

A (RE)DESCOBERTA DO JOGO: DO QUADRO *CAFÉ NOTURNO* DE VINCENT VAN GOGH AO AMBIENTE *MESA DE BILHAR* DE HÉLIO OITICICA

Cássia Maria Fernandes Monteiro (Doutorado, CAPES)

Processos e Métodos da Criação Cênica - PMC

No texto *A Participação no Jogo* (OITICICA, H. 1966), um relatório reflexivo relativo obra *Mesa de Bilhar, d'après O Café Noturno de Van Gogh*, Hélio Oiticica [1937-1980] esclarece que a mesma se trata de uma homenagem à observação realizada pelo crítico de arte Mário Pedrosa [1900-1981] que aproximava os primeiros trabalhos dos *Núcleos* e a obra do *Café Noturno* de Vincent Van Gogh [1853-1890]. Os "ambientes" realizados pelos dois artistas conteriam em si, segundo o autor, correspondências significativas.

A crítica ao quadro de cavalete e a busca por uma participação consciente do espectador são tensões almejadas pelo artista e se tornaram o principal ponto de partida para o que definiu ser o seu maior projeto: o *Programa Ambiental*. Os referidos *Núcleos* seriam reconhecidos como o primeiro experimento para o retorno da obra pictórica ao espaço considerando principalmente o ambiente como fator primordial para a existência da obra. Este deslocamento visa um salto da *representação* que em direção ao *acontecimento* do que diz respeito à participação do espectador. No texto citado, Oiticica localiza os *Núcleos* no esqueleto dos "ambientes" - que mais tarde deu origem aos: *Bólides, Tropicália e Penetráveis*. Eis o motivo pelo qual a coerência crítica de Mário Pedrosa é enaltecida em obra nos anos posteriores. Ao re-significar a obra de Van Gogh, Hélio Oiticica encontra subsídios para aprofundar questões intrínsecas à experiência estética de uma obra de arte e qual seria o seu lugar para a formação de cultura.

O quadro de Van Gogh realizado em 1888 é amplamente conhecido por suas contribuições ao conceito de arte de sua época. Para pôr em foco tal leitura é necessário lembrar a condição reflexiva que a obra de Van Gogh adquire durante sua estadia em Arles. O teórico Giulio Carlo Argan no livro *Arte Moderna* (1992) chega a atribuir sua opção pela pintura em função de um "desespero" e não por uma "vocação" como na maioria dos casos. Seu

reconhecimento póstumo contribuiu para uma vida conflituosa e aguçou a consciência crítica sobre o sentido de existência, sobre o estar-no-mundo e a própria validação de sua arte. (ARGAN, C. 1992:123) Aí pode estar a chave para identificar no quadro *O café Noturno* a motivação para representação de um espaço decadente. Um ambiente simples, um café; um local boêmio tipicamente frequentado por pessoas de baixa renda, artistas, prostitutas, viajantes, bêbados e cujo seu quarto de hospedagem se encontrava no andar superior. As cores intensas, a espessura grossa da tinta, a perspectiva para a porta de entrada, a representação da mesa de bilhar em posição de destaque: um enunciado convidativo à experiência do jogo. As luminárias a gás: pontos emissores de luz num espaço sombrio. Todos estes itens anunciam a proposta de uma arte-ação de caráter expressivo apontando em Van Gogh a hereditariedade do Movimento Expressionista. Traçado, em certa medida, antitético à pintura de Paul Gauguin motivada pelo mesmo ambiente também em 1888. Sendo igualmente considerado um Pós-Impressionista, Gauguin questiona em sua obra a obsessão pela captura do instante, diz que o mesmo deve ser memorizado e o seu princípio ativo precisa estar relacionado à função da imaginação. A opção pela reprodução de Madame Ginoux - dona do estabelecimento - tenciona o ambiente na dupla sensação do lugar: espaço de solidão e de socialização, mas a retrata antes num espaço de convivência que numa taberna asquerosa e solitária tal qual representada por seu companheiro. Entretanto a correspondência estética dos dois pintores não se encerra na opção pelo mesmo motivo do quadro analisado. Tanto a exigência ética do quadro quanto o entendimento de que o quadro se encerra nele mesmo são algumas das consonâncias ativas entre os dois artistas.

Se em suas primeiras pinturas os temas sociais ganhavam destaque, foi durante sua estadia em Paris, nos anos precedentes a sua hospedagem em Arles, que Van Gogh se deslocou para uma postura mais agressiva. Durante o contato com os artistas Impressionistas há procura pela oposição da pintura à técnica industrial: "o fazer ético do homem contra o fazer mecânico da máquina (...)" cada signo de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a

vida.” (ARGAN, C. 1992:123) Regido pela crítica a extinção do homem e a esta estagnação das estruturas hierárquicas da sociedade burguesa, Van Gogh faz de sua arte um veículo catalisador de mudanças. Está aí o ponto de base da construção e transformação no modernismo: o seu aspecto heroico.

David Harvey (1994) em seu livro *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural* faz o traçado entre a passagem da Modernidade e Modernismo ao que chamou de Pós-Modernismo. O teórico identifica com clareza na figura de Baudelaire o autor onde a função heroica estará mais clara. “*Segundo o poeta, artista era aquele que era capaz de apreender e captar elementos comuns da vida e da cidade, ter um senso crítico, e ainda perceber dessa experiência 'o momento fugaz', o que de efêmero há nessa experiência.*” (HARVEY, D. 1994: 38) Esta imagem é elucidativa para ler a figura de Van Gogh no período modernista e estopim para a outra perspectiva experimentada por Hélio Oiticica.

Todos, inclusive eu descobrem o jogo: ou seja, o elemento “prazer” do jogo. Isto sim é importante: a obra é prazer, e como tal só pode ser livre (joga-se quando se quer ou se sabem as regras do jogo, etc). A participação não é “vida real”, como se pode pensar, mas uma participação livre no prazer que é aqui realizada pela proposta de um jogo, talvez o mais interessante e clássico que exista (dos de “salão”). (OITICICA, H. 1969)

A re-invenção do jogo estabelecida pelo artista desvenda a tentativa variadas de reinventar o belo e/ou o prazer estético como uma categoria de experiência cultural. Um jogo em obra, em matéria, não sob um aspecto contemplativo, mas tecendo com a obra originária uma relação de paródia e/ou pastiche. Uma característica paradoxal, pois há uma reconfiguração traumática que altera a identidade da obra original e duplamente potencializa a sua própria existência. A atividade cultural do jogo de bilhar é, neste caso, resignificada em tripla instância: sendo a primeira a atividade do jogo propriamente dito, a segunda a obra de Van Gogh agindo como uma representação estética do mesmo, e a terceira o retorno ao jogo e à matéria em obra por Hélio Oiticica.

O jogo é uma saída para a instauração da efemeridade e do prazer como ingrediente a esta mudança do pensamento racional para o existencial. A justa transfiguração de uma obra pintada numa superfície bidimensional em uma projeção no espaço reintera a sua pesquisa sobre o que chamou de *Programa Ambiental*. Este projeto é, em síntese, uma sequência de experimentos que tem como fundamento a proposição vivencial de obras no ambiente. Para tal efeito, há integração entre diferentes linguagens artísticas, métodos, espaços e tempos. O desejo é pela criação de uma 'arte da totalidade' que reconceitualiza a própria arte e que dissolve o objeto em relação ao ambiente a fim de recriar uma imagem. Proporcional ao avanço nesses estudos, Hélio Oiticica amplia também sua concepção do que se refere ao ambiente. Este é por ele entendido em oposição à ilusão e é um ponto que interfere sobre os limites de obra, materializando incessantemente a relação entre arte e vida. Celso Favaretto nos ajuda a entender que "*a proposição ambiental articula ações e comportamentos; não visam à criação de um 'mundo estético', pela aplicação de uma estrutura do cotidiano, nem simplesmente a 'diluir' as estruturas. Mas dar-lhes um sentido total (...)*" (FAVARETTO, C. 1992: 124)

Analisando a biografia de Oiticica, localizamos os primórdios da sua atividade artística na pintura. O primeiro anseio do artista é pela formação de um quadro em estrutura ambiental. Posteriormente, a pesquisa pictórica é trasposta a atividades arquiteturais. Uma pintura que salte ao espaço torna-se uma busca constante é o primeiro desejo do *Programa Ambiental*. A cor, a estrutura, a vivência, o abrigo, a habitação, a temporalidade, o movimento e, finalmente, o corpo, são aspectos ganham destaque em diferentes níveis nessas obras. O objeto é posto como estímulo para uma excitação comportamental e essa a vivência do corpo no espaço é constitutiva da experiência; devolvendo a questão da primitividade encontrada nas práticas cotidianas e estreitando os laços entre o espectador (ator-social) e a obra.

Um "ambiente" foi criado para a mesa de sinuca: uma parede preta e outra vermelha possibilitando uma luz escura.
(OITICICA, H. 1966)

Essa opção pode ser também ser tensionada à crítica que o dramaturgo e escritor Emile Zola (1840 – 1902) fez aos caminhos tradicionais que o teatro de seu tempo percorria. Herdando um método declamatório dos textos dramáticos, a prática teatral do século XIX enaltecia aspectos individuais da cena - como, por exemplo, o sucesso de um bom ator -, mas abria mão de uma relação mais totalizante da eficiência estética daquela prática dramatúrgica. Aproximando a importância da cenografia no teatro àquela que a descrição assumiu nos romances literários, o escritor propôs que o ator estivesse mais integrado a um *'cenário exato [que] se impõe como o **ambiente necessário** para a obra'*. A encenação deveria restaurar um meio para determinar a ação humana, correndo o risco de fazer a cenografia uma âncora para o texto, o lugar onde todos os detalhes do meio devem ser tornados visíveis. Na sua sucessão, o dramaturgo francês André Antoine (1858 - 1843) deu lugar ao que chamou de encenação. Para este último o ambiente deveria determinar a identidade e os movimentos do ator e não o processo inverso. Para Antoine *"a materialidade da representação é, portanto, submetida à interpretação da obra pelo encenador."* (PAVIS, P. 2010: 09-13) Essa correlação intrínseca, coerente e material entre o ator e seu ambiente se tornava a chave de um espaço de representação ideal durante esse momento de surgimento da figura do encenador.

É urgente lembrar que o próprio Antoine é o inventor de um ambiente fechado pelo aguçamento do conceito da quarta parede já apontado no século precedente por Denis Diderot durante os estudos que deram a origem ao drama burguês. Exacerbando ainda mais o descolamento exercido entre o palco e a plateia, Zola e Antoine pretendem, por este mesmo descolamento, criar uma separação crítica tal qual aquela estabelecida tradicionalmente pela separação contemplativa entre a obra de arte e o espectador. Um universo fechado instituído como um espelho exato às situações cotidianas pelas quais o espectador passa. A isso se podem incluir também os aspectos relativos ao tratamento da escala na cenografia. Negando a hereditariedade da representação de espaços cuja materialidade do ator se choca com a representação de um espaço externo - utilização clássica de telões pintados com representações miméticas de realidades exteriores ao edifício teatral - Antoine almejava a coerência

entre os objetos reais do mundo e a representatividade na sala de espetáculo, e, para tal, recorria ao próprio objeto e/ou mobiliário para a possibilidade de seu reconhecimento sua aceitação social. Surge então uma cenografia construída na mesma escala que os atores que nela representam. Efeito este que faz valer a afirmativa de Argan em *Urbanismo, Espaço e Ambiente*, texto escrito em 1969. Para o teórico, *o objeto é sempre a existência humana como existência social e que não se planejará ou projetaria se não se pensasse que a existência social será, deverá ou deveria ser diferente e melhor da relação ao que é.* (ARGAN, C. 2005:212) Talvez conduzido essa mesma consciência crítica em relação ao objeto, que tal aproximação conceitual entre a atividade estética de Hélio Oiticica e a atividade naturalista no teatro não se estabelece pela separação espacial criada entre o espectador e a cena determinada. Neste estudo, o que chama a atenção e merece ser considerado é o método e as apreciações que aparecem com o próprio fazer.

Hélio Oiticica age em *função da transcendência da figura referencial e deleite da pura imagem* e em direção à apreensão da coisa real como almeja alguns pós-modernistas tardios (FOSTER, H. 2005: 185). Entretanto, notoriamente essa transfiguração de um quadro tradicional ao espaço total da galeria tem o intuito de revelar uma atmosfera envolvente para o espectador, uma atmosfera que o englobe e convide para uma experiência similar à própria representada por Van Gogh em seu '*Café Noturno*'. Nota-se, portanto, o cuidado com a apreensão do quadro de referência para que, ao resgatá-lo, esgarce e transcenda sua existência primordial acarretando numa nova experiência da imagem sob a regência do estímulo à própria participação. A experiência estética deveria estar atrelada ao exato momento da existência da ação-em-obra estimulada e fornecida pelo ambiente com o intuito da apreensão do acontecimento em sua própria imagem e não pela representação da mesma.

Responsável pela interação entre o objeto e o público, a instalação nas artes plásticas é um passo para a aceitação de qualquer aspecto ou material do cotidiano e da memória na construção de uma obra de arte. Criando um tipo de "espaço escultórico", podem garantir uma maior interferência e participação do espectador na arte. A instalação configura-se, assim, como

um espaço construído que propicia a sua própria ocupação (não seria esta a função do cenário aos atores num modelo de teatro moderno naturalista?). O contexto e o ambiente passam ser relevantes para a eficiência do acontecimento artístico. É meio a estes acúmulos de estímulos ou dispositivos que a obra de Hélio Oiticica se relaciona e contribui ao conceito de pós-modernismo, principalmente, no que diz respeito à queda do suporte.

Tal qual almejava Antoine, Hélio Oiticica cria um ambiente cênico antes de incluir pessoas. É a partir de um ambiente, de um conjunto de detalhes e signos, de uma âncora exterior que as ações humanas se constitui, e que donde germina uma ideia, um estímulo ao que pode ser pensado como "encenação": trata-se de produzir o sentido a partir da invenção de um dispositivo - abrigado por um ambiente pré-determinado na galeria - e introduz a ideia no próprio cerne da questão que conduz o participante (ou seria ator?) numa ação específica. Desse modo, não é surpresa que o artista tenha encontrado no "jogo" tal aparato enunciativo de sua ideia de obra de arte. Metáfora amplamente utilizada no início do século XX para a inserção da noção de encenação no teatro.

A encenação ou "mise-en-scène" não é, portanto, um suplemento da vida accidental, um caderno de imagens para sobrepor um rosto [mettre-em-visage] aos personagens de um livro, mas sim uma via de compreensão, uma parte integrante da história da peça e do seu sentido. É um "por em jogo" [mise-em-jeu] total da literatura, como leitura e como escrita. (PAVIS, P. 2010:1-6). Nesta obra operante de Hélio Oiticica, é como se o "por em jogo" da encenação moderna se estendesse ao território do espectador. Novamente vale lembrar a ideia de que o jogo proposto em *Mesa de Bilhar* não é necessariamente a reprodução da "vida real", mas um estímulo para a participação livre por meio do prazer. Nesse caminho encontramos, pois a urgência numa apropriação com escala própria à realidade dos participantes, um ambiente que motive sua participação. Constrói novamente sua existência em duas partes distintas: a primeira material - constituição do cenário que serve de ambiente para a ação, o desenho e o agrupamento de indivíduos; a outra imaterial, ou seja, a

experiência da participação e o caráter intuitivo e sensitivo que dela salta o gesto e o movimento em diálogo.

A incorporação de motivações cotidianas e elementos presente na atividade cultural – aqui, a mesa de bilhar - associados à problemática do suporte é um enunciado significativo às propostas que foram originárias no Brasil ao projeto de grande repercussão à discussão de uma identidade nacional: o Tropicalismo.

Se a cultura nacional é uma forte identificação cultural do indivíduo (HALL, S. 2001:47) a tentativa na trajetória dos tropicalistas e, sobretudo de Hélio Oiticica, é justamente de reestruturar esta identificação a fim de que ela não reaja passivamente ao posicionamento de uma cultura em *subdesenvolvimento*. De certo modo, o artista explicita em seu trabalho a ideia de que produção de sentidos de uma nação prevalece à sua característica de entidade política. Seria tão necessária uma conduta diferenciada em resposta ao seu condicionamento cultural até então. O que é importante para o nosso argumento é a percepção de uma cultura nacional não somente como um ponto de união e identificação, mas como estruturação de um poder cultural. A continuidade é dada por meio do vestígio e do fragmento em sua consciência situada entre a produção e o consumo. Por esse motivo, há o questionamento entre a rigidez do sistema ilusionista de representação. Sua característica fixa separa em duas instancias: a repressão e a ilusão. Esse aberto de tensões no decorrer desse período reordena a compreensão de tempo e espaço e a cidade torna-se, portanto a principal metáfora para a busca de respostas à falência das concepções do modernismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. SP, Editora Companhia das Letras, 2006.

_____ *A História da Arte como a História da Cidade*. Trad.: Pier Luigi Cabra- 5ªed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção a)

ARONSON, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on scenography*. University of Michigan, 2008.

BRAGA, Paula. (org.) *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Carlson, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. In: Concinnitas ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. Rio de Janeiro p. 162-186.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 5ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. Trad: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4ª Ed. São Paulo. Edições Loyola: 1994

JACQUES, Paola B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*- Rio de Janeiro, 2001.

JAMESON, Frederic. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. IN: KAPLAN, Ann. (orgs) *O Mal Estar no Pós-moderno*. Zahar, 1990

OITICICA, Hélio. A participação no jogo. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=233&tipo=2

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. Coleção: Estudos