

MODERNISMOS ALTERNATIVOS: JOAN BROSSA E O CONCEITO DE “PARTICIPAÇÃO SEMÂNTICA” DE HÉLIO OITICICA

ALTERNATIVE MODERNISMS: JOAN BROSSA AND THE CONCEPT OF ‘SEMANTIC PARTICIPATION’ OF HÉLIO OITICICA

MODERNISMES ALTERNATIFS: JOAN BROSSA ET LE CONCEPT DE "PARTICIPATION SÉMANTIQUE" DE HÉLIO OITICICA

MODERNISMOS ALTERNATIVOS: JOAN BROSSA Y EL CONCEPTO DE "PARTICIPACIÓN SEMÁNTICA" DE HÉLIO OITICICA

Fernando Gerheim

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A ação e o trânsito entre linguagens são pensados de modo diferente da narrativa hegemônica da história da arte ocidental a partir da obra de Brossa, em especial as *Suites de Poesia Visual* (1959 - 1969), e do conceito de "participação semântica" de Hélio Oiticica, em especial na obra *Tropicália* (1967). São analisados os modos únicos como a palavra e a imagem se relacionam na obra de Brossa focalizada no contexto da arte brasileira no mesmo período. Esses contextos de modernismo alternativo apontam para uma situação particular em que a transgressão é ao mesmo tempo a tradição. O artigo persegue os modos diferentes, que obrigam a uma mudança no eixo da narrativa hegemônica, da relação entre palavra e imagem nas manifestações analisadas.

Palavras-chave: modernismo alternativo, palavra e imagem, Joan Brossa, "participação semântica", Hélio Oiticica.

ABSTRACT: Action and transit between languages can be thought in a different perspective from the hegemonic narrative of Western art history, considering the works of Brossa, especially the *Suites de Poesia Visual* (1959 - 1969), and the concept of "semantic participation" of Helio Oiticica, mainly seen in the work *Tropicália* (1967). From the point of view of these two objects, this paper aims to analyze the unique ways in which word and image are related, both in the work of Brossa here focused and in the context of Brazilian art in the same period. These contexts of alternative modernism point to a particular situation where transgression is at the same time the tradition. This article also pursues the different approaches of the relation between word and image, which force a change in the axis of the hegemonic narrative

Keywords: alternative modernism, word and image, Joan Brossa, "semantic participation", Hélio Oiticica.

RÉSUMÉ: L'action et le transit entre langues peuvent être pensés de façon différente du récit hégémonique de l'histoire de l'art occidental, en ce qui concerne le travail de Brossa, notamment les *Suites de Poesie Visuelles* (1959 - 1969), et en ce qui concerne le concept de "participation sémantique" de Hélio Oiticica, notamment à l'oeuvre *Tropicália* (1967). Du point de vue de ces deux objets, on analyse les façons uniques selon lesquelles le mot et l'image sont relationnées dans l'oeuvre de Brossa et dans le contexte de l'art brésilien à la même période. Ces contextes de modernisme alternatif suggèrent une situation particulière où la tradition est à la fois la transgression. Cet article cherche, donc, à trouver les différents modes de relation entre le mot et l'image qui imposent un changement d'axe au récit hégémonique.

Mots-clés: modernisme alternatif, mot et image, Joan Brossa, "participation sémantique", Hélio Oiticica.

RESUMEN: La acción y el tránsito entre lenguajes son pensados de modo diferente a la narrativa hegemónica de la historia del arte occidental a partir de la obra de Brossa, en especial las *Suites de Poesia Visual* (1959 - 1969), y del concepto de "participación semántica" de Hélio Oiticica, en especial en la obra *Tropicália* (1967). Se analizan, bajo estos aspectos, los modos únicos como palabra y imagen se relacionan en la obra de Brossa enfocada y en el contexto del arte brasileño en el mismo período. Estos contextos de modernismo alternativo apuntan a una situación particular en la que la tradición es a la vez la transgresión. Al mismo tiempo, el artículo persigue los modos diferentes que obligan a un cambio en el eje de la narrativa hegemónica, de la relación entre palabra y imagen en las manifestaciones analizadas.

Palabras-clave: modernismo alternativo, palabra e imagen, Joan Brossa, "participación semántica", Helio Oiticica.

1. Modernidade e periferia

O mito emerge na modernidade como o primitivo no atual e como o local no cosmopolita. Terry Eagleton corrobora esta tese em *A ideologia da estética* (1990) afirmando que o contexto cultural de James Joyce inscreveu seu destino literário. O escritor irlandês trouxe a Odisséia para a intimidade de um dia na vida de um publicitário em Dublin. A hipótese pode sugerir que a Catalunha e o Brasil, por sua condição periférica, também possuíam condições favoráveis para o florescimento da modernidade artística. Costumamos pensar que a cultura local dessas nacionalidades periféricas absorveu o modernismo no sentido de, como diz Oswald de Andrade no *Manifesto Pau-Brasil* (1923) "acertar o relógio império" da cultura nacional. Mas é bem possível imaginar o contrário: a cultura nesses locais periféricos é que tinha o solo mais propício para o modernismo emergir, e ele se utilizou delas para germinar plenamente. É o que sugere o mesmo Oswald ao dizer, no *Manifesto Antropófago* (1928), que nós já tínhamos o surrealismo, não precisávamos buscar fora o que já corria em nosso sangue: "Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro". Assim, era o modernismo nos deglutia enquanto achávamos que canibalizávamos a Europa. Foi no catalão de raízes *occitanas* que Joan Brossa escreveu sua obra literária em plena ditadura franquista, quando esta língua era proibida. Embora não seja possível estabelecer uma simetria entre Brasil e Catalunha, podemos dizer que esta, de outro modo, era transversal ao centro hegemônico do modernismo, tendo herdado da tradição trovadoresca uma cultura forte o suficiente para produzir aquele mesmo tipo de impureza. Na tradição oral da cultura catalã bem poderíamos imaginar a fonte da interatividade da linguagem de Brossa, que levará a poesia a ser performada e a palavra à ação.

Nem aqui nem lá a tradição devia ser superada, mas sim afirmada, numa identidade crítica e impura tal qual a modernista. No Brasil como na Catalunha, poderíamos dizer que a tradição não se prestava a uma oposição tão marcada com o moderno. Na transversalidade de ambos haveria, embora de modo diverso, uma relação dialógica com centros irradiadores do modernismo como Paris. Evidentemente essa transversalidade era muito mais radical no Brasil. A antropofagia usada como metáfora pelo modernismo brasileiro de Oswald era mediada, com certeza, pelo modernismo europeu, mas era uma referência que não deixava de ser nacional, embora enquanto "imagem" e não como realidade. A relação diferente com a tradição talvez possa explicar porque Brossa foi um poeta de vanguarda e experimental que compunha também sextinas e sonetos. Sua concepção da vanguarda não era teleológica. Já o Brasil, de passado colonial e escravocrata, projetava no futuro a crítica da racionalidade tecnológica concebendo o "bárbaro-tecnizado" numa espécie de teleologia-retrô. A hipótese levantada aqui é a de que, em ambos os casos, embora de modo assimétrico - já que Barcelona, cidade de Brossa, era das capitais mais importantes da teia cosmopolita traçada pelo modernismo hispano-americano desde as últimas décadas do século XIX -, a ação e o trânsito entre linguagens característicos do modernismo aconteceram de um modo que não se encaixa na narrativa hegemônica da história da arte ocidental.

A origem social humilde de Brossa refelete-se em sua poesia que, como escreve João Cabral no prefácio de *En va fer Joan Brossa* (1951), está "cara a cara com este vocabulário concreto seu e, para ele, da realidade de cozinha, de feira e de fundo de oficina, onde a tinha recrutado". Isso também o destaca do nacionalismo reivindicado pela elite burguesa local. A origem do teatro, para Brossa, é o carnaval, com sua mitologia de arlequins, pierrôs e colombinas, e ele mistura referências da cultura de vanguarda - como a imagem surrealista e anti-arte dadá - com as das festas populares e do teatro de rua. A valorização da linguagem coloquial e das manifestações

populares em detrimento das formas retóricas convencionais é um traço comum dos modernismos. Mas o que é menos comum é, justamente, o experimentalismo conviver com aquelas formas - como a sextina e o soneto. E o modo como esse experimentalismo é influenciado por formas parateatrias como a mágica, com seus baralhos e cartolas. A tradição, longe de ser demolida, serve ao seu vanguardismo. Diz um famoso aforismo de Brossa: "A tradição não é para ser repetida, mas continuada." No Brasil, a cultura da vanguarda modernista, embora preconizasse a absorção da fala das ruas, ficava restrita a uma elite. Mas a música popular, como o samba, aos poucos desce do morro e da favela para o resto da sociedade, tornando-se uma manifestação de consumo corriqueiro. Não obstante, suas raízes fincadas na cultura afro-brasileira permanecem marginalizadas.

Foi João Cabral que, havendo superado de modo incomum no contexto cultural brasileiro a dicotomia entre vanguarda e compromisso social, desviou Brossa do neo-surrealismo hipnagógico em que se encontrava para um realismo crítico. O realismo ósseo do poeta que preferia substantivos a adjetivos nunca foi avesso ao rigor formal. O poeta diplomata descobriu o Nordeste na Espanha e o construtivismo na poesia medieval do século XIII. Expressão do inescapável dialogismo modernista brasileiro em sua relação com a ex-metrópole, Cabral foi descobrir a tradição popular nordestina dos repentistas e da literatura de cordel nos ritmos da tradição medieval ibérica.

Já o poeta catalão caminha, em *En va fer Joan Brossa* (1951), para um reducionismo poético que o aproxima da síntese oriental do poema breve². A trajetória de ambos pode sugerir uma dialética sem síntese entre dois polos modernistas, o surrealismo e o construtivismo, que a narrativa hegemônica da história da arte considera excludentes.³ Como é possível explicar, dentro dessa narrativa, que *Sord-Mut* (1947) de Brossa, antecipe em cinco anos *4'33* (1952), de John Cage, considerado precursor do *happening*. *Sord-Mut* (*Surdo-Mudo*) é uma peça em um ato constituída de uma pausa, preenchida pela reação do público, entre o subir e o descer da cortina. O protagonismo é transferido à platéia. Não obstante, Brossa diz - em entrevista de 1991 - que:

a intenção de agitar o público [...] eu tinha naquele momento a ideia que depois vai coincidir com o *happening*, de mudar as funções; que o protagonista fosse o público, e o ator, a assistência. Aquela passividade do público [...] depois vai resultar que o *happening* também perseguia isso, mas eu, aquilo de dizer que o teatro italiano tinha acabado [...] eu queria *continuá-lo* de uma outra maneira! (Planas, 2002: 31).

A oitava *Suíte de Poesia Visual* de Brossa, intitulada *Poema* (1959), é composta de 3 poemas visuais em sequência: a palavra "cerilla" (palito de fósforo em catalão) na primeira folha; o desenho de um palito na segunda; e o fósforo real colado na terceira. Como explicar, dentro da narrativa dominante da história da arte, que esta obra esteja adiantada em seis anos a *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, considerado o criador da arte conceitual, em que a mesma operação é feita com uma cadeira. O conceitualismo de Brossa abala essa narrativa. Eduard Planas mostra como, na Catalunha, as vanguardas foram interpretadas de modo diferente do resto da Europa.

² Glòria Bordons examina esse processo na poesia de Brossa rumo à imagem e ao objeto em diversos artigos (Bordons, 2012).

³ Entende-se aqui por narrativa hegemônica aquela que situa, através de um conceito unificado, a história da arte como originado-se na Grécia, continuando pelo Renascimento italiano, passando ao modernismo francês, e chegando à contemporaneidade com a mudança do seu eixo irradiador de Paris para Nova Iorque, na segunda metade do século XX.

Enquanto aqui, elas definiam o próprio caráter de ruptura e de rejeição da tradição, na Catalunha eram assumidas na medida em se enlaçavam com a cultura tradicional e a atualizavam. "Nesse sentido, as vanguardas da Catalunha significaram, em nível geral [...] um espírito global para enfrentar a necessidade de dinamismo cultural e artístico, ao mesmo tempo que a consolidação nacional"(Planas, 2002: 49). A relação com a tradição que Planas aponta é comparável a do modernismo brasileiro descrita acima. Em vez de dizer que ambos os modernismos defendiam, cada um a seu modo, a constituição, por exemplo, de um surrealismo próprio, com preceitos ideológicos e formais diferentes do surrealismo francês, alinhando-se na defesa e projeção dos traços nacionais e do universo simbólico de seu folclore, melhor seria dizer que o contraste entre o mito e o mundo racional tecnológico da modernidade encontrou, talvez, um solo mais fértil para aflorar nas periferias.



Figura 1. Meteors
Fonte: Fernando Gerheim.

Brossa começa a expandir a poesia da palavra para a imagem, o objeto e a cena na década de 1940, ao mesmo tempo em que também fazia teatro literário de vanguarda. A ideia de cena é fundamental no processo de aventurar-se por códigos ainda não estruturados. Seu universo em expansão apropria-se, para fazer poesia, também de gêneros parateatrais como o *striptease*, na década de 1960. Planas define a concepção de espaço de Brossa como "itinerante e integrador", no qual "a ausência de cenário propriamente dito tem como consequência a utilização do espaço real ou cotidiano como suporte e terreno artístico. O acontecimento estético pode estar em qualquer situação da vida." (2002: 31) Brossa utiliza materiais retirados do cotidiano em colagens e em *calcomanias*. Ele usa, em geral, dois elementos numa montagem em que os códigos verbal e visual se intercambiam, contradizem, desencaixam. Mas essas colagens diferem do surrealismo em seu apego à matéria e ao concreto. Na década de 1980, Brossa fará o *Poema Transitable* (1984), num parque de Barcelona, sintetizando arte e vida numa experiência coletiva no espaço público. Neste poema-monumento-escultura vemos a emblemática letra "A" gigante entre as árvores e à medida que caminhamos pelo parque em ligeiro aclive encontramos sinais ortográficos de pausas e entonações dispersos pela grama, até chegar, no alto da colina, aos fragmentos da letra "A" (das

mesmas dimensões da primeira) em ruínas. Ali podemos sentar e relaxar. A obra de Brossa deve ser vista como um conjunto que engloba poesia, teatro, música, arte e vida.

Essa maneira de sintetizar relacionada com um contexto particular pode ser vista do mesmo modo no conceito de "participação semântica" de Oiticica, apresentado no texto da exposição homônima *Nova Objetividade Brasileira* (1967). Não é possível pensar a "participação semântica", um dos seis itens com que Hélio define a arte brasileira de vanguarda da época, senão por um desvio de eixo. Veremos agora como se dá o trânsito entre linguagens e a ação, características da modernidade, no conceito de Hélio Oiticica e na poética de Brossa, dois contextos diversos em seu modo de ser dissonante à narrativa mais oficial da história da arte ocidental.

2. Joan Brossa e Hélio Oiticica

Nas *Suítes de Poesia Visual* (1959-1969)⁴, Brossa se aproxima da página para agir e o faz colando, recortando, perfurando, potencializando o cinetismo de folhear de modo que a simplicidade dos materiais brutos e pobres, "de cozinha, de feira e de fundo de oficina", contrasta com a limpeza e sutileza da economia de recursos minimalista. O primeiro conjunto de *Suítes* parece levar ao nível mais radical até então o abandono do "literário" em prol de um código novo no qual Brossa se lança para formular uma linguagem poética inteiramente despojada de modelos retóricos. A poesia se coloca como pesquisa. O modo de datar as *Suítes*, com dia além de ano, deixa claro seu caráter processual. O fato delas não serem reproduzíveis, tendo limitações expositivas, pode levar a vê-las como um trabalho com o qual Brossa pensa o próprio trabalho, constrói um pensamento sobre a ação e a performatividade, num franco experimentalismo que abre novos caminhos poéticos. Nas *Suítes*, as palavras muitas vezes estão apenas num recorte de jornal, fragmento de bilhete ou título.

É justamente no intervalo entre a palavra e a imagem, onde a linguagem aparece como desajuste e contradição, que as *Suítes* atuam. Como se dá o trânsito entre a linguagem verbal e a visual? Quais os seus fluxos e retensões? Brossa nunca abandona o caráter simbólico primordial da palavra em prol da imagem visual - inclusive continua a fazer poesia literária até o fim da vida. A questão da poesia concreta - fazer a palavra surgir da percepção ótica -, não é a mesma dele. Para Brossa, a imagem pode funcionar como palavra e a palavra como imagem. A imagem é tomada também em seu contexto, como os objetos pelo nome e pelo uso. É pela inclusão desse contexto que Brossa abandona o literário, uma ruptura perfeitamente dentro do discurso de vanguarda. O trânsito, poderíamos dizer, é livre, de mão-dupla e funciona vinte e quatro horas: e da palavra e da imagem são intercambiáveis.

A imagem, nas *Suítes*, é inseparável da própria concreção das folhas que devem ser manuseadas, e sob as quais as intervenções são diretas, materiais, obrigando o leitor a um envolvimento ao mesmo tempo sensorial, cognitivo e de algum modo semântico com suas trucagens e cinetismos simples. O período do primeiro conjunto de *Suítes* (1959 e 1960), corresponde no Brasil ao período do *Plano-Piloto para Poesia Concreta* (1958) e do *Manifesto Neoconcreto* (1959). Em *Suítes* como *La Son de Gall* (13 de fevereiro de 1960), *Poemes* (7 de maio de 1960) e *Poema* (11 de janeiro de 1960), com suas folhas soltas para serem vistas em sequência, podemos dizer a sequencialidade devolve o que a simultaneidade da imagem tira, em movimentos

⁴ Muitas das *Suítes* foram consultadas por mim no arquivo do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), onde estão guardadas, cedidas pela *Fundació Joan Brossa*.

contraditórios. A imagem chega a constituir fios argumentativos, fiapos de intrigas visuais com suas perfurações que atravessam de uma página para outra e jogos entre frente e verso. A ação de folhear é parte da leitura. Sua sensorialidade se aproxima mais do neoconcretismo, em cuja poética a participação leva à introdução de livros-objeto para serem manipulados como o *livro-poema* (1959) de Ferreira Gullar e, posteriormente, do *Livro de Criação* (1960) de Lygia Pape. Mas, como já foi dito, ao contrário do que ocorre no Brasil, a apropriação de materiais traz a carga do contexto e a palavra não aspira nem a virar imagem nem à pureza de um nascer primeiro. Se palavra e imagem não querem se superpôr, como no concretismo, também não querem eliminar o contexto, como no neoconcretismo. Esperamos que uma obra de arte seja ao mesmo tempo mais sólida e mais transcendente do que aquelas frágeis folhas de papel comum. O conjunto das *Suítes*, de maneira geral, contrói imagens de modo inseparável da objetualidade, que nos chama sempre a atenção para o fato de que folhas são folhas, recortes de jornal são recortes de jornal, fios são fios, etc. As extremidades da página são usadas em sua própria dimensão física para fazer uma poesia visual radicalmente matéria. Brossa faz anti-poesia visual. Afasta-se assim das imagens hipnagógicas de sua produção anterior, em que misturava a tradição modernista da poesia catalã com a vanguarda neo-surrealista do *Dau al Set*⁵ em seus sonetos. Mas a essas intervenções que partem de e se fazem com as dimensões físicas da folha tampouco é negada a dimensão simbólica. Isso fica evidente, por exemplo, nos fragmentos de carta de baralho, em que identificamos a Rainha e o Rei, colados nos cantos extremos opostos de uma folha dupla aberta em uma das *Suítes*. Envelopes, palitos, papel corrugado e outros materiais e objetos que juntam o mundo doméstico e dos materiais de obra são utilizados de modo construtivo, trazendo para esse espaço racionalizado e sensível a sua intrascendência reais, que lembra a *Arte Povera*. A poesia visual e objeto de Brossa usa a montagem como a surrealista, mas o que as difere radicalmente é que as imagens desta última em geral se referem a um universo literário, diametralmente oposto à estética de fundo de oficina de Brossa. E o que difere as montagens do poeta catalão da estética contrutivista por exemplo de Eisenstein é que Brossa cria alguma engrenagem que faz a significação parar no ar, sem síntese. Mas, então, se o trânsito entre palavra e imagem em Brossa não é semelhante a nenhuma dessas manifestações acima, como podemos defini-los?

⁵ Grupo de arte de vanguarda criado em 1948 em Barcelona que reunia artistas de várias linguagens diferentes e editava uma revista homônima.



Figura 2. Ploma de Gall
Fonte: Fernando Gerheim.

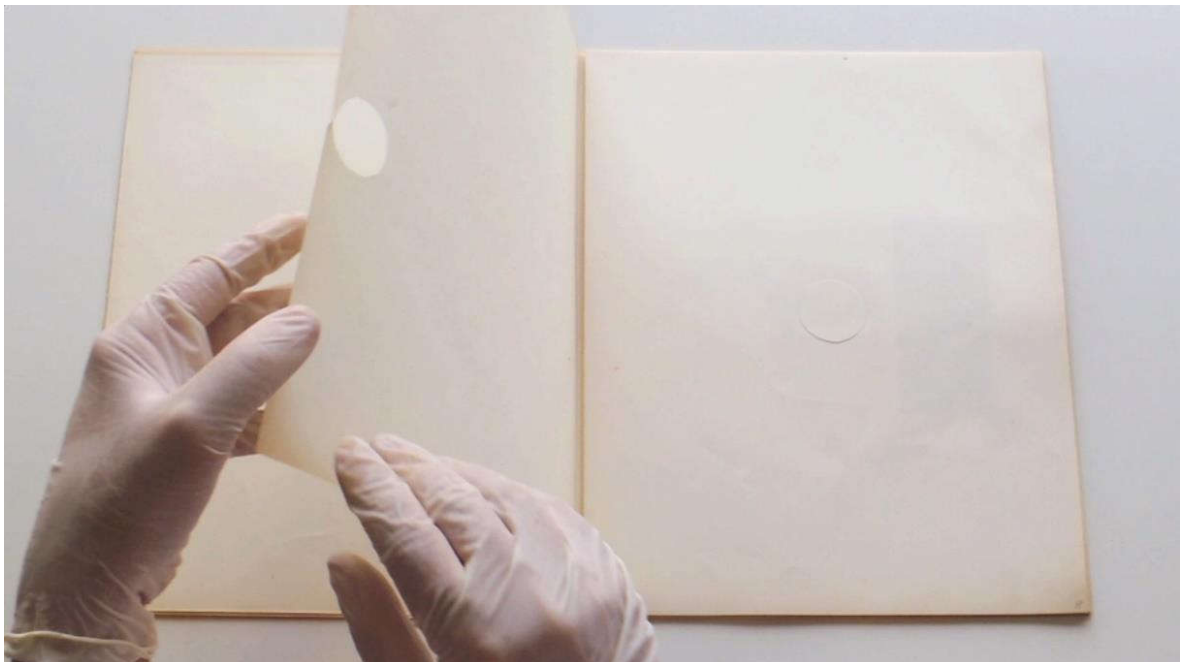


Figura 3. Monòlegs
Fonte: Fernando Gerheim.

Se Brossa se lança sobre à página a fim de intervir nela, a linguagem é uma ação. Não é que a folha comece branca, seria metafísico demais. Não é, tampouco, que seja possível deixá-la em branco, as palavras precisam de um corpo. As *Suítes* são trabalhos muito concentrados de linguagem e altamente conceituas, mas com uma chegada a estes problemas com particular. É um pensamento que é colocado ali em prática. Ao mesmo tempo, pelo seu despojamento, parecem

cadernos onde são desenvolvidos esboços. Vários poemas que aparecem à lápis, com imagens recortadas de jornais, serão impressos depois em serigrafias. A ação, que já está presente em sua poesia cênica, passa para a poesia visual através das *Suítes*, que são seu tubo de ensaio e espécie de caixa-valise que concentra e miniaturiza ideias. De fato, Brossa trata a página como trata o palco em sua poesia cênica: a coxia, o fundo, as entradas e saídas, a cortina são personagens, desempenham papéis. A folha de papel com seu formato retangular, coordenadas, espessura e limites físicos serve para ser cortada, colada e folheada como se a ação fosse encenada. Do mesmo modo que em seu *postteatro*, como já deixara claro *Surd Mut*, e em sua poesia cênica, aqui o leitor-espectador é convocado a refazer a ação na sua leitura. O trânsito entre palavra e imagem para Brossa é o lugar de uma ação inscrita social e culturalmente.

É também através da apropriação como *ready-mades* de materiais carregados de significação que Brossa rompe a fronteira entre as esferas da arte e da vida. Brossa já havia feito roteiros de cinema no final dos anos 40 e o cinetismo das trucagens e jogos de imagens das *Suítes* acionam justamente o tempo incidental da leitura. O tempo é enfatizado pelo ponto de virada entre um estado e outro, pela surpresa, pelo momento da descoberta, como num truques de mágica. A leitura como manifestação transformista ou fregolista da linguagem⁶.



Figura 4. *Poemes*

Fonte: Fernando Gerheim.

3. *Suítes* e *Tropicália*

Já o conceito de "participação semântica" apresentado por Hélio Oiticica no "Esquema Geral da Nova Objetividade" (1967), propõe, além da participação "sensorial-corporal", a participação "significativa".

⁶ Brossa realizou em parceria com Antoni Tàpies um livro-objeto intitulado *Fregòli* (1969) em homenagem ao popular transformista italiano, autor da frase, que Brossa sempre citava: "Arte é vida e vida é transformação", e cujo epitáfio, ao falecer em 1936 foi: "Aquí Leopoldo Fregoli llevó a cabo su última transformación".

Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos [...], isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental (Oiticica, 2006: 163).

Hélio fala de "uma busca interna fora e dentro do objeto", objetivada pela proposição da participação do espectador no processo. O observador recebe um apelo para contemplar os significados propostos da "obra aberta". Não vemos no modo como a palavra é colocada na "participação semântica", a auto-referencialidade tautológica na relação entre palavra e visualidade da arte conceitual proposta por Joseph Kosuth. O modo como Oiticica emprega o termo "proposição" tem uma conotação diferente do sentido linguístico do conceitualismo do artista norte-americano, onde o sentido de "proposição" é tomado da lógica pela filosofia analítica, para a qual a proposição descreve o conteúdo da asserção. Hélio emprega-o no sentido de *proposta* para os participantes se envolverem na dimensão significativa da obra e não só de modo sensorial. A proposição não é lida como simples dado a ser identificado com a obra integral, mas no contexto da "arte ambiental", trocando a auto-referencialidade linguística pela participação semântica do espectador - como nos penetráveis de Oiticica.

Para entender o modo como palavra e imagem passam a se relacionar no conceito de "participação semântica" tomamos essa relação num trabalho específico de Hélio presente na *Nova Objetividade*, em 1967, no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ): *Tropicália* pode ser visto como protótipo de uma área coletiva e pública, contendo dois penetráveis: *PN 2 A pureza é um mito* (1966) e *PN 3 Imagética* (1966-67)⁷. O trabalho é uma proposição no sentido de uma *proposta* para o espectador se tornar autor da experiência. O aforismo *A pureza é um mito* no alto da cabine substitui o reducionismo asséptico da palavra, como concebido pela arte conceitual de Kosuth, pela "volta ao mundo", que, como diz Oiticica, é uma abertura em que a arte passa de um conceito puramente estrutural para uma visão "realista dialética", sendo retirada de uma esfera separada e autônoma e ligada a questões ético-político-sociais e ao campo maior da cultura. Nessa "volta ao mundo", ela é contaminada pelo elemento significativo e passa a propor "novos significados" como "obra aberta", use ou não explicitamente palavras, que podem entrar como outro elemento qualquer.

Hélio diz sobre o penetrável Imagética:

Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participador, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final de um labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial, aliás, este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado (...); é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira (Oiticica, 2006: 97).

Se na poesia concreta a relação entre palavra e imagem evidenciou o suporte da página e o caráter icônico da escrita, podemos especular qual seria essa relação no trabalho de Hélio e de modo geral no conceito de "participação-semântica". Agora a palavra está livre não somente para funcionar no sentido simbólico que o neoconcretismo já havia lhe devolvido, mas também como "busca interna dentro e fora do objeto", como escreve Hélio. A palavra está tanto na mensagem

⁷ Parte destes argumentos foi elaborado anteriormente no artigo, ainda inédito, "Cruzamentos entre palavra e imagem e o conceito de 'participação semântica'".

direta quanto nas camadas discursivas que inscrevem o trabalho numa rede de relações sígnicas. Do mesmo modo, o corpo envolvido na leitura e na participação está agora contaminado por esse lado de fora das camadas discursivas que o inscrevem. Por isso a busca interna é dentro e, ao mesmo tempo, "fora do objeto".

A percepção não nasce da essência do medium concretista nem como formulação primeira que o torna um não-objeto na pura percepção fenomenológica neoconcreta, e sim da imagem de TV, "mais ativa" que o "criar sensorial", que devora e que remete ao corpo coletivo. A impureza - ao lado do penetrável *Imagética* está o penetrável *A pureza é um mito* - bem pode ter como emblema esse aparelho de televisão. A imagem objetiva pode nos ajudar a entender a nova forma de presença das palavras. Em *Tropicália*, a imagem é a própria TV ligada, fora de sintonia, encontrada no final do labirinto escuro, como um *ready-made*. Somos "devorados pela imagem". Essa televisão no interior do penetrável *Imagética* pode ser considerada o primeiro trabalho brasileiro de videoarte. A videoarte surge oficialmente no Brasil em 1975, num movimento de expansão das artes plásticas, pelas mãos de artistas que não utilizavam o vídeo com exclusividade. A câmera portátil de vídeo Portapack, lançada em 1965, ainda não chegara ao Brasil quando Hélio, interessado na questão da imagem, usa neste penetrável a TV como *ready-made*. Ele não diferencia vídeo e TV nem explora plasticamente a imagem eletrônica. O televisor fora de sintonia no interior do penetrável, que basta girar o seletor de canais para sintonizar, aponta para a forma simultânea de transmissão da imagem comentando criticamente a própria TV (o que inclui modelo *broadcasting*, o facto dela estar submetida a fluxos de capital e a leis específicas de concessão). Depreende-se que o vídeo é visto como um meio de massa, não como uma nova categoria da imagem. O aparelho de TV em *Imagética* faz um contraponto com a imagem folclórica de brasilidade representada pelas araras (Maciel, 2005:37), lançando uma interrogação sobre a modernidade, sua relação com a tradição. Podemos dizer que o modernismo se utiliza do contexto local brasileiro para fazer emergir a arte pós-mediática.

Escritos à mão num pedaço de isopor, madeira, zinco, plástico, tela ou cerâmica e apoiados no chão de areia, encostados em uma caixa de feira, lê-se o poema-objeto de Roberta Camila Salgado incorporado a *Tropicália*: "Caixa Zinco Papelão Areia Terra Cimento Madeira Latão Águas CONSTRUÇÃO". Seus poemas propõem uma nova forma de circulação poética e podiam estar em qualquer lugar, dentro e fora de casa, nas ruas, nas esquinas, nos pontos de ônibus. E também alcançar outros autores. Este movimento de expansão poética confrontava-se com o endurecimento do regime militar.



Figura 5. Penetráveis e Poema-Objeto em Tropicália

Fonte: Captura de tela de foto César Oiticica Filho. Fundação Helio Oiticica.

Hélio comenta:

são como inscrições no material que lhes dá a completa significação - a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objeto, entretanto, pedem um lugar (isto já acontecia nos não-objetos de Gullar, de outro modo), um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto no seio deles. Essa relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser 'escondido' ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objeto, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc) (Oiticica, 1986: 100-101).

Ser achado como algo secreto no seio do lugar provoca a "surpresa" que Brossa tanto prezava. Este lado de fora interno, essa intervenção tanto no modo de produção quanto de circulação, se reflete na passagem da leitura individual e subjetiva para o corpo real que veste os panos coloridos dos parangolés, com suas faixas e estandartes com mensagens de protesto - "INCORPORO A REVOLTA" -, declarações de princípios - "DA ADVERSIDADE VIVEMOS" - ou paganismos -"ESTOU POSSUÍDO".



Figura 6. Poema-Objeto de Roberta Camila Salgado em *Tropicália* (1967)
Fonte: Captura de tela de foto César Oiticica Filho. Fundação Helio Oiticica.

Como esse lado de fora é também interno ("uma busca interna dentro e fora do objeto"), podemos dizer que do tempo mecânico puramente ótico concretista e do tempo duração neoconcreto que inclui a memória e o corpo passa-se, na *Nova Objetividade*, ao tempo "realista dialético" da ação, simultaneamente sensorial e ético-político-social. O tempo agora assemelha-se a qualquer atividade semântica. Estão implícitas aí novas formas de subjetivação com a dissolução do indivíduo e sua consciência transcendental no jogo, na dança, na dispersão e na inventividade. A palavra no conceito de "participação semântica" mistura o acento político e o conceitualismo.

Tropicália seria então uma obra multimídia *low-tech* que processa a velocidade e a comunicação direta da arte *pop* e ao mesmo tempo substitui a abordagem lógico-analítica da arte conceitual de Kosuth por outra que, como a TV no centro do penetrável *Imagética*, é uma "exterioridade devoradora". O "realismo dialético" colocado em prática por Hélio Oiticica não conduz a uma síntese. No Brasil da época, a arte sai da esfera institucional controlada pela repressão e a censura e vai para a rua. Na proposta ambiental e anti-arte de parangolés e penetráveis há uma nova forma de subjetivação que, sem abrir mão da sensorialidade, rompe com o que ainda restava de transcendência, instaurando uma espécie de sistema escritural ampliado, em que a participação está também na dimensão significativa e das relações de poder que circunscrevem o trabalho.

"O *Parangolé* é o oposto do ícone", escreve Oiticica. Enquanto o ícone torna a linguagem objeto, o *Parangolé* não congela a linguagem em nenhuma forma, mas é o motor mesmo imaterial do formar-se: uma linguagem que está em movimento, como a dança. Movimento que não é somente individual e espontâneo, mas que troca de lugar o que está dentro e o que está fora, assumindo, nesse gesto, um comprometimento ético-político-social. Como se sabe, os ritmistas e passistas da *Mangureira* com quem Hélio iria performar os *Parangolés* na abertura da exposição *Opinião 65* (1965), no MAM-RJ, foram proibidos de entrar no museu. O recinto da arte erudita não podia abrigar ritmistas e passistas negros da favela. Como no contexto catalão, tradição é profanação. Em protesto, o trabalho foi apresentado do lado de fora do museu. Como *Tropicália*, o *Parangolé* representa essa "busca interna dentro e fora" que inclui as camadas discursivas que o inscrevem e ajuda a compreender a relação entre palavra e imagem na "participação semântica".

4. Universal e particular?

A singularidade do modo como modernidade e tradição, universal e local se relacionam nos trabalhos de Hélio Oiticica e Brossa mostra o solo propício para a emergência mítica que constitui a modernidade artística. O modo pelo qual a palavra entra nos trabalhos da *Nova Objetividade* mostra que sua relação com a imagem tem um novo paradigma. Se esta relação foi tornada invisível pela concepção fonológica da escrita alfabética, a arte recupera sua materialidade de modos diversos. O concretismo remonta essa genealogia a Mallarmé; o neoconcretismo pressupõe como lugar comum onde palavra e imagem se encontram uma "simbólica geral do corpo", como no famoso poema *Lembra* (1959), de Ferreira Gullar; com a "participação semântica" essa relação deixa de ser icônica e passa a ser ação, inseparável de uma forma de vida.

O que importa não é mais a essência do meio verbal ou plástico específicos, mas como eles podem produzir deslocamentos no sistema que os inscreve. A contemplação de significados novos proposta pela "participação semântica" explora um intervalo do qual a relação entre imagens e palavras extrai sua força e que indica uma exterioridade. Ela inclui, para utrapassar e desarmar, a rede de signos e relações de poder que a inscreve.

Na *Nova Objetividade*, palavras e imagens não ambicionam mais se unir, nem através da sensorialidade nem através do sentido ótico. Não querem mais se encontrar num ponto comum, no qual pudemos ver refletir-se uma concepção histórica teleológica, como uma seta apontada para o futuro. É justamente mantendo-se cada uma no seu espaço, e com sua especificidade, que rompem, como, de outra maneira, fez Brossa, a separação entre as esferas da arte e da vida. Na *Volta ao mundo*, a leitura ganha a amplitude de todo o sistema escritural. Este é que inscreve a significação da obra. A dimensão semântica, nesse novo paradigma, contamina o não-linguístico.

Como na *Caixa de Formigas* (1967), apresentado por Lygia Pape na exposição da *Nova Objetividade*, palavra e imagem se relacionam a partir de um modo predominantemente metonímico. A rede de significações e relações de poder que atravessam a obra faz com que ela se constitua "dentro e fora".

Manifestações de raízes africanas da cultura brasileira como o samba, nos *Parangolés*, e de raízes indígenas, como as redes das *Cosmococas*, do início da década de 1970, inserem o local no universal e o primitivo no cosmopolita de modo diverso dos modernismos originais. Os penetráveis e parangolés são tão anti-artísticos quanto as Suítes são anti-literárias. Em *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica* (1966), Mário Pedrosa escreve, usando pioneiramente o termo "pós-moderno": "A esse novo ciclo de vocação anti-arte chamaria de arte pós-moderna. (De passagem, digamos aqui desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor." (1981: 205) Antecipando-se à narrativa hegemônica da história da arte, Oiticica rompe com o conceito unificado de arte⁸. A poética de Brossa, por sua vez, usa elementos identificáveis em vários movimentos, mas também exige um deslocamento naquele eixo narrativo. A ação e o trânsito entre linguagens assumem um aspecto dissonante comum nesses dois contextos de modernismo alternativo.

"O problema da identidade da Catalunha, devido às diferentes fases de retardo histórico, não poderia, em qualquer caso, permitir um afastamento e muito menos uma ruptura com aquelas tradições que foram consideradas por seus porta-vozes" (Brossa In Planas, 2002: 31). A afirmação de Planas pode aplicar-se ao contexto brasileiro não só pela utilização da cultura popular e da tradição, mas, sobretudo, pelo modo como permite pensar o relacionamento entre os pólos não excludentes do mítico e do moderno. A maneira diferente como podem ser pensados a ação e o trânsito entre linguagens a partir da obra de Brossa, em especial as *Suítes*, e do conceito de "participação semântica" de Hélio Oiticica, em especial a obra *Tropicália*, mostra o fundamento como o avesso: algo que inclui o que o circunscreve e está em permanente desajuste e contradição. Mostra, ainda, a ação que ocupa este lugar primordial como ultrapassagem daquilo que a circunscreve por sua própria ativação. Seja como objeto encontrado no seio do lugar, mensagem de protesto ou pela surpresa que a montagem sem síntese entre palavra e imagem provoca, estamos diante de uma ação não-idealizada, mas, por assim dizer, com as mãos sujas demais para ser purificada pela palavra. Esta ação, mergulhando na esfera mundana que tudo equipara e etiqueta arbitrariamente em valor de troca, emerge dela transfigurada. Podemos dizer que aí a relação entre palavra e imagem nunca se estabiliza, e cada uma mantém sua distinção. Se o poema, como diz Brossa, "é uma ideia, use palavras ou não", é porque a ideia, longe de ser um conceito abstrato, é o lugar de um desajuste e abertura ao singular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordons, Glòria (2012). Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere literari?. Barcelona. *Els Marges*, n. 97 (primavera), pp. 56-79.
- Brossa, Joan (2005). *Poesia Vista*. S. Paulo: Amauta Editorial.
- Neto, João Cabral de Melo (1951). In: Brossa, Joan. *En va Fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto.
- Eagleton, Terry (1990). *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Ed Zahar.
- Maciel, Katia (2005) (org.). *Brasil experimental: arte e vida: proposições e paradoxos por Guy Brett*. Rio de Janeiro: Contracapa.

⁸ O curador Luiz Camillo Osorio usou a *Nova Objetividade Brasileira* como ponto de partida para compor o 35.º Panorama da Arte Brasileira realizado em 2017, no Museu de Arte Moderna (MAM-SP). A exposição *Brasil por Multiplicação* reuniu 19 artistas, entre representantes das minorias e de várias áreas, não só das artes plásticas.

Oiticica, Hélio (2006). Esquema geral da nova objetividade. In Glória Ferreira & Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.

Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Pedrosa, Mario (1966). *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*, 23 de Junho de 1966.

Planas, Eduard (2002). *La Poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

Guerrero, Manuel (2001). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona, Editora Fundació Privada Joan Brossa.

Gerheim, Fernando (2008). *Linguagens inventadas – palavra imagem objeto:formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gerheim, Fernando (2017). *Imagens Emersivas*. *Arte & Ensaios*, 34 (1), pp. 92-105.

Manifesto Pau-Brasil e Manifesto Antropófago (1978). In: Oswald Andrade (org.). *Obras completas de Oswald de Andrade VI - Do Pau-Brasil às Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Manifesto Neoconcreto (1977). In: Aracy Amaral (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950- 1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (2018). *Poesía Brossa. 21 de septiembre de 2017 al 25 de febrero de 2018*. Barcelona: MACBA.

Palomer, Pilar (2001). *Las suites de Poesía Visual*. In: Guerrero, Manuel (Ed). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Editora da Fundação Joan Brossa.

Plano-Piloto para Poesia Concreta (1977). In: Aracy Amaral (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Romero, Pedro G.(2018). *Hablar Brossa. Aproximaciones a la αἰσθησις del poeta Joan Brossa*. Barcelona: Museu de Artes Contemporânea de Barcelona (MACBA).

Fernando Gerheim. Professor da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro junto dos Programa de Pós-graduação em Artes da Cena e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO, Av. Pasteur, 250 – fundos, Praia Vermelha, 22290902 - Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: fernando.gerheim@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6102-3087.

Receção: 28-03-2019
Aprovação: 10-10-2019

Citação:

Gerheim, Fernando (2020). Modernismos alternativos: Joan Brossa e o conceito de “participação semântica” de Oiticica. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 23-37. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a2