

## Tropicália: as manifestações ambientais de Hélio Oiticica e o *Environmental Theatre* de Richard Schechner

Edécio Mostaço

Frederico Teixeira Gorski

**Resumo:** Esse trabalho procura analisar a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, a luz do conceito de teatralidade, de Josette Feral (2001), estabelecendo assim possíveis diálogos entre a instalação e o teatro ambiental de Richard Schechner (1972). Tais associações se tornam possíveis, na medida em que o conceito de teatralidade implica numa noção de espetacularização, em que aspectos corriqueiros da vida cotidiana são ressignificados a maneira de um espetáculo, instaurando uma nova relação com o mundo. Esse procedimento é possível através do reconhecimento de que se trata de um ato de construção de uma realidade ficcional. Essas características encontram-se em ambos os trabalhos. Em Hélio Oiticica, pela revelação, ao final do percurso, de que uma televisão completa ou constrói o significado de uma ambiente pretensamente tropical. Em Schechner, isso se dá através da modificação dos espaços não-teatrais em espaços ficcionais ou, ao contrário, na modificação do espaço teatral, aproximando-o do espaço da ficção. O artigo é fruto de pesquisa mais ampla, cujo tema é o movimento artístico *Tropicália*, e que trabalha seus procedimentos estéticos e reverberações na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** *Tropicália* - Tropicalismo - Hélio Oiticica - Teatralidade - *Environmental theatre*.

Este artigo pretende assinalar pontos em comum entre a obra e o pensamento de Hélio Oiticica, especialmente aqueles sintetizados em sua obra *Tropicália*, de 1967, e os experimentos e elaborações teóricas de Richard Schechner em torno do *Environmental Theater*, cujo livro homônimo foi editado pela primeira vez em 1973. Estabelecer vínculos estéticos e ideológicos entre um artista que busca romper com uma estética da representação, com a qual o teatro esteve por muito tempo vinculado, e outro que provém do campo do teatro e que procura vincular seus estudos sobre a performance a esse mesmo campo, pode parecer, à primeira vista, um despautério. É, no entanto, justamente na tensão gerada pelos possíveis diálogos entre ambos que se pode vislumbrar os melhores ganhos tanto para a história da arte contemporânea, quanto para a estética e os estudos da

recepção. Sobre esse último ponto, aliás, cabe assinalar que o conceito de teatralidade, tal como trabalhado por Josette Féral (2003), terá fundamental importância para esse enquadramento.

O debate acerca da teatralidade não se restringe ao âmbito do teatro enquanto arte, mas se estende para outros campos do fazer artístico, de tal maneira que, embora não pretendesse uma crítica ao teatro, Oiticica, em manuscrito de 1972, intitulado *Parangolé Synthesis*, escreve, sobre o Parangolé<sup>1</sup>, “não-teatro” (Asbury, 2008). Por outro lado, as ligações do artista com as artes cênicas não eram de distanciamento. Identificou-se, após a composição de *Tropicália*, com o movimento que adotou o nome de sua instalação e que abrangia manifestações no teatro, no cinema e na música. Se não compôs cenografia para peças<sup>2</sup>, o fez para shows musicais, como o

• • • • •

<sup>1</sup>De maneira rudimentar, pode-se descrever o Parangolé como uma espécie de objeto (capa, capacete, máscara, pano para enrolar no corpo etc) com a qual o participante é convidado a interagir e a explorar o ambiente, podendo dançar, rodopiar, deitar etc. No artigo de Michael Asbury (2008), no livro organizado por Paula Braga, encontram-se referências quanto às transformações que o Parangolé sofreu desde a ida de Oiticica para Nova Iorque.

<sup>2</sup>Em carta a Lygia Clark (1996), datada de 15 de outubro de 1968, o artista fala da aproximação com Zé Celso e do convite para fazer a cenografia de *Os Vampiros*, peça de Renato Borghi, mas já antevê a impossibilidade do projeto, frente a repressão que o Oficina sofreu naqueles anos. De fato, a parceria não se concretizou.

de Gal Costa em 1970, no Rio de Janeiro. De tal forma que, ao nos depararmos com uma recusa de sua obra como teatro, o que devemos perguntar, primeiramente, é a que noção de teatro e, claro, de teatralidade, estava ele se referindo. Acrescente-se a isso a progressiva dissolução de fronteiras entre os vários fazeres artísticos que os movimentos de arte com os quais Oiticica conviveu e dos quais se aproximou, empreendiam naquele momento. Como se verá, considerando-se as mudanças de paradigma então surgidas, a obra de Oiticica pode ser vista como portadora de traços que a aproximam do teatro.

Ainda que de origem recente, o termo teatralidade é bastante complexo e foi um dos pontos principais de aproximação e distanciamento entre as diversas correntes teatrais do século XX. Façamos um breve apanhado histórico antes de discutirmos seus desdobramentos.

Segundo Edélcio Mostaço (2007), o termo aparece registrado pelo Petit Robert já em 1842, querendo designar a “conformidade de uma obra dramática às exigências fundamentais da construção teatral” (p.1). Essa primeira definição, muito embora vinculada ao texto dramático e sua relação com a cena, remete a acepção mais comumente aceita do termo, a saber, a de que “designa algo (...) empreendido para gerar um efeito” (p.1). A abrangência de uso do termo é tal, que Féral (2003) afirma ter se tornado um dos modelos heurísticos mais utilizados no campo de estudos culturais. A mesma autora relaciona o surgimento do termo, modernamente, a Evreinov, através de sua obra *O Teatro na Vida*, de 1908. Segundo Mostaço (2007), Evreinov concebia a teatralidade como um instinto de transfiguração, quer dizer, a capacidade inerente ao ser humano em modificar as imagens exteriores de acordo com as imagens arbitrariamente criadas pelo mundo imaginário. No decorrer do século passado, o conceito se difundiu, ganhando, conforme o autor, concepções diversas. Segundo Féral, as atitudes em relação ao conceito se dividem basicamente em duas: por um lado, é visto com desprezo, como algo falso ou deslocado da realidade; por outro, como algo “não natural”, adequado a certas formas de teatro. De fato, nem mesmo o naturalismo pôde abdicar do recurso à teatralidade, ainda que para tentar ao máximo se aproximar do real. Jean-Jacques Roubine, em seu *A linguagem da encenação teatral* (1998), comenta o uso, por Antoine, de postas reais de carne em uma encenação, assinalando que, mais do que um “efeito do real”, elas devem ser pensadas como um “efeito de teatro” (p.30). Esse “efeito de teatro” em toda a sua evidência será preconizado por Brecht, mas também, de certa forma, por Meyerhold (Mostaço,

p. 1), não mais como aproximação da realidade, senão como evidenciação do teatral ali contido. Nesse sentido, é interessante destacar alguns pontos a respeito da noção de teatralidade, para não perder de vista a linha argumentativa. Em primeiro lugar, a importância da relação espacial (seja um espaço cênico convencional ou improvisado) para que se configure a relação de visualidade, o que nos remete à questão das artes visuais. Não estamos mais na época do cenário pintado por um grande pintor, mas também é verdade que o quadro deixou de ter lugar de destaque na produção contemporânea de artes visuais, mesmo que muitos artistas plásticos continuem se dedicando à cenografia. Há, nesse sentido, relação direta entre os campos artísticos. Outro ponto a ser considerado é a ambigüidade no tratamento do termo. Por um lado, sua relação com o real é fugidia, mesmo quando quer produzir um efeito de realidade, por outro, sua atração pelo que remete como artifício evidencia a obra como processo e não mais como produto.

É essa, por sinal, a ênfase dada por Josette Féral em suas conferências *Acerca de la teatralidad*. Para ela, não se deve procurar a teatralidade no objeto, nem no corpo do ator, mas no espectador. Trata-se de um objeto de estudo específico da recepção e que deve ser visto como produto e processo, ao mesmo tempo (2003, p.10). Suas características devem ser definidas como “estructura, acción, movimiento o relaciones...” (p.11). A autora propõe ainda a existência de dois sentidos de teatralidade: imitativa, isso é, como exageração; como evento, realidade em si mesma. A respeito das conturbadas relações entre o teatro e a performance, Féral diz que essa última foi responsável pela tentativa de despojamento da representação (da teatralidade imitativa). Não obstante, segundo autores como o filósofo Derrida (apud Féral), é impossível escapar à representação porque a linguagem é inerente ao ser humano. O que diferencia a performance do teatro é o nível (ou níveis) de atuação sobre o espectador: o teatro sobre a percepção, a interpretação e a emoção, além da sensação, sobre a qual a performance se dá exclusivamente. Como se a intencionalidade do artista fizesse parte do jogo no teatro, mas não na performance.

Dentre todos os aspectos até agora estudados, cabe ressaltar aquele que tira a teatralidade do objeto e a coloca como uma estrutura que possibilita a relação do espectador com a obra, melhor dizendo, que conforma essa relação e lhe confere sentido. Recorde-se ainda a noção de espetacularização que está implicada no termo. Como veremos a seguir, em ambas as obras, de Schechner e Oiticica, existe uma preocupação

com tais aspectos. E, em especial, na relação que se cria entre a obra e a participação do espectador. A maneira como lidam com isso diz respeito a uma mudança de perspectiva na arte contemporânea, que recusa o conceito de obra como produto acabado. Os exemplos estudados possuem a virtude de terem aprofundado essas questões, possibilitando uma discussão profunda sobre possibilidades e impossibilidades de um novo processo artístico.

Dentre os artistas contemporâneos de grande influência dentro da vida cultural do país, mas também no plano internacional, figura com destaque o nome de Hélio Oiticica. Carioca, nascido em 1937 e morto em 1980, HO participou de diversos grupos artísticos de vanguarda, sendo um dos principais expoentes do NeoConcretismo (grupo formado também por Lygia Clark, Lúcia Pape e outros). Nos anos 60, sua obra *Tropicália* (1967), que abordaremos a seguir, deu nome às experimentações musicais do chamado grupo Baiano (Caetano, Gil, Gal etc.). O Tropicalismo ganhou forma e alcançou até mesmo o teatro, através de grupos como o Oficina, com a montagem *O rei da vela*, também de 67.

*Tropicália*, que não tinha a menor pretensão de encabeçar um movimento<sup>3</sup>, tornou-se, contudo, uma síntese sócio-artística que aglutinou as proposições dos artistas citados, desencadeando o tropicalismo. A começar pela inspiração teórica com diversos preceitos elaborados no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1978:1928), escrito quase quarenta anos antes. Segundo Sabeth Buchmann (2008), a obra de Oiticica vincula-se à “antropofagia” especialmente por “dar uma sacudida na tradicional diferenciação entre o ‘próprio’ e o ‘outro’” (p. 230). A utilização de recursos tecnológicos associados a um ambiente tido por primitivo e infra-cultural, é um dos pontos de articulação que possibilitam entender a correlação conceitual referida por Buchmann. Na obra, que segundo o próprio Oiticica (1986), requer a participação do espectador para a “completação dos significados propostos” (p. 91), areia, cascalhos, plantas e dois penetráveis - i. e., dois barracos, um grande e labiríntico, outro pequeno contendo a inscrição “a pureza é um mito” -, além de frases escondidas, dois papagaios em gaiola e um aparelho televisor estão dispostos de maneira que o visitante se sinta a vontade para

interagir e descobrir novos elementos e significados, na medida em que transita pelo conjunto da instalação. Buchmann (2008) resume assim a proposta: “Tropicália apresenta-se como um conjunto de elementos acústicos, táteis, visuais e semânticos que só é descoberto a partir do envolvimento físico dos visitantes” (p. 227). Envolvimento dos participantes que não corresponde unicamente às pretensões estéticas do artista, mas também éticas e políticas, conforme salienta Celso Favaretto (2008), no ensaio *Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica*. Segundo o autor, a produção artística do período percebe a arte como “... atividade em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas” (p. 15). E, mais adiante, afirma que a “devoração de imagens conflitantes que encenam a cultura brasileira [...] é atribuída aos participantes” (p. 19). O objetivo, continua Favaretto, é “provocar a explosão do óbvio por efeito da participação” (p. 19). Trata-se de uma arte que prioriza mais o envolvimento e as percepções do espectador que sua relação contemplativa, distante, puramente visual, exigindo mesmo sua imersão na obra. Os significados, portanto, advém não do objeto em si, mas das possibilidades de interação com ele criadas. Daí a crença na intervenção artística como intervenção cultural, tornando o indivíduo “objetivo em seu comportamento ético-social” (Oiticica *apud*. Favaretto, 2008, p. 17).

Tais mudanças sentidas na compreensão do papel do espectador são acompanhadas de uma reflexão sobre a própria arte, onde a distinção entre as diversas formas artísticas se encontram balanceadas. À imagem, como objeto da visão, Oiticica contrapõe o que denomina de imagem sensoriais, ou tátil-sensoriais. A pintura e a escultura, como ele escreve em manuscrito de 1967<sup>5</sup>, já não lhe interessam enquanto imagem pura. Elas devem ser transformadas para serem objetivadas, tornadas passíveis de manipulação pelo “participador”. Daí a relação direta com a Nova Objetividade Brasileira, para qual o artista escreverá, em 1967, que *Tropicália* é sua contribuição máxima. O *Parangolé*, diz ele no mesmo texto, é fundamental para a compreensão de sua criação ambiental, no entanto, só através desta “é que se dá a completa objetivação da idéia”. A “arquitetura orgânica” da favela serviu de inspiração para o artista. A perambulação por ruelas com aspecto tropical é a proposta do artista para que o participador

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

<sup>3</sup> Em um texto escrito em inglês, disponível em ([http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0535.69%20f01%20-%20774.gif](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0535.69%20f01%20-%20774.gif)), Hélio faz referência ao “sucesso” da instalação, dizendo que, embora não pudesse imaginar o alcance de sua obra, implicitamente ela correspondia aos mesmos objetivos do tropicalismo que a tomou como emblema.

<sup>4</sup> Favaretto faz referência, aqui, ao livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, de Oiticica, organizado por Luciana Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (ver referências bibliográficas, Oiticica, 1986).

<sup>5</sup> O manuscrito *O aparecimento do supra-sensorial* pode ser encontrado aqui: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=133&tipo=2> (acessado em 27/08/2009).

crie imagens próprias, não apenas visualmente, mas também sensorialmente, pois é necessário que se percorra o espaço conformado por britas e areia de pés descalços. Além disso, completa essa paisagem tátil e visual, uma imagem sonora - papagaios numa gaiola gigante e um aparelho televisor em um dos penetráveis. Por outro lado, a exploração de um dos penetráveis, revela uma TV, cujas imagens, no dizer de Oiticica, devoram aquelas formuladas pelo participante<sup>6</sup>.

Tais preocupações de Oiticica relativas ao uso do espaço e às relações desencadeadas junto ao espectador parecem fazer eco com aquelas preconizadas pelo criador dos *performance studies* e diretor teatral Richard Schechner. No primeiro capítulo de seu *Environmental Theater* (1973), ele relata assim sua experiência no Massachusetts Institute of Technology:

*Após um sono profundo, eu acordei sem nenhuma noção de quão grande era a sala. Eu podia ver as paredes, o chão, o teto, mas isso não era suficiente para calcular a distância e, conseqüentemente, o tamanho. Quão grande eu era? Qual o tamanho das coisas no quarto? Quando falava ou gritava, não havia eco. (...) Então eu fiquei quieto e pude escutar o regurgitar do meu estômago, e a batida de meu coração... (p. 1)*<sup>7</sup>.

Os diferentes modos de articular o espaço, de transformá-lo, de animá-lo, completa o autor, são as bases sobre as quais se ergue o conceito de *Teatro de Envolvimento*. Essas preocupações levaram-no a preconizar uma concepção diferenciada do espaço teatral, em que a divisão entre sala e cena dá lugar a um espaço contínuo para suportar a nova concepção cênica. Com efeito, ele articula seis axiomas para o Teatro de Envolvimento: 1. O evento teatral é uma estrutura de trocas relacionadas; 2. Todo o espaço é aproveitado pela performance; 3. O evento teatral pode ter lugar tanto num espaço transformado quando num local "encontrado" (found); 4. O foco é flexível e variado; 5. Todos os elementos da produção falam uma linguagem própria; e 6. O texto não é nem deve ser o

ponto de partida nem o objetivo da encenação, sendo possível não existir texto verbal. A ênfase recai, como se pode ver, sobre o processo, mais do que no produto final. E, desse modo, a participação do espectador é privilegiada. Ainda no capítulo sobre o espaço, Schechner aponta que "a platéia no Teatro de Envolvimento deve ver a si própria tanto quanto a performance, para satisfazer necessidades viscerais" (p.18)<sup>8</sup>. A participação do espectador é narrada com entusiasmo nas primeiras páginas do capítulo dedicado a esse tema. Ao mesmo tempo, o fato de que apenas alguns poucos indivíduos ou grupos atendiam a ela, mesmo quando o encenador solicitava que, por exemplo, mudassem de lugar durante o espetáculo, é tema suficiente para um trabalho a respeito dos limites desse tipo de experimentação. Ou, ao menos, sobre os diferentes obstáculos que obras como as de Schechner e Oiticica enfrentaram com relação a esse mesmo procedimento.

As relações possíveis entre as conceituações, porém, não se resumem a coincidente formulação sobre as relações obra-espectador. Apesar de se caracterizarem como obras abertas, dependentes da participação para adquirirem toda sua plenitude, todos os elementos que as compõem foram pensados a exaustão, de maneira a funcionarem como uma troca profícua. Tendo já brevemente dissertado a respeito da maneira como Oiticica pensou e pôs em prática sua obra, é necessário agora aprofundar a análise sobre a *démarche* schechneriana, especialmente os seis axiomas.

O primeiro dos seis axiomas, *o evento teatral é um conjunto de trocas relacionadas*, analisa os elementos que compõem as formas conhecidas de teatro. Essas são postas em um *continuum* cuja extremidade "impura" inclui eventos da vida pública, protestos etc. e na extremidade "pura" o teatro de arte ortodoxo<sup>9</sup>. A configuração e a presença de certos elementos definem o lugar que um evento ocupa nesse *continuum*. As relações que compõem as trocas incluem tanto a diáde público-performers, quanto as trocas internas a cada um dos componentes bem como aquelas que incluem esses e os elementos de produção (Schechner, 1994, p. xx-xxvii). O espectador não é visto mais como receptor passivo. Ao contrário, mesmo quando é posto sob essa condição, sua característica grupal incerta, única

.....

<sup>6</sup> O manuscrito Tropicália pode ser encontrado aqui: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=dOCUMENTOS&cod=150&tipo=2> (acessado em 27/08/2009).

<sup>7</sup> As traduções são dos autores.

<sup>8</sup> De passagem, pode-se notar o recurso à metáfora do devoramento, presente nas elaborações históricas da antropofagia e tornada uma premissa na obra de Hélio Oiticica.

<sup>9</sup> As denominações "impura" e "pura" não constituem um juízo de valor, apenas refletindo o senso comum, que classifica as formas artísticas conforme sua maior ou menor contaminação por elementos ditos alheios à arte. De fato, Schechner não acredita no total isolamento da arte quanto a fatores como cultura, sociedade e economia, mas é apenas na forma como os elementos que compõem o teatro são organizados que essa diferenciação é possível.

(porque se reúne apenas para aquele evento específico) e sem ensaio, dão o tom de sua imprevisibilidade. Se é difícil mobilizá-lo, mais ainda é controlá-lo (p. xxiv). Além disso, nos eventos em que a distinção entre performers e público não é tão clara, sempre há a possibilidade de inversão de papéis. Exemplos disso se encontram tanto nos atos políticos, quanto em peças que priorizam a participação.

A análise sobre as trocas relacionadas num evento teatral é particularmente interessante para nosso enfoque no ponto em que Schechner introduz os elementos de produção em relação entre si e com performers e participantes. Em algumas situações, reflete o autor, os elementos de produção assumem importância maior que os próprios performers, a ponto de não ser mais necessária a presença desses. Para ilustrar seu argumento, cita algumas instalações presentes em eventos da época e que se assemelham à obra de Oiticica pela ausência do performer e suficiência da obra em relação ao público. Schechner chega mesmo a ponderar o relativo atraso tecnológico das produções contemporâneas e assevera que a produção deve ter tanta liberdade de ação quanto os performers. A conjunção entre esses fatores é capaz, segundo ele, de impedir a utilização da tecnologia pela tecnologia (p. xxv). No caso de Oiticica, a ausência do performer é deliberada. Trata-se de colocar o espectador em relação direta com a obra. A teatralidade se dá através dessa relação sem mediador, de tal forma que é através da ação do espectador que os elementos de produção ganham vida e surpreendem. É, portanto, um conjunto de trocas relacionadas em que nenhum elemento se vê excluído.

O segundo axioma refere-se ao espaço. Todo espaço é usado para a performance. Tendo explicitado já suas idéias sobre as relações entre o “espetáculo” e o público, a idéia de performance implica já a presença de um público e, portanto, o uso do espaço se estende a este e não apenas aos performers. Essa preocupação, aliás, encontra ressonância com a de Oiticica e todo o grupo neo-concreto, especialmente Lygia Clark, cuja trajetória se assemelha a do amigo em sua busca de abandonar a moldura, como já dissemos antes. Nesse axioma, Schechner também faz menção ao “lugar especial” (p. xxviii) para a performance, separada do público, que é utilizado por diversas culturas, não apenas ocidentais. Esse “lugar especial”, no palco italiano, ganha dimensões muito parecidas às da moldura no caso das artes visuais e diversos artistas buscaram abandoná-la ao longo do século passado.

O terceiro axioma corresponde a uma classificação do espaço enquanto transformado ou encontrado (em inglês: *found*). O autor pondera duas atitudes em relação ao espaço: sua transformação total, como ocorre mais usualmente, tanto no teatro tradicional, quanto no de espaços fechados alternativos; e a aceitação do lugar tal como se encontra. Nesse último caso, “se negocia com um ambiente, empreendendo um diálogo cênico com o espaço” (p. xxx). A transformação do espaço implica numa utilização total deste, sem separação cenográfica. Quando o espectador-participante adentra a obra *Tropicália*, já não há lugar para simplesmente contemplá-la, porque ela o cerca e o inclui, tornando impossível uma atitude passiva. Não há, como pretende Schechner, um lugar para a contemplação desde fora.

O foco é flexível e variado, afirma Schechner, nas páginas xxxvi a xxxix. Aqui, a idéia de ação simultânea, em que a atenção pode ser direcionada para diferentes focos conforme o suceder da peça, é privilegiada. O efeito é oposto ao que se verifica no teatro tradicional. Não há perspectiva única para atingir igualmente todos os participantes. Cada um recebe a cena de forma diferente e sob diversas perspectivas conforme sua colocação (e deslocamento pelo) no espaço. A organização cênica impede que o espectador tenha uma visão total do espetáculo. A coerência não é uma prerrogativa do diretor, mas do modo com o qual o espectador organiza os fragmentos que recolhe (p. xxxvii). Pelo fato de se referir diretamente à ação dramática, a questão do foco flexível se distancia um pouco dos pressupostos da obra de Oiticica. Nessa não existem atores desenvolvendo ações sobre um roteiro pré-estabelecido (mesmo que esse seja apenas tênue). Ao contrário, temos unicamente o ambiente e o público. Ainda assim, corresponde a questão da impossibilidade de totalização, pois não há lugar em que se possa apreender a obra como um todo, e talvez seja impossível passar por ela experimentando todos os elementos ali dispostos.

A própria ausência de hierarquia entre os elementos serve de estímulo para certa escuta seletiva. É assim que o autor de *Environmental Theater* afirma estar implícito o quinto axioma em todos os outros. Nenhum componente de produção deve preponderar sobre o outro, nem mesmo o ator. De forma muito parecida, Oiticica traduz os preceitos antropofágicos, em que as contradições devem ser assumidas enquanto tal, de forma horizontal.

Por último, Schechner aborda a questão do texto. Para ele, a dramaturgia não deve imperar sobre a produção, e o texto não pode ser

um objetivo. Pode haver um roteiro, mas é preciso tomá-lo como um elemento qualquer da produção. Não há aqui, qualquer razão para se estabelecer um paralelo com *Tropicália*, uma vez que o foco de Oiticica não era exatamente a possibilidade de produzir uma dramaturgia.

Comparadas aqui as duas propostas, resta alinhavar a discussão que apresentam concorrentes à teatralidade. Não se trata de querer submeter uma delas a uma avaliação tendo a outra por modelo. Antes, pretende-se colocar em discussão a maneira como ambas abordaram o problema da obra de arte, sua relação com o espectador e a própria concepção de arte então vigente.

Como já vimos anteriormente, não interessa a Oiticica a divisão estanque entre as diversas modalidades artísticas. As elocubrações e práticas do grupo Neo-Concreto, levaram-no ao abandono da moldura e a busca pelo espaço, traduzindo a obra em ambiente. A trajetória é análoga àquela de Schechner no teatro, uma vez que a própria estrutura do palco italiano remete ao quadro. Não foi a toa que, em determinado período, toda cenografia ficava a cargo de pintores. Outro ponto em comum é a negação, ou, ao menos, no caso de Schechner, a atenuação da representação por *performers* como força motriz da arte. O artista não perde sua posição de proponente, mas aceita a possibilidade de que sua obra não esteja completa, e que para ela existir seja necessário um espectador-participante. Josette Feral (2003) definiu a teatralidade de forma semelhante ao afirmar que ela já não pode ser vista como uma propriedade do objeto, mas como uma estrutura que possibilita a relação do espectador com a obra. O fato de que os dois artistas traduzam seu pensamento em termos ambientais permite-nos afirmar a forte presença da teatralidade nas duas propostas. Afinal, é característica fundamental do espaço, tal como definido por Milton Santos (2002), ser engendrado por sistemas de ações e sistemas de objetos. Tendo sido negada a pura contemplação da obra, resta ao espectador interagir com ela, modificá-la e, especialmente, ressignificá-la. Suas ações são de tal forma importantes, que, parafrazeando o que Schechner informa a respeito dos elementos de produção, é possível imaginar um teatro sem atores (e, quem sabe, sem cenário) com a presença unicamente de um público. Basta, para isso, a conformação de um sistema de objetos que mobilize suas ações.

Para Oiticica, como para Schechner, não se tratava mais de propor uma relação contemplativa, distante ou sujeita apenas à apreensão imaginária, mas de construir novas plataformas para essa relação. Mais orgânica, mais sensorial,

mais visceral, construída pelos gestos, deslocamentos, ações, toques, deslizamentos do olhar e do corpo, imantando o espectador com novos e inusitados estímulos. Essa dimensão de corporalidade, aprofundada em outros experimentos artísticos daquele período, irá se aprofundar, através de happenings e performances, marcando a virada artística efetivada nos anos 70.

De toda maneira, importa aqui assinalar a mudança de perspectiva com relação ao espectador e a natureza da obra de arte ao longo dos anos 60, não mais vista como um produto, mas como um processo. Para completar o sentido, é necessária a participação do espectador e, mais ainda, tais sentidos só se tornam efetivos se o espectador aceita o desafio proposto pelo artista - entra no jogo relacional. É nesse jogo que nasce, então, a teatralidade, um novo olhar lançado sobre o real.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978:1928.
- ASBURY, Michael. *O Hélio não tinha ginga*. IN: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BUCHMANN, Sabeth. *Da antropofagia ao conceitualismo*. IN: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark\_Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- FAVARETTO, Celso. *Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica*. IN: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.
- MOSTAÇO, Edécio. *Considerações sobre o conceito de teatralidade*. DaPesquisa, Revista de Investigação em Artes. v. 2, n. 2, ago/2006-jul/2007. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf). Acesso em 21 de junho de 2009.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental theater*. New York, Applause, 1994.