



INCORPORAÇÃO

Celso Favaretto*

Resumo – O deslocamento operado pelas transformações em curso na arte contemporânea ressalta a emergência do corpo como um operador privilegiado das transformações que incidem sobre a ideia de arte de todo o sistema produção, recepção e circulação. Colabora, assim, para a requalificação estética que vem alterando as relações antes estabelecidas entre arte e vida, sendo uma das formas mais evidentes de deslocamento do sujeito na modernidade.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Estética. Deslocamento. Corpo. Sujeito.

*O corpo é como o BRANCO NO
BRANCO uma etapa-estado necessário
para a chegada ao NOVO DIA DO INVENTOR.
As experiências e a invocação experimental
envolvendo o corpo sempre hão
de aparecer e reaparecer de novos modos:
tantos quantos seriam os indivíduos a
experimentá-las (OITICICA, 2009, p. 199).*

Em seu designio de "transformar os processos de arte em sensações de vida" (WITHECHAPEL EXPERIENCE, 1969), Hélio Oiticica desata, com a "descoberta do corpo" no *parangolé*, o estado de invenção, pelo qual o deslizamento da imanência expressiva da obra e do objeto para a "imanência do ato corporal expressivo" configura a sua poética do instante e do gesto, da ação e do comportamento, abrindo assim o campo de um além da arte. Proposição exemplar e radicalizante do deslocamento operado nas artes da modernidade, é uma consequência da inscrição do corpo na arte, da vida como processo criador, com que se acede a uma outra ordem do simbólico. Nesta, o corpo não é mero protagonista, como fonte de

* Doutor e mestre em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Livre-docente pela Faculdade de Educação (FE) da USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da FE-USP e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FFLC-USP. E-mail: cffavare@usp.br

sensorialidade, antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte. A consequente requalificação estética, que rompe a demarcação entre arte e vida, decorre da percepção do corpo humano na vida cotidiana, assim como do seu poder de afetar, constituindo-se a partir de então em condição indispensável da experiência artística (JEUDY, 2002, p. 13).

A partir dessa descoberta do corpo Oiticica articula-se às pesquisas de pintores e músicos que na modernidade o conjugam à cor e ao som. Na sua teoria do desenvolvimento nuclear da cor, em que há a busca do sentido e do "corpo" da cor, repercutem os ecos da kandinskiana sonoridade da cor, das pesquisas de Klee e da gestualidade da abstração cromática, de Newman, Rothko e Pollock. Estes artistas exaltam nas cores e sonoridades os timbres e as nuances, explorando indeterminações de vibrações, timbres, altura, duração, frequência. Corpo, cor, som, dança: incorporação.

Assim, a descoberta do corpo ressalta as vivências, as intensidades e afetos, liberados no processo de abertura estrutural, com que se desloca o sujeito das obras aos comportamentos privilegiando a exploração das sinestésias, dos estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo, situando-se no vasto campo das analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras. Particularmente, este processo, ao mesmo tempo vivencial e cultural, ratifica o fato de que naqueles e outros artistas modernos a variação intensiva dos afetos é atividade constitutiva do sujeito. Na dança, na voz e na fala, como música ou ruído, na escuta ou no silêncio, o que entra pelo corpo materializa uma relação de linguagem e cultura que tem na arte o lugar de resistência à simples dispersão cotidiana.

A ênfase na proposição vivencial não se confunde, entretanto, com certas proposições de simples "expressão corporal", onde frequentemente se observa, pela mitologização do corpo e do cotidiano, a disjunção entre arte e vida. Pois não se tratava, não se trata nunca, de realismo, de introduzir o corpo em situações, mas de pensar a relação entre o corpo e a arte como passagem do real ao imaginário tendo no limite sempre o Real, o impossível da relação. O mais significativo é quando o corpo vira signo em situação. De modo que os rituais do desejo, por mais crus que possam ter sido, ou são ainda, não desmentem tal posição: tudo se passa *entre*, nem representação, nem um suposto real. Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, implicando assim o processo de transvalorização da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além da arte. O *entre* é o lugar do intempestivo, pois "o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio [...]. É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão" (DELEUZE, 2010, p. 34-35).

Signo de transformabilidade, a experiência da dança explicita exemplarmente a abertura estrutural e a incorporação do som e da cor. A transmutação do sentido de construção que a partir daí se efetua provoca a ressemantização do corpo e é, simultaneamente, sua consequência. A dança é o desenvolvimento requerido pelo *parangolé* e rito por excelência das

atividades que suscita dada a labilidade das imagens corporais. Realiza o que está implícito na ideia de envolver-se e desdobrar, pois institui um espaço intercorporal gerado pelas estruturas-comportamentos, em que se atualizam relações mutáveis da estrutura e do corpo. A dança é a fantasia desse movimento: integra ritmo, corpo e estrutura; enfatiza a embriaguez dionísica que provém da vivência plena do presente como "lucidez expressiva da imanência do ato" (FIGUEIREDO; PAPE; SALOMÃO, 1986, p. 72-75).

Para Oiticica (1986), a dança, como "busca do ato expressivo direto", respondeu à "necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, à necessidade de uma livre expressão" – referindo-se certamente à distinção entre a linguagem do corpo e a das palavras e que a manifestação de sentido no movimento é anterior à produção do significado (JEUDY, 2002, p. 69) –, ressaltando assim o vivencial, implícito já nas proposições anteriores mas em que o estrutural era ainda determinante. Mas, para que tivesse esse poder de diluição estrutural não poderia ser a dança formalizada, mas outra, livre, suscetível a interferências acidentais e improvisações. Inicialmente, foi o samba que lhe possibilitou "uma imersão do ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo" (OITICICA, 2002, p. 73). Porque aí, diz ele,

[...] as imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crueza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade (OITICICA, 2002, p. 73).

O destaque do samba nas manifestações e projetos ambientais liga-se à singular posição da música popular no Brasil, como prática cultural que incide sobre as potências do corpo, como reflexão sobre o cotidiano e como produção que expõe ambiguidades e contradições sociais. Espécie de enciclopédia de sabedoria popular, a canção reitera sofrimentos, alegrias, dramas amorosos e malandragens; repensa a condição dos homens lançados ao destino e debates culturais; anela pelas utopias de renovação da vida. Complexa, elabora-se como pulsação dos ritmos, da linguagem e do corpo; fortemente iconográfica e gestual, tende sempre a exhibir os caracteres daquilo que denota, suscitando no ouvinte reações imediatas; participa da dança e do espetáculo, realçando não só a voz como o corpo dos participantes (BERIO, 1971, p. 56; MORIN, 1973, p. 146 e ss). Assim, o comportamento é a tendência do programa em progresso de Oiticica, evidenciado com contundência com a formulação do *suprassensorial* e o *crelazer*, configurados no *Eden* e nos *Ninhos*.

Mais tarde, Oiticica viu no rock a possibilidade de efetivação ainda mais livre das potências da dança, pois dizia que o samba exige uma iniciação mas o rock é pura invenção. Para ele, o rock produziria uma transformação semelhante às operações de Malévitch e Duchamp;

desconstrói a experiência, provoca a invenção. O rock tem para Oiticica um efeito radical na mudança do comportamento; é uma espécie de branco no branco malevitchiano (CARDOSO, 1985, p. 48). Para ele,

[...] o rock é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo que se sintetiza no novo conceito de música como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: Jimi Hendrix, Dylan e os Stones são mais importantes para a compreensão plástica da criação do que qualquer pintor depois de Pollock [...] e não seria a essa síntese música-totalidade plástica a que teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de Malévitch, Klee, Mondrian, Brancusi?: e por que é que a experiência de Hendrix é tão próxima e faz pensar tanto em Artaud? (GALERIA DE ARTE SÃO PAULO, 1986).

A sua antiarte ambiental transforma a concepção de artista; ele se torna um motivador para a criação. Criar, disse Oiticica, "não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas" (SALOMÃO; NETO, 1974, p. 36), apontando assim uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação é a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. Enquanto nas vanguardas

[...] as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava. Ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do *ser artista* (GALARD, 2003, p. 168-169).

Identificam-se aí muitas atividades e artistas cuja presença é marcante: os surrealistas, dadaístas, Duchamp, Wahrol, Beuys, Oiticica etc. E a reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude, depois de cumprida a trajetória da arte à antiarte, depois de todo o trabalho das vanguardas – especialmente depois que o corpo foi posto à prova, quando o corpo foi posto em jogo (GALARD, 2007, p. 51).

O ambiental propõe-se como investigação do cotidiano e não como diluição da arte no cotidiano. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços mas a confrontação de participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação da consciência, liberação da imaginação e renovação da sensibilidade. Os participantes, assim, não criam; experimentam a criação, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos. Efetiva-se assim a proposição vivencial: "chegar ao outro lado do conceito de antiarte – à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que é secreto agora passa a ser revelado na própria existência, no dia a dia" (OITICICA, 2002, p. 100). Nesta, rompe-se a distância entre a obra e o espectador, abrindo um

campo da participação inédito na arte contemporânea. E a participação, individual e coletiva, é o conceito e a prática que reconfiguram o sentido e as práticas de arte.

A antiarte ambiental, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística e o interesse político, enfim as dimensões ética e estética, a superação da arte, a renovação da sensibilidade e a participação coletiva, implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações. As proposições visavam liberar as atividades do ilusionismo, para que as ações funcionassem como intervenção nos debates daquele tempo. Pois, para ele, o campo de ação de sua atividade não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, visionária, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações. Neste sentido, é relevante acentuar que as proposições vivenciais de Oiticica, enquanto vinculadas a uma dimensão ética, coletiva e, assim, política, enquanto investigação do cotidiano e intervenção cultural, ultrapassam o sentido usual de vivência como *Erlebnis*, aproximando-se do sentido de experiência como *Erfahrung*, na concepção que está tanto em Nietzsche como em Benjamin (GIACOLA JUNIOR, 2009, p. 68-69; GAGNEBIN, 1994, p. 65-66). Trata-se de distinguir as vivências imediatas, individuais, comumente chamadas "experiências pessoais", da ordem da experiência que funda o processo artístico que, a rigor, promove a elaboração dessas vivências, com que se configura o seu sentido interpessoal e propriamente cultural.

A extensão da arte na vida, a proposta de uma criatividade generalizada, liberada pela conquista do "espaço real" nas células germinativas – âmbitos para comportamentos em que a tônica sensorial desliga os efeitos imediatistas –, relativizam a ênfase no conceitual e no procedimental exigidas para a efetivação da diluição do estrutural, a superação da pintura e instauração da arte "nos fios do vivencial", nos "exercícios imaginativos" surgidos do tensionamento entre o conceitual e o "fenômeno vivo" (GULLAR, 1973, p. 147). Portanto, a desestetização processada nesses âmbitos para comportamentos não significava uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no Ocidente moderno. Visava, antes, o devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da "expansão celular". Aí, nos acontecimentos da vida "como manifestação criadora", brilharia o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionadas do viver-em-sociedade, em favor de um viver-coletivo. Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento e da existência que valorizariam situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade.

Essa poética do instante e do gesto não visava aos simbolismos da arte mas à simbólica dos estados de transformação. Assim entendidas, as ideias e proposições de Oiticica encontrariam nas décadas seguintes plena atualidade e inúmeras atualizações. Esses espaços gerariam, lembrando algumas ideias de Roland Barthes (2003, p. 11, 157), um viver-junto como fato espacial onde é possível uma "comunidade idílica, utópica: espaço sem recalque, como o sonhado no *crelazer*, espaço em que a vida se reinventa, circunscrição ideal da comunidade, do viver-junto".

Tal ideia, que se estendeu do final dos anos 1960 até meados da década de 1970, inscreveu as categorias de *marginalidade* e de *nova sensibilidade* como responsáveis pelas ações e vivências que se pretendiam livres das normatizações cotidianas e institucionais. Nelas, a arte nos fios do vivencial substituíu a experiência das obras de arte pela experiência dos comportamentos. A ênfase no vivencial é sintoma de que na cultura moderna a perda de uma certa modalidade de experiência e o engendramento de outra postularam uma outra temporalidade – a que contempla a multiplicidade, a simultaneidade, o transitório e o precário. Experimentalismo, invenção, nova sensibilidade e marginalidade são os signos ou sintomas das imaginadas transformações radicais das relações entre arte e vida, em que o corpo aparece como conceito operacional e ativador das mudanças.

Incorporation

Abstract – The present transformations in contemporary art project an emergency of the body as a privileged operator on the idea of art, existing on the production, reception and circulation systems. The body contributes, in this way, for the esthetics requalification that had been modifying the formerly established relationship between art and life, one of the most evident forms of displacement of the Subject in modernity.

Keywords: Contemporary art. Esthetics. Displacement. Body. Subject.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Como viver junto*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERIO, L. *Commentaires sur le rock*. Musique en Jeu, n. 2. Paris: Seuil, 1971.
- CARDOSO, I. A arte penetrável de Hélio Oiticica. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1985, p. 48.
- DELEUZE, G. *Sobre o teatro: um manifesto a menos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). *A dança na minha experiência*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GALARD, J. L'art sans oeuvre. In: GALARD, J. et al. (Org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Gallimard, Musée du Louvre, 2003.
- GALARD, J. Ao lado da política: poderes e impoderes da arte. In: PESSOA, F.; CANTON, K. *Sentidos e arte contemporânea*. Vilha Velha: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2007.
- GALERIA DE ARTE SÃO PAULO. *O q faço é Música*. São Paulo, 1986.
- GIACOIA JUNIOR, O. Teses sobre Nietzsche e o budismo. In: LOPARIC, Z. *A escola de Kyoto e o perigo da técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2009.
- GULLAR, F. Brasil Diarreia. In: GULLAR, F. (Org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MORIN, E. *Não se conhece a canção*. Linguagem da cultura de massas. Petrópolis: Vozes, 1973.
- OITICICA, H. Ondas do corpo. In: OITICICA, C.; VIEIRA, I. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azogue, 2009.
- SALOMÃO, W.; NETO, T. Experimentar o experimental. In: SALOMÃO, W.; NETO, T. (Org.). *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.
- WITHECHAPEL EXPERIENCE. Éden. Londres, 1969.