “O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas”⁶. As práticas artísticas de vanguarda são tipicamente produzidas para um público

¹ BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 49

² FOSTER, Hal. *The return of the real: the Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 9.

³ BÜRGER, Peter, *op. cit.*, p. 49.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 57-58.

⁵ FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 16.

⁶ OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 229.

⁷ SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos, *op. cit.*, p. 31.

⁸ KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: RISSÉRIO, Antonio (org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 34.

pequeno, frequentemente de críticos, amigos, e colegas artistas. Artistas brasileiros trabalhando em várias frentes no final dos anos 60 e 70 fizeram um esforço concertado de comunicar suas idéias a um público mais amplo. Em 1968, uma confluência de intervenções em várias esferas artísticas sob a bandeira da Tropicália fez com que esse esforço parecesse mais viável do que nunca. A Tropicália não deveria ser entendida como um “movimento” com um conjunto coerente de proposições, mas como um “momento” particularmente efervescente de produção cultural que teve um impacto em todos os campos artísticos.⁷ Pela primeira vez foi possível pensar a respeito de uma vanguarda brasileira como, nas palavras de Oiticica, “uma questão cultural abrangente.” Esse tipo de projeção parecia possível graças a uma aliança de afinidade e estratégia entre artistas dedicados a um projeto de vanguarda que buscavam um público maior e artistas engajados na produção cultural para consumo de massa que estavam interessados em novas formas de experimentação estética. Meu interesse aqui é menos nessas alianças estratégicas bem documentadas do que em algo mais especulativo e difícil de documentar com alguma precisão: Como as práticas de vanguarda estabeleceram uma interface com todo um espectro de experiências de vida, disposições e práticas amplamente associadas com uma contracultura emergente no Brasil?

A contracultura no Brasil, tal como em outros lugares das Américas ou da Europa, não foi um único movimento coerente, mas um conjunto de atitudes, idéias, e práticas que surgiram com a “esquerda” e se posicionaram contra o regime conservador, mas que também articularam uma crítica das formas mais convencionais de ativismo político. A contracultura brasileira se posicionou contra o Estado ditatorial e os valores sociais dominantes promovidos por ele, mas também entrou em conflito com setores da esquerda tradicional, principalmente do Partido Comunista Brasileiro, que promovia valores sociais e culturais mais convencionais. Com o Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro, o regime militar fechou o congresso pondo efetivamente um fim à oposição política legal, suspendeu hábeas corpus, e estabeleceu um regime estrito de censura dos meios de comunicação. Para vários jovens que se opunham ao regime autoritário parecia haver três opções: aderir à luta clandestina, deixar o país, ou *desbundar* e viver às margens da sociedade.

Ao lembrar esse período da história brasileira, a psicanalista Maria Rita Kehl observou que “as grandes transformações que minha geração tentou fazer no âmbito da vida privada...A geração que deixou a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para entrar a luta armada na clandestinidade, mas simplesmente para viver de outro modo, recusando qualquer atitude consumista, aderindo a uma certa estética de pobreza e evitando (pelo menos era o que pretendíamos) trabalhar em qualquer coisa que contribuísse para fortalecer o capitalismo”⁸. Kehl refere-se aos tipos de transformação política subjetivas, “micropolíticas” descritas por Guattari and Rolnik: “Tais mutações da subjetividade operam não apenas nas ideologias, mas também no próprio coração dos indivíduos, em seus modos de perceber o mundo, de interagir com o tecido urbano, com os processos maquínicos de trabalho, e com a ordem social que sustenta essas forças produtivas. Se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social no nível macro-

político e macro-social também tem a ver com a produção da subjetividade, que deveria ser levada em conta por movimentos de libertação.”⁹ No contexto da repressão política e da violência, com opções limitadas para a ação coletiva na sociedade civil, muitas pessoas aderiram ou apoiaram os vários movimentos armados que surgiram no final dos anos 60, início dos anos 70. Vários outros buscaram refúgio no exterior, principalmente na Europa como exilados políticos. Um número ainda maior de pessoas abraçou a política de transformação pessoal, esperando o momento para condições mais favoráveis. Frequentemente negligenciados são as conexões subterrâneas existentes anteriormente entre as “propostas” da vanguarda, especialmente aquelas enraizadas no neoconcretismo, e a erupção de fenômenos contra-culturais mais abrangentes no final dos anos 60, início dos anos 70.

Criar, Inventar, Propor

Enquanto o Expressionismo Abstrato consolidava sua posição dominante nos Estados Unidos, o Brasil testemunhava a emergência de uma forma inteiramente distinta de arte abstrata, não figurativa que celebrava a racionalidade, funcionalidade, e progresso tecnológico, que se unia sob a bandeira do concretismo no início dos anos 50. Os jovens concretistas brasileiros, localizados principalmente em São Paulo, inspiraram-se numa variedade de vanguardas construtivistas, principalmente no trabalho de Kasimir Malevich e nos suprematistas russos e em Piet Mondrian e no neoplasticismo holandês de De Stijl. Os brasileiros receberam uma influência mais direta de Max Bill, o arquiteto e escultor suíço cujo trabalho foi objeto de uma grande exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1950 e que posteriormente recebeu um grande prêmio na primeira Bienal de São Paulo em 1951.

Os concretistas brasileiros reuniram-se pela primeira vez sob o nome de Ruptura com uma exposição debutante em 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Muitas das obras concretistas deste período eram abstrações geométricas desprovidas de qualquer representação externa ou simbolismo tal como em *Idéia visível* (1956) de Waldemar Cordeiro, um estudo de percepção e organização do espaço. A vanguarda concretista do Brasil surgiu em oposição à pintura figurativa modernista preocupada principalmente em representar a “brasilidade” seja com a intenção de promover uma crítica social, tal como boa parte da obra de Candido Portinari, ou de celebrar as imagens da sensualidade “tropical”, exemplificada pelos retratos da mulata de Di Cavalcanti. Nós encontramos um desafio paralelo na esfera da música, quando jovens compositores liderados pelo imigrante alemão Hans Joachim Koellrueter rejeitaram o nacionalismo modernista de Villa-Lobos e seus seguidores e abraçaram os experimentos dodecafônicos de Schönberg e, mais tarde, as composições em série de John Cage. O projeto concretista mais influente e duradouro desenvolveu-se no campo da poesia em torno do grupo composto por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que eliminaram o verso num esforço de produzir “objetos-palavras” funcionais e “poemas-produtos” baseados em técnicas de design gráfico contemporâneo e comunicação de massa. Eles se opunham, nas palavras de Haroldo de Campos, a “uma poesia de construção, racionalista e objeti-

⁹ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Molecular revolution in Brazil*. Cambridge: MIT Press, 2008, p. 37.

¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 80 e 81.

¹¹ Cf. AGUIAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 83

¹² GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 21-22 mar., 1959.

¹³ BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.77.

¹⁴ GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira. In: FERREIRA, Glória (org.), *op. cit.*, p.64.

va, contra uma *poesia de expressão*, subjetiva e irracionalista.”¹⁰

Arte e poesia concretas coincidiram com manifestações em outros campos culturais que compartilhavam de suas preocupações construtivistas e internacionalistas, sendo a ultra-moderna capital Brasília um dos mais celebrados exemplos, construída entre 1956-1960 durante a presidência de Juscelino Kubitschek, um populista democrático comprometido com um programa de modernização e desenvolvimento, entendido tanto em termos sociais quanto de infra-estrutura. Conforme sugere Gonzalo Aguiar, Lúcio Costa eliminou a rua em seu projeto de Brasília do mesmo modo que os concretistas eliminaram o verso na poesia e a figura na pintura¹¹. Tendo surgido em 1958, a bossa nova pode ser entendida como um tipo de música popular construtivista no sentido de que destilou o samba em seus elementos rítmicos mais essenciais, embora tenha mantido uma poética lírica de expressão que era contrária à poesia concreta. De diferentes formas, todas essas manifestações culturais expressavam uma lógica cultural de modernização, identificada no Brasil com um programa desenvolvimentista generalizado. Na teoria, a arte concreta era libertadora já que interpelava o expectador (ou leitor) como sujeito moderno universal, sem distinção de classe, libertada dos constrangimentos sociais e culturais de uma sociedade patrimonial arcaica. Na prática, ocorria numa esfera altamente elitizada de artistas e críticos que rejeitavam qualquer referência cultural brasileira e realidade social como populismo e qualquer forma de expressão pessoal como hedonista.

A vanguarda neoconcreta formou-se no Rio de Janeiro em torno do poeta e crítico Ferreira Gullar e incluiu os artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Willys de Castro, e Lygia Pape entre outros. Embora ainda dedicado a tradição construtivista, os neo-concretas rejeitavam, nas palavras de Gullar, “arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.” No “Manifesto Neoconcreto” (1959), Gullar delineou as diferenças dos princípios do grupo em relação aos dos concretistas paulistas: “O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva”.¹²

Diferentemente dos concretistas paulistas, os neoconcretistas cariocas demonstravam pouco interesse em alcançar um público de massa através do design gráfico ou industrial. O neoconcretismo parecia menos político do que o concretismo ortodoxo uma vez que mantinha uma atitude desvinculada em relação ao projeto desenvolvimentista modernizador. De acordo com Ronaldo Brito, o neoconcretismo “era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial”¹³. Mas o projeto neoconcretista continha, em forma embrionária, um projeto implícito para uma política alternativa baseada na idéia de participação subjetiva através da experiência sensorial. Ao mesmo tempo em que trabalhava com a linguagem da abstração, os neoconcretistas buscavam reincorporar elementos de emoção e afeto priorizando a experiência sensorial do expectador, que era chamado a participar ativamente na produção do significado. Escrevendo sobre os não-objetos de Lygia

Clark, Ferreira Gullar explica: “O espectador, que então não é o espectador imóvel—é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda sua extensão”.¹⁴ Se os concretistas substituíram a palavra *criar*, ligada a uma sensibilidade romântica, pela palavra inventar, associada a ciência e tecnologia, os neoconcretistas por sua vez substituíram a palavra inventar pelo termo propor para descrever a sua prática artística altamente especulativa e contingente.

Clark e Oiticica estavam ambos interessados em transcender os limites do espaço pictórico produzido pela moldura e libertar a pintura no espaço. Oiticica produziu esse efeito de forma notável em *Grande Nucleo* (1960), parte de sua série de relevos espaciais. Oiticica via esta linha de trabalho tanto como extensão como quanto ruptura com os experimentos de Mondrian com cor e espaço no espaço bidimensional. Essa libertação de cor e forma no espaço abriu um elemento chave no seu trabalho subsequente: a participação do espectador. Clark encontrou sua própria maneira de lidar com essa questão em seu *Bichos*, uma série de esculturas feitas de superfícies de metal articuladas por dobradiças para serem manipuladas pelo espectador transformado em participante. Em *Bichos* a ênfase era na experiência de tato, ou o que Merleau-Ponty chamou de “olhar sensorial”, uma maneira de ver através do toque¹⁵. No final da década, Clark explorou ainda mais a experiência sensorial com a série *Objetos relacionais*, que incluía propostas envolvendo máscaras, luvas, e óculos especiais que buscam induzir as experiências visuais e de tato nas quais o participante adquire maior consciência do corpo, sua relação com outros corpos e objetos, e seu papel na constituição do eu.

O movimento neoconcretista acabou efetivamente em 1962. O principal teórico do movimento, Ferreira Gullar, abandonou de vez o projeto de vanguarda e juntou-se ao CPC, um movimento cultural que propunha comunicação direta com as massas baseado na clareza discursiva e no protesto social. Mais tarde ele aprofundaria sua crítica aos concretistas paulistas ao questionar a própria relevância da prática vanguardista no Brasil: “Nos países subdesenvolvidos, essas exigências nacionais são particularmente atuantes. Razão por que não tem sentido pretender levar às últimas conseqüências o formalismo vanguardista europeu, uma vez que se trata de uma problemática alheia à nossa realidade...”¹⁶ Os artistas e teóricos do CPC também eram comprometidos com a “participação” na prática artística, mas para eles, *arte participante* envolvia agit-prop, conscientização política, e comunicação direta com o povo.

Marginalidade e Participação

No início dos anos 60, Oiticica e Clark continuaram a trabalhar no interior da vanguarda, mas também desenvolveram abordagens particulares da idéia de “participação”. A mudança de enfoque para o participativo no trabalho de Oiticica ocorreu em 1964, quando ele aceitou o convite de dois outros artistas, Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro, para visitar o Morro da Mangueira, uma das mais antigas favelas do Rio de Janeiro e local de uma de suas mais aclamadas escolas de samba. Conforme relatou Mário Pedrosa: “Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiên-

¹⁵ Cf. HERKENHOFF, Paulo. The Hand and the Glove. In: RAMÍREZ, Mari Carmen and OLEA, Héctor (orgs.). *Inverted utopias: Avant-Garde art in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 328.

¹⁶ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 35.

¹⁷ PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III* Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998, p. 357.

¹⁸ Cf. VIANNA, Hermano. "Não quero que a vida me faça de otário": Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto and KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.50 e 51.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 33.

²⁰ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.126.

²¹ Na trilha da *Navilouca*: Entrevista de Luciano Figueiredo a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. *Síbila: Revista de Poesia e Cultura*, 4:7, 2004.

²² OITICICA, Hélio. Anotações sobre o *parangolé*. In: *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992, p. 93.

cia de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade"¹⁷. Não era algo particularmente incomum para diletantes patronos de classe média aventurarem-se no morro durante a época do carnaval para participar de ensaios e desfiles com as escolas de samba. Oiticica também não foi o único a estabelecer contato com as favelas. No início dos anos 60, músicos de esquerda, cineastas, e diretores de teatro, especialmente aqueles vinculados ao CPC, buscavam contato direto com as comunidades pobres e tinham interesse particular nos músicos do samba da velha guarda da Mangueira, os quais eles viam como autênticos portadores das tradições culturais. Oiticica não estava interessado em questões de "autenticidade" definida em termos de nacionalismo cultural ou de "raízes" populares." Hélio via a cultura popular como contemporânea da modernidade brasileira, não como vestígio de um passado tradicional. Ele parece ter tido pouco ou nenhum contato com sambistas veneráveis que estavam então sendo "redes-cobertos" por artistas, críticos e produtores¹⁸. Ele estava em busca de outro tipo de experiência "autêntica", ou vivências na favela que mais tarde influenciariam suas propostas artísticas. Hermano Vianna sugeriu que compreendêssemos a experiência de Oiticica na Mangueira como exemplo de "meditação cultural", um conceito proposto por Gilberto Velho para analisar as múltiplas negociações, conflitos, e trocas que ocorrem em sociedades complexas, heterogêneas, e estratificadas tais como o Brasil urbano¹⁹. Waly Salomão argumentou que isso representou uma "ruptura radical com a visão etnocentrista do seu grupo social e drible nos círculos da cultura dominante de então"²⁰. Luciano Figueiredo, outro colaborador de Oiticica na época, nota que o artista tinha "uma grande autoconfiança no processo de inclusão, ou melhor, de participação do outro. Que, em última instância, era uma atração pela alteridade, um desejo que passou a ser estrutural na criação dele".²¹

Suas novas propostas vieram na forma de *parangolés*, uma série de capas com várias camadas de diferentes cores, formas, e tamanhos, alguns(mas) com inscrições poéticas tais como "Incorporo a revolta" e "Da adversidade vivemos." Oiticica concebeu os *parangolés* em relação as suas antigas explorações neoconcretistas de estrutura-cor no espaço, mas as situou no interior de um novo paradigma descrito em termos de estrutura ambiental centrado na (relação) participador-obra. Em suas palavras: "A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise"²². Ele adotaria o termo anti-arte ambiental, primeiramente proposto por Mário Pedrosa, para denotar o tipo de crítica institucional que estava implícita nos experimentos dos *parangolés*. Quando ele convidou alguns de seus amigos da Mangueira para fazer uma performance com os *parangolés* na abertura da exposição coletiva Opinião 65 no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, eles foram expulsos do museu. Oiticica e seus amigos da Mangueira deixaram o prédio para expor os *parangolés* no pátio externo do museu. Embora não planejado, o evento e atualmente lembrado como momento chave na arte contemporânea brasileira, que gerou uma espécie de crítica institucional do museu como espaço e da "obra de arte" como objeto passivo de contemplação.

Após mudar-se para Mangueira, ele fez amizades e alianças criati-

vas com pessoas identificadas como marginais, mais notavelmente com o famoso bandido Cara de Cavalo, que foi assassinado por um esquadrão da morte em 1964. Mais tarde, Oiticica prestaria homenagens ao seu amigo, *Caixa Bólido 18—Homenagem a cara de cavalo* (1966) e sua famosa faixa *Seja marginal, seja herói* (1967). Para Oiticica, a marginalidade era uma realidade social, mas também uma posição ética num contexto de violência e exclusão. Segundo o programa de modernização conservadora promovida pelo regime militar, a pobreza em si era criminalizada enquanto grandes segmentos da população eram excluídos da economia formal. Ao mesmo tempo, brasileiros de classe média estavam aderindo a luta armada clandestina contra o regime nos meios rurais e urbanos. A produção cultural deste período e composta de obras de arte, filmes e músicas que enfocam questões de violência, criminalidade, e marginalidade na sociedade brasileira. A rápida expansão das cidades brasileiras no período do pós-guerra havia contribuído para a emergência da pobreza urbana e da violência, ainda mais exacerbadas pelas políticas autoritárias de remoção implementadas pelas autoridades locais. Em meados da década de 60, o governo estadual do Rio deu início a um amplo processo de demolição de favelas para abrir espaço para os empreendimentos de classe média. Para Oiticica, a marginalidade era uma tomada de posição estratégica no campo da arte, que implicava uma rejeição ao mercado da arte e ao sistema de galerias e uma liberdade experimental irrestrita. Ao escrever para Lygia Clark em 1968, ele afirmou: “hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá supreendente liberdade de ação—e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento”.²³

Oiticica concebia a prática de vanguarda como uma forma de “anti-arte,” uma crítica total dos contextos sociais e institucionais para a produção de um determinado objeto que é reconhecido, valorizado e consumido como arte. Para ele, o papel do artista não era produzir “obras” para contemplação, mas sim insinuar ou “propor” novas formas de comportamento: “É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra os conceitos antigos (...), mas criar novas condições experimentais, o que o artista assume o papel de ‘propositor’, ou ‘empresário’, ou mesmo ‘educador’.”²⁴ A questão principal não era como criticar ou transcender as práticas e objetos do passado, mas romper com o relacionamento entre o sujeito (o espectador tradicional) e o objeto (a obra de arte) ao propor a fusão de ambos: “a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular...” A obra de arte, ou ainda, a “experiência” iria depender da participação ativa do público em geral.

Da Tropicália ao Éden

Embora ele tenha ensaiado algumas das idéias para o que chamou de *penetráveis* na série *núcleo* do início dos anos 60, “Tropicália” foi o primeiro *ambiente* de Oiticica. A instalação exibia referências estereoti-

²³ FIGUEIREDO, Luciano (org.) *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 44 e 45.

²⁴ Ver OITICICA, Hélio. Esquema Geral. In: BASUALDO, Carlos, *op. cit.*, p. 231.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 239.

²⁶ *Idem, ibidem*, p.241.

padas do Brasil — estruturas semelhantes a barracos, plantas, papagaios vivos — mas o trabalho questiona noções familiares de “brasilidade”. O menor dos dois penetráveis, por exemplo, e inscrito com as palavras “Pureza é um mito,” uma referencia pontual ao contexto cultural híbrido, sincrético. Segundo Oiticica, “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.”²⁵ O penetrável maior é uma estrutura semelhante a um labirinto que leva o participante por uma passagem escura até um aparelho de televisão. Oiticica montou a “Tropicália” pela primeira vez para a exposição Nova Objetividade Brasileira em 1967, que reuniu uma grande variedade de artistas brasileiros amplamente identificados como de vanguarda. A “Tropicália” de Oiticica serviria mais tarde como homônimo para a música de Caetano Veloso de 1968, e por fim a todo um fenômeno cultural.

No complexo e variado conjunto de artefatos e eventos identificados com o momento tropicalista há uma tensão produtiva entre a tradição do construtivismo e suas manifestações concretistas e neoconcretistas no Brasil e uma estética neofigurativa emergente claramente influenciada pela pop arte americana. Enquanto o construtivismo de Oiticica e Clark buscava ultrapassar a imagem e privilegiar experiências sensoriais e participativas, o neo-figurativismo brasileiro se revelava através de imagens batidas ou banais da vida cotidiana, com referencia freqüente ao papel dos meios de comunicação de massa, principalmente os jornais e a TV. Essa tendência no interior da Tropicália, que pode ser vista em pinturas de Rubens Gerchman, o teatro carnavalesco do Teatro Oficina, e varias composições de Caetano Veloso que abraçavam a estética do *kitsch* ou “mau gosto”. Um exemplo do tropicalismo pop-kitsch é a música “Lindonéia” de Caetano Veloso, gravada por Nara Leão para o álbum conceito *Tropicália, ou Panis et Circensis* (1968). Feita para ser um bolero, o gênero melodramático cubano popular entre as classes média e trabalhadora, mas considerada ultrapassada e cafona com a emergência da bossa nova, “Lindonéia” imagina a estória de uma mulher solitária do subúrbio, que se perde no mundo da comunicação de massa. A música de Veloso foi diretamente inspirada na pintura de Gerchman, *Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios* de 1966.

Num texto que procura explicar sua obra ambiental “Tropicália”, Oiticica fez uma critica severa ao tropicalismo pop-kitsch como um modismo cultural: “Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!)—enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é...Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem...”²⁶ Ao mesmo tempo, Oiticica abraçou o grupo de músicos baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé), que ele via como uma manifestação da vanguarda brasileira. A performance musical ao vivo era a que mais atraía Oiticica, que escreveu de forma entusiasmada num artigo de 1968 sobre “a necessidade de guitarras, amplificadores, conjunto, e principalmente a roupagem, que não são acessórios ‘aplicados’ sobre uma estrutura musical, mas fazem parte de uma linguagem complexa que procura aí criar uma linguagem univer-

sal...²⁷ Ele usou o termo “manifestação ambiental” para se referir as performances ao vivo e *happenings* do grupo baiano, chamando atenção para a relação deles com seus próprios experimentos performáticos e visuais.

Numa carta de 1968 ao crítico britânico Guy Brett, Oiticica escreve: “Eu sinto que a própria vida tem que ser a continuação de toda experiência estética, como uma totalidade, e nada deveria se alijar intelectualmente desta... Eu sinto que a idéia desenvolve a necessidade de uma nova comunidade, baseada em afinidades criativas, apesar das diferenças culturais ou intelectuais, sejam elas sociais ou individuais. Não uma comunidade para “fazer obras de arte”, mas algo como a experiência na vida real – toda sorte de experiências que poderiam desenvolver uma nova concepção de vida e sociedade—como que construindo um ambiente para a vida em si baseada na premissa de que a energia criativa e inerente a todos”.²⁸ Essas idéias influenciariam diretamente sua próxima principal instalação, *Éden*, primeiramente exposta na Whitechapel Gallery em Londres no início de 1969.

Enquanto *Tropicália* trabalhava com uma “imagem obviamente brasileira” num esforço de desenvolver uma crítica a sociedade brasileira contemporânea, *Éden* e construído como um espaço onde os participantes poderiam interagir uns com os outros e com o ambiente. *Tropicália* e construído como espaço pelo qual se pode caminhar, enquanto *Éden* e um ambiente multisensorial que convida os participantes a tirar seus sapatos, caminhar pela areia e a água, descansar em pequenos ninhos e ler revistas, e buscar refugio numa pequena tenda preta, a “Tenda Caetano-Gil,” e ouvir musica tropicalista nos fones de ouvido. O uso que Oiticica faz da tenda neste contexto e sugestivo no sentido de que se refere a um estilo de vida ambulante “alternativo” de uma cultura da juventude então emergente, e também no sentido de que se refere ao lazer como pratica criativa libertadora: “nessa tenda preta uma idéia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos”²⁹. Oiticica formulou a idéia de *crelazer*, com o duplo sentido semântico “criar do lazer ou crer no lazer”, como conceito organizador do *Éden*. Talvez fosse ainda muito cedo para fazer conexões explícitas com os hippies brasileiros, que botaram o pé na estrada em busca de experiências de vida “desalienadas” fora dos centros urbanos, mas que Oiticica havia intuído muitos anos antes da contracultura florescer de forma ampla no Brasil.

O projeto do *Éden* coincidiu com e inspirou-se num amplo leque de experiências de vida, disposições e comportamentos amplamente associados com uma contracultura emergente no Brasil. E mais difícil estabelecer que papel a obra de Oiticica desempenhou na contribuição da formação de práticas contraculturais em seu próprio país neste período. *Éden* foi exposto pela primeira vez em Londres e só foi montado no Brasil mais tarde nos anos 70. Embora esses tipos de conexões sejam obliquas e especulativas, no início dos anos 70 ele havia se tornado um ponto de referencia para os jovens urbanos brasileiros, principalmente do Rio, que se identificavam com as praticas culturais alternativas ou “underground”.

²⁷ OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo Baiano. In: BASUALDO, Carlos, p. 248.

²⁸ OITICICA, Helio, *idem*, *ibidem*, p.135.

²⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 136.

³⁰ DUNN, Christopher. Waly Salomão: polyphonic poet. *Review: Literature and Arts of the Americas*, v. 2, 73, 2006, p. 251.

³¹ MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio (org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 94.

³² CÍCERO, Antonio. Prefácio: A falange de máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

³³ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980, p.78.

³⁴ SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*, op. cit., p. 61.

³⁵ DUNN, Christopher. Waly Salomão, op. cit., p. 255.

“A arte é a extensão do corpo”: Waly Salomão

No início dos anos 70 Oiticica trabalhou de perto com o poeta Waly Salomão, um nativo do interior da Bahia, que foi uma figura central da escrita experimental no Brasil. Salomão começou a escrever na infame penitenciária do Carandiru após ser detido por posse de maconha nas ruas de São Paulo. Numa entrevista pouco antes de sua morte em 2003, ele me explicou que: “A experiência levou a um processo de libertação dentro de mim e eu comecei a escrever...A descida ao inferno me libertou para começar a escrever...Então você pode ver, desde o início eu tinha uma afinidade com o que você pode chamar contracultura ou marginalidade”.³⁰ Salomão se identificava com a marginalidade social e cultural como uma posição ética e prática artística, mas estava atento ao *boom* de poesia confessional, auto-publicada que se posicionava contra a vanguarda concretista. Um crítico identificou a *poesia marginal* com “antitecnicismo, antiintelectualismo e politização do cotidiano”.³¹ Ao contrário, a maior parte da obra de Salomão é altamente cerebral e hermética, com referências a filosofia europeia, mitologias de várias culturas, crítica literária, e poesia internacional mesmo quando fala da vida cotidiana, cultura popular, ou da sociedade contemporânea brasileira. Como nota Antonio Cícero, “mesmo quando seus poemas se deleitam em incorporar expressões de origem popular ou até chula, fazem-no a partir do registro erudito — embora antiacadêmico — em que se originaram e ao qual pertencem.”³²

Sua primeira coleção *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972) dificilmente poderia ser chamada de um livro de poemas. Ao invés disso, era, conforme um crítico o descreveu, “Um livro de montagem, de flashes, uma tentativa de abrir frestas para o não-literário, para o jornal policial, a escuta de orelha, a transcrição de textos oficiais, a cópia e o plágio”.³³ A primeira parte do livro, “Apontamentos do Pav 2” e uma crônica de sua experiência na prisão:

*A descida ao inferno do poeta. Estou ouvindo Roberto Carlos, Ray Charles, Georgia, Gil e Caet Charles anjo 45. O carioca legal que emprestou o carro pro amigo, preso na boca. O detento pequeno-burguês que manda cartas pra noiva como se estivesse acidentado num hospital da Argentina. A limpeza e os ideais do xadrez 506. O débil mental que perdeu calça prum passista de Escola de Samba. Os bunda mole.*³⁴

Tal como Oiticica, Waly Salomão também inspirou-se e refugiou-se nas favelas do Rio de Janeiro. Ele escreveu a maior parte de *Me segura* no Morro de São Carlos após ser libertado da prisão. Ele via essa comunidade como uma espécie de zona liberada dentro do Brasil durante a maior parte da era repressiva da ditadura: “A policia não entrava naquela área com muita frequência. Então eu gostava de passear la...Por essa razão eu digo que eu era contracultural de forma orgânica. Essa era minha vida. Outras áreas da cidade eram perigosas naquela época. Você nunca sabia quem estava ao seu redor”.³⁵ Esse *insight* veio de uma experiência pessoal: a policial que o prendeu por posse de maconha era uma agente a paisana se fazendo de *desbundada* numa operação “pente-fino” que teria sido impossível na favela.

Assim como Oiticica, Waly Salomão estava interessado em explo-

rar a intersecção entre a prática artística experimental e a experiência de vida tal como sugerido em uma das passagens de *Me segura*: “morte as linguagens existentes. Morte às linguagens exigentes. experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo bahia. viagens dentro e fora da BR”.³⁶ A metáfora de mobilidade funciona aqui em termos espaciais, sugerindo seu desejo de pegar a estrada e experimentar uma variedade de lugares dentro e fora do país, mas também suma vontade de se mover no interior dos registros lingüísticos e discursivos. Ele revela aqui uma afinidade com os beatlinks norte americanos, com sua ênfase na mobilidade espacial como uma metáfora para a aventura poética. Esse ponto de referência torna-se ocasionalmente evidente em *Me segura* tal como quando Salomão cita as sombrias linhas iniciais de *Howl* de Ginsburg, transpondo-as para responder ao contexto do Brasil autoritário, usando uma mistura de tradução precisa pra o português e um discurso telegráfico em inglês: “Os melhores talentos da minha geração. Jail and mental hospital. Não posso fazer terra com tanta desgraça alheia”.³⁷ *Me segura* explode ocasionalmente num tom de denuncia explícita chamando atenção para o terrível contexto político e reafirmando a primazia da prática artística na resistência a ditadura: “Estamos na ruína. Somos uns malditos para nossos irmãos e para o povo da América. horas amargas são reservadas para o nosso país. dias sombrios aguardam a América latina. é preciso bater forte, constantemente, no lugar onde dói. este crime vergonhoso, hoje, nos deixa com vergonha”.³⁸ Num momento chave de síntese, Salomão afirma sua estratégia artística no contexto de sua prisão pela polícia de São Paulo: “A arte é extensão do corpo. Eu expliquei pro polícia tudo”.³⁹ A cena que ele relata se parece mais com teatro absurdo, inserindo um princípio crucial da arte neoconcretista na interrogação policial. A frase sugere a irrelevância aparente da prática vanguardista neste contexto, mas paradoxalmente afirma o oposto no sentido de que torna sua própria experiência vivida como prisioneiro como pretexto para a criação artística.

Oiticica foi o primeiro a ler *Me segura* de Salomão e até elaborou uma diagramação do texto para publicação, que em seguida foi confiscado pela polícia. Em “Heliotapes,” uma gravação oral gravada em 1971, um ano antes da publicação de *Me Segura*, ele leu o texto em relação ao seu próprio trabalho, chamando-o de “uma construção numa estrutura,” uma descrição curiosa de um texto que parece tão completamente desprovido de qualquer narrativa ou estrutura poética. Isso é possível porque Oiticica leu *Me segura* a luz do neoconcretismo, da intersecção vanguardista da vida com a arte, e da idéia central de que a arte deveria ser concebida e compreendida em termos de *vivências*, ou experiência existencial. Em suas palavras, *Me segura* criou condições para esses tipos de experiências: “criar condições é assumir uma posição existencial, é assumir uma posição diferencial na relação com o dia a dia”.⁴⁰ Nesta análise, Oiticica comparou *Me segura* a abolição do pedestal na escultura de Brancusi. “A base da escultura de Brancusi passou a virar a própria escultura, principalmente em certos totens em que ele superpõe unidades iguais que seriam a base, entende? Isso seria uma maneira de consumir o pedestal, de transformar o pedestal no todo em uma coisa mononúcleo e não numa coisa que é representada sobre o pedestal”.⁴¹

Oiticica cita uma das últimas seções de *Me segura* em particular,

³⁶ SALOMÃO, Waly, *Me segura*, op. cit., p.106.

³⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 110.

³⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 95.

³⁹ *Idem*, *ibidem*, p.140.

⁴⁰ *Idem*, *ibidem*, p.200.

⁴¹ *Idem*, *ibidem*, p.202.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 203.

⁴³ Na trilha da *Navilouca*, *op. cit.*, p. 186.

“Um minuto de comercial,” na qual Salomão declara “o fim” do texto varias vezes e, no entanto, continua adicionando narrativa, diálogos, e aforismos. “É como se no dia seguinte, quando você olha para o que você tinha escrito na véspera, você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva”. Nesse sentido, “o fim” funcionaria estruturalmente como pedestal (ou a moldura na pintura) que é ultrapassada pelo texto em si, que é revisado repetidas vezes através de um processo de correções. Oiticica interpreta esses fragmentos textuais sucessivos “como se fossem compartimentos do dia a dia, como se fossem lixos que você deposita... como se fossem a biblioteca do dia a dia, não, uma eexistênciateca do real, não porque a coisa é uma criação em si mesmo”⁴². A linguagem impressionística e especulativa de Oiticica para descrever *Me segura*, tão diferente de seus textos metódicos e precisos para mapear e explicar seus próprios projetos e propostas e em si reveladora. Ele inventa e rapidamente descarta um neologismo “eexistênciateca” (uma biblioteca de existência subjetiva), que é altamente sugestiva, mas insatisfatória em última instância, tal como ele nota em seguida, porque sugere um catálogo de experiências pessoais que é exterior a “criação em si”.

“Experimentar o Experimental”

O momento tropicalista criou um contexto para a colaboração entre a vanguarda construtivista e artistas pop que permaneceria no início dos anos 70. Oiticica criou o design do palco (cenário?) para uma série de performances de Gal Costa e mais tarde criou uma capa para o seu álbum *Le-Gal* (1971). Waly Salomão escreveu músicas para Gal Costa, incluindo o hino contracultural “Vapor Barato”, que ela cantou no show “Fa-tal”, um marco cultural da fase mais repressiva do regime militar. O parceiro musical de Salomão, Jards Macalé, dedicou seu álbum *Aprendendo a Nadar* a Hélio Oiticica e Lygia Clark. Enquanto estava em Londres, Veloso escreveu e gravou “If you hold a stone”, uma homenagem a Lygia Clark e sua obra *Pedra e ar* (1966). Em Nova York, Oiticica criou os *parangolés* dedicado a Caetano Veloso e Gilberto Gil. O ápice dessa aliança veio muitos anos depois, após Veloso retornar do exílio em Londres, com o projeto *Navilouca*. *Navilouca* reunia um grupo diverso de artistas incluindo poetas concretos (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari), artistas neoconcretos (Hélio Oiticica e Lygia Clark), extropicalistas (Caetano Veloso, Torquato Neto, e Rogério Duarte), e jovens artistas experimentais identificados em diferentes níveis com a cultura marginal (Waly Salomão, Jorge Salomão, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Oscar Ramos, Luiz Otávio Pimentel, Duda Machado, Chacal, e Stephen Berg). Nas palavras de Figueiredo, *Navilouca* foi “um grande manifesto” guiado por “uma visão artística que tentava superar os problemas ideológicos e provincianos da vida cultural brasileira daqueles últimos doze anos. Ou seja, uma combinação de expressões que continua o melhor do movimento Neoconcreto, a Poesia Concreta, o Tropicalismo e as novíssimas poéticas e visualidades que surgiam.”⁴³ A participação dos poetas concretos foi particularmente significativa para a superação e relativização da ruptura entre concretos paulistas e neoconcretos cariocas que havia ocorrido no final da década de 50. Numa

época em que outros poetas marginais estavam rejeitando a poesia concreta, o grupo da *Navilouca* reafirmou a primazia da experimentação.

Embora praticamente completado em 1972, só foi publicado como edição única em 1974 com o suporte financeiro da gravadora de Veloso, Phonogram. Pode ser entendida como uma experiência-limite da vanguarda construtiva aliada com a contracultura brasileira. Nas palavras de Luciano Figueiredo, *Navilouca* ostentava uma “interdisciplinaridade selvagem” que misturava um leque muito amplo de linguagens verbais e visuais. E provavelmente a única publicação que justapôs poesia concreta com imagens brutais de cenas de crimes que invocava simultaneamente e ambigualmente repressão política e a violência do dia-a-dia que vitimiza os pobres urbanos. Homenagens visuais e poéticas a escritores experimentais brasileiros do passado, tais como Sousandrade e Oswald de Andrade, encontram lugar próximo aos quadrinhos, falsos anúncios e fotos de shows. Tem stills de filmes do cinema clássico de Hollywood, chanchadas, filmes de terror do Zé do Caixão, e filmes underground tais como *Família do Barulho* de Júlio Bressane e *Nosferatu no Brasil* de Ivan Cardoso, estrelando Torquato Neto como o vampiro. Uma montagem de imagens e textos sob o título de “Balneário Bahia”, comenta ironicamente a respeito da emergência de Salvador e a vila de pescadores de Arembepe como meças da contracultura. Imagens de Lygia Clark doando suas *Luvras sensoriais* acompanham relatos fotográficos dos novos projetos de Oiticica em Nova York e Rhode Island do início dos anos 70.

Oiticica também enviou um manifesto “Experimentar o experimental” escrito em Nova York em março de 1972 no qual ele traçou sua própria trajetória artística desde 1959 quando ele resolveu “assumir o experimental”—desde os seus núcleos e bólides neoconcretos até a virada participativa representada por *parangolés* e ambientes. Ele critica o suporte pintura como uma rua sem saída para consumo burguês. Mesmo o conceito de *vanguarda*, um princípio central de seu manifesto anterior “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), parece ter se exaurido e ele não se refere a ele uma vez se quer. Ele anuncia o fim das hostilidades provincianas entre paulistas e cariocas, uma característica central do projeto *Navilouca*.

Em 72 PARANGOLÉ me dá alegria parece tão claro como parecem claros NOVOS CONCRETOS de são paulo NÃO OBJETO rio coisas-gente daqui dali esquecidos nos vai-vens das “artes”

Referindo-se à contracultura internacional, ele cita Yoko Ono, a artista experimental e mulher de John Lennon: “Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.” Ele conclui o manifesto numa nota esperançosa e insurgente, chamando atenção para as possibilidades potencialmente infinitas do “experimental” na vida cultural brasileira, mesmo numa época de repressão política severa:

os fios soltos do experimental são energias q brotam para um numero aberto de possibilidades

no Brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los.

⁴⁴ ROLNIK, Suely. "The Body's Contagious Memory: Lygia Clark's return to the Museum," Disponível em <<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en>> Acesso em 15 jan. 2007.

Sua linguagem é altamente especulativa e utópica, ao falar de "possibilidades" para novas propostas e ações. Embora o manifesto certamente não tenha se inspirado diretamente na resistência política ao regime, ele figura como importante clamor pela afirmação da primazia das energias "experimentais" numa época em que o regime usava do poder do Estado para forçar a conformidade e obediência.

A obra de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waly Salomão do final dos anos 60 e início dos anos 70 indica as maneiras pelas quais os artistas, trabalhando dentro de um contexto de repressão política e censura cultural severas, ativaram uma tradição específica no interior da vanguarda que buscava "manter a tensão entre vida e arte," para lembrar uma frase de Hal Foster. Oiticica passou a maior parte da década de 70 em Nova York, dedicado a projetos experimentais altamente pessoais que foram amplamente separados do mundo local da arte antes de retornar ao Brasil, onde ele continuou os experimentos ambientais. Baseada na vanguarda neoconcretista dos anos 60, Lygia Clark se voltou para a terapia de grupo e individual nos anos 70, quando ele viveu em Paris, uma atividade que ela continuou após retornar para o Brasil. Sua trajetória tem sido descrita como "mudança extraterritorial" da arte como tal em direção a esfera da prática multisensorial terapêutica.⁴⁴ Em relação a disciplina, a trajetória de Salomão foi numa direção oposta uma vez que ele abraçou de forma fervorosa a arte da poesia, ao trabalhar no interior da esfera da administração cultural. Salomão manteve um relacionamento próximo com as favelas cariocas ao longo de sua vida. Nos últimos anos ele colaborou com o Grupo Afro-Reggae da favela de Vigário Geral, que gravou seu hino contracultural "Vapor Barato." Esses artistas geraram propostas e experimentos que são essenciais para a compreensão dos modos específicos através dos quais se deram a interface entre a arte de vanguarda e a contracultura emergente durante o período do regime autoritário no Brasil. Numa época em que o governo militar mantinha um estado de segurança nacional e o *mainstream* endossava (a aceitação) do *status quo* eles inventaram uma série de contra-propostas com implicações de longo alcance.



Tradução e publicação autorizadas pelo autor em março de 2008.