

REPERTÓRIO
LIVRE

OS ESPAÇOS ESTÃO VIVOS: DA ARTE AMBIENTAL DE HÉLIO OITICICA AO TEATRO AMBIENTAL DE RICHARD SCHECHNER

*SPACES ARE ALIVE: FROM THE ENVIRONMENTAL
ART OF HÉLIO OITICICA TO THE ENVIRONMENTAL
THEATER OF RICHARD SCHECHNER*

*LOS ESPACIOS ESTÁN VIVOS: DEL ARTE
MEDIOAMBIENTAL DE HÉLIO OITICICA AL TEATRO
MEDIOAMBIENTAL DE RICHARD SCHECHNER*

MOACIR ROMANINI JUNIOR

ROMANINI JR., Moacir. Os espaços estão vivos: da Arte Ambiental de Hélio Oiticica ao Teatro Ambiental de Richard Schechner. PPGAC/UFBA: Repertório, Salvador, ano 27, n.41, p.1-19, 2025.1

DOI: 10.9771/rr.v1i01.62579

RESUMO

O presente estudo busca aproximar os conceitos de Arte Ambiental, de Hélio Oiticica, e Teatro Ambiental, de Richard Schechner, na tentativa de contribuir com os estudos nas Artes da Cena preocupados com as relações entre performer e espacialidade. Para tanto, foca-se nas latências espaciais em que os ambientes são co-agentes nos processos de criação em uma convivência que permite uma espécie de sentimento do espaço, ocasionado pelos corpos em deslocamento e pelas inter-relações aí geradas. Por fim, nessa relação de comunhão com o ambiente, acredita-se que a consideração efetiva do espaço como estado de vida, dá ao ato criativo a condição de ruptura cotidiana, no corpo do/a artista e no corpo do mundo.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Ambiental; Espaço; Performatividade; Teatralidade; Teatro Ambiental.

ABSTRACT

This study seeks to bring together the concepts of Environmental Art, by Hélio Oiticica, and Environmental Theater, by Richard Schechner, in an attempt to contribute to studies in the Performing Arts concerned with the relationship between performer and spatiality. To this end, it focuses on spatial latencies in which environments are co-agents in the processes of creation in a coexistence that allows for a kind of feeling of space, caused by bodies in displacement and the interrelationships generated there. Finally, in this relationship of communion with the environment, it is believed that the effective consideration of space as a state of life gives the creative act the condition of daily rupture, in the body of the artist and in the body of the world.

KEY-WORDS:

Environmental Art; Space; Performativity; Theatricality; Environmental Theater.

RESÚMEN

Este estudio pretende reunir los conceptos de Arte Ambiental, de Hélio Oiticica, y Teatro Ambiental, de Richard Schechner, en un intento de contribuir a los estudios en Artes Escénicas preocupados por la relación entre intérprete y espacialidad. Para ello, se centra en las latencias espaciales en las que los entornos son co-agentes en los procesos de creación en una coexistencia que permite una especie de sensación de espacio, provocada por los cuerpos en desplazamiento y las interrelaciones que allí se generan. Finalmente, en esta relación de comunión con el entorno, se cree que la consideración efectiva del espacio como estado de vida otorga al acto creativo la condición de ruptura cotidiana, en el cuerpo del artista y en el cuerpo del mundo.

PALABRAS CLAVE:

Arte medioambiental; Espacio; Performatividad; Teatralidad; Teatro medioambiental

O ESPAÇO JÁ EXISTE LATENTE
E A OBRA NASCE TEMPORALMENTE.
Hélio Oiticica



INTRODUÇÃO

Este artigo pretende examinar a intersecção entre processos criativos e espacialidade nas artes da cena a partir das contribuições de Hélio Oiticica e Richard Schechner. Inicialmente, a análise dá luz às transformações promovidas por Oiticica quando o artista brasileiro desafiou as convenções tradicionais da arte ao deslocá-la dos espaços estáticos das galerias para ambientes vivos e dinâmicos. Adiante, esta escrita busca explorar como Oiticica, influenciado pelos princípios neoconcretos, concebeu criações que não só desafiaram a bidimensionalidade da arte tradicional, mas também integraram a participação ativa do espectador, transformando-o em “participador”. Como uma crítica à contemplação passiva, as ações de Oiticica propunham uma fusão entre arte e vida, onde o espaço era percebido como um organismo vivo e pulsante, capaz de influenciar e ser influenciado pelo corpo e pelos sentidos humanos.

Em paralelo, o artigo aborda o conceito de Teatro Ambiental de Richard Schechner, que enfatiza a relação visceral e sensorial entre o corpo e o espaço. Schechner propõe uma percepção do espaço que vai além do

visual, englobando todas as sensações e percepções do corpo, em um processo de troca constante e mutua afetação entre o indivíduo e o ambiente. Assim como Oiticica, Schechner vê o espaço como uma entidade viva, onde a experiência estética é moldada pela interação dinâmica entre o/a performer e o espaço circundante. A fusão desses conceitos busca oferecer uma perspectiva multidimensional sobre a criação e a experiência artística, destacando a importância da ambientação sensorial e relacional nas artes visuais e performativas.

ESPAÇOS ORGANIFICADOS...

Entre as décadas de 50 e 70, o multiartista brasileiro Hélio Oiticica teve sua trajetória sublinhada pelas reformulações desencadeadas por sua obra quanto ao alcance da arte. Alcance aqui compreendido por um vetor que perfurava as paredes das galerias para manifestar-se em espaços vivos. Da estaticidade do cubo branco¹ – onde morava aquela contemplação aristocrática – sua obra desloca-se para um campo relacional: uma Arte Ambiental, conforme o próprio Oiticica anunciava. Nada mais justo. Distante daquela apreciação distanciada que se dava aos quadros, em Oiticica passa-se a penetrar sensorialmente.

Foi no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, quando de sua incursão ao samba, que o artista passa da percepção contemplativa para a inserção e pulsação do corpo como o próprio caminho perceptivo. Esse espaço “não ideal”, ou ainda, não projetado, com sua especificidade topográfica e socio-cultural, vai sendo incorporado na obra de Oiticica, dando à sua produção artística o caráter fragmentado, labiríntico e rizomático desse ambiente. (Jacques, 2007)

Dessa “não-arquitetura”, conforme referida por Paola Berenstein Jacques sobre a peculiaridade das casas da favela, a ginga do samba, o sentido de

¹ Na obra, “No interior do cubo branco”, Brian O’Doherty (2007) faz uma crítica sobre os modos em como a galeria moderna abriga a arte a ponto de se tornar a própria arte, negando o espaço como constituinte do processo de percepção e interpretação da obra em si. Há aí uma reflexão sobre os constructos tradicionais da arte de forma a entendê-la no mundo no qual ela se insere. (Favaretto, 2000, p. 40)

coletividade, a mutação das formas do espaço que se ocupa e se amontoa, o lixo como elemento de construção dos barracos, fermentam a obra do artista que veste-se desse espaço comunitário para criar. Ao ouvir esse ambiente em sua totalidade, em suas qualidades sociais e espaciais, a obra nasce do instante, poieticamente. Sobre essa ampliação das escalas da obra e para a criação efetiva com o espaço, Oiticica comenta:

Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano. Essas ordens não estão estabelecidas a priori, mas se criam segundo a necessidade criativa nascente. (Oiticica, 1986, p. 67).

Ao nos referirmos à reflexão de Jacques, falamos aqui de um espaço construído: a cidade. Mais especificamente, um recorte: a favela. A importância da menção a essa ambiência se faz necessária para uma reflexão sobre os modos com que Oiticica – que por sua vez carrega os ideais neoconcretos – se absorve do espaço e como este se revela em suas obras. Dessa reflexão, o importante é, sobretudo, tornar perceptível essa permeabilidade entre artista e espaço.

Na procura e efetivação de sua Arte Ambiental, a saída da bidimensionalidade do espaço é para Oiticica e para o Neoconcretismo artéria pulsante. O espaço como ser vivo será defendido pelo artista de tal modo que este passa a ser o “suporte” de sua criação, que substitui definitivamente a contemplação de algo acabado, como no projeto e prática da arte moderna, quando a plasticidade da obra era disciplinada e havia uma valorização da composição plástica em si em detrimento da experiência espacial:

O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova fundação do objeto, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma “arte ambiental” (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de “antiarte”) (Oiticica, 1986, p. 112).

Nesse sentido, Favaretto torna ainda mais clara a posição do Neoconcretismo, sobretudo em Oiticica e a exterioridade de sua obra, quanto à valorização espacial como elemento arterial da criação. Segundo o autor, esse movimento artístico brasileiro dá ênfase à imediata experiência perceptiva, “através do que a obra entrega, da significação de seus ritmos e de suas cores”. Com isso, a ação artística neoconcreta busca a criação de um novo espaço expressivo, fazendo-se no espaço real da vida. (Favaretto, 2000)

A partir da reflexão de Favaretto, friso aqui mais um degrau de relação com o espaço, que já distante de qualquer abordagem diminuta e do lugar da contemplação, para Oiticica há o interesse na “abertura para outras possibilidades construtivas advindas do novo sentido dado ao espaço”. (Favaretto, 2000, p. 33) A esse “novo” mora a qualidade de reinvenção ante à construção de novos espaços. Ou, se pela construção, que seja pela construção de espaços dentro dos espaços do mundo, em que o corpo - do artista e do espectador - fruam pela abertura de vazios, de locais ainda a serem completados.

Sobre a especificidade do espaço e as suas inter-relações, Michel Foucault apresentou em 1967, durante uma conferência de arquitetos, uma comunicação chamada “Outros Espaços”, que veio a ser publicada somente em 1984. Na análise de diferentes culturas e épocas, Foucault notou a existência de espaços específicos situados dentro dos espaços sociais cotidianos, com funções diversas e até opostas a estes, aos quais chamou de heterotopias, termo cunhado da medicina que designa aqueles órgãos ou tecidos que ocupam espaços diferentes do local original.

Em uma primeira etapa do desenvolvimento de seu conceito, Foucault referia-se à questões ligadas à linguagem, emprego este vindo de sua leitura de um texto de Jorge Luis Borges, no qual este autor analisava uma peculiar categorização de animais de uma enciclopédia chinesa. Em *As palavras e as coisas*, ao referir-se às heterotopias e o percurso que começa pela análise de uma desordem na linguagem, Foucault comenta:

As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a sintaxe e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz manter em conjunto (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. É por isso que as utopias permitem as fábulas e os discursos, elas situam-se na própria linha da linguagem; [...] as heterotopias (como as que encontram tão frequentemente em Borges) dessecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde sua raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases. (Foucault. 2000, p.56)

Dessa contestação de uma utópica harmonia na linguagem, Foucault desloca seu conceito para o uso voltado à análise do espaço. É nesse momento que se interessa pela descrição de lugares que tem a qualidade de se relacionar com todos os outros espaços, de um modo que “neutralizariam, suspenderiam ou inverteriam o conjunto de relações refletido ou designado por eles”. (Carneiro, 2006, p.54) Assim, classificou os lugares em duas categorias: as utopias – lugares sem uma localização real, projetados para um futuro ou associados a um passado, sempre em referência a um presente que se quer negar, e as heterotopias – que seriam os locais reais experimentáveis, onde a vida social pode ser contestada, invertida ou reduzida a apenas alguns de seus aspectos. São nesses espaços vividos que se adensam o conjunto de relações entre coisas e pessoas que não estariam mais estanques em si mesmas. (Foucault, 2009)

Ao reiterar a mudança da obsessão ao tempo do século XIX para a preocupação com o espaço, que marcaria nossa época, Foucault acrescenta que essas heterotopias abrigam fragmentos de muitos outros espaços e tempos, uma espécie de irrupção no cotidiano que permitiria outras experiências paralelas. São nesses espaços reais e especiais que se justapõem vários locais que são incompatíveis neles mesmos, e são capazes de

receber funções diferentes das que desempenhavam originalmente tendo em vista as diversas mudanças culturais. (Foucault, 2009)

Na tentativa de expandir os rumos desse artigo em relação à qualidade de estados de vida do espaço, e no deslocamento para o ofício do ator/atriz-performer que procura nesses locais novos modos relacionais, entendemos metonimicamente o conceito de heterotopias como aquilo que se contrapõe ao espaço cotidiano, um espaço que surge como fissura nas relações sociais e, por não se apresentar como fábula, situa-se no plano do real. Nesse sentido, desloca-nos para então compreender as profundas relações que moram entre o/a artista e o espaço à procura de novos sentidos construtivos, como já anunciado por Oiticica.

Nesse trajeto de irrupções conceituais para irrupções práticas, em março de 1968, Oiticica registra um de seus mais importantes e emblemáticos trabalhos, que exposto em 1967, no MAM, converge grande parte de seu tratado sobre o espaço: trata-se de *Tropicália*. Com o objetivo de desintegrar a pintura no espaço, *Tropicália* é a sua tentativa de instituir e caracterizar um estado de arte vanguardista brasileira em confronto com grandes movimentos da arte mundial. Como ferramenta que o auxilie nessa empreitada, Oiticica evoca a antropofagia de Oswald de Andrade para, pela primeira vez, de forma objetiva, legitimar uma identidade nacional da arte feita por aqui.

Esse *Penetrável*, conforme também denominará esses espaços-arte de Oiticica, consiste em uma estrutura fixa a ser desvendada pela incursão do/a espectador/a que definitivamente abandona a contemplação para uma participação ativa. Trata-se de o lugar de um percurso, onde o visual, esse primeiro sentido que comumente salta na recepção do mundo, tem a mesma importância que os outros sentidos: o tátil, o corporal e, para além dos sentidos, uma permissão à vivência subjetiva da cor. Conforme Pedrosa, na experiência de *Tropicália*, o espectador “invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor”. (Pedrosa, 2004, p. 356) Assim como na mutabilidade das placas-formas componentes dos “Bichos” de Lygia Clark, o espectador era cooptado

para uma ação que fugia de sua zona de conforto, de sua posição ordinária de visitante de galeria de arte, para “uma comunicação direta, pelo gesto e pela ação”, em um contato direto com plantas, areia, araras, pedriscos, etc. (Oiticica, 1986, p.11)

Nesse sentido, a obra abriga o espectador longe das convenções cotidianas que, no manuseio dos objetos e na tatealidade com a materialidade, era abraçado por esse ambiente em grande escala. Mais do que uma experiência dos sentidos, o envolvimento do espectador nesse espaço de escala arquitetônica propunha um processo de transformação do participante, um real sentido para as “vivências” desejadas pelo artista, ou como proposto por Favaretto, um espaço “organificado”, em que a estética do movimento e do envolvimento é uma poética do gesto, “que ressalta fazer-aparecer, o manifestar, o significar uma nova atitude artística.” (Favaretto, 2000, p.67)

Após esse percurso sensorial, o participante, no escuro, se via no final desse labirinto diante de um aparelho de TV ligado. Para Oiticica, era um momento de devoração: a imagem mais ativa que o criar sensorial do participante, o que para ele a configurava como a obra mais antropofágica da arte brasileira. (Oiticica, 1986) Reiterando e legitimando os anseios do Neoconcretismo, os *Penetráveis* são parte da consumação do projeto de Arte Ambiental, o abandono do quadro e a superação da pintura e da escultura. O que era plástico torna-se ambiente de vivência, uma conversão à “realidade palpável”, conforme descrito por Oiticica.

Da arquitetura orgânica dos morros cariocas e na insistência por modos interativos entre o corpo e o ambiente em seu Programa Ambiental, Oiticica evidencia a reunião de todas as modalidades em posse do artista, aquelas já conhecidas, como a cor, a palavra, a luz, a ação, a construção, etc., e aquelas que surgem do ato-instante, no contato com a obra. Nesse caminho conceitual de ambientação, o artista nomeia como sua proposição mais completa e o ponto culminante de sua experiência com a cor e o espaço a invenção de seus *Parangolés*, criados no final da década de 60, que além dos *Penetráveis* se juntam a outras propostas de seu programa, como os *Núcleos* e os *Bólides*, cada qual com características ambientais definidas.

Nessa “totalidade-obra”, apresenta a fusão de cor, estrutura, dança, palavra, fotografia e música. Os *Parangolés* são camadas de panos coloridos que se põem em ação na dança, linguagem esta de fundamental importância para realização da obra que, pelo movimento, revela estruturas diversas. (Oiticica, 1986)

Ao incorporar a obra, o espectador ganha o status do próprio artista que, pelo movimento, aciona e refrata as cores no ambiente. É nesse momento que Oiticica passa a chamar o espectador de “participador”, dada à importância desse no acionamento da ação criativa. Essas estruturas-extensões do corpo, e na chamada assertiva do público para a participação, eram para a Oiticica “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de exposição”. (Oiticica, 1986, p. 79)

Confere-se, portanto, um outro golpe à inércia contemplativa da arte e que, definitivamente, congregava os elementos compositivos da obra. Ao vestir-se de cor, a mesma que em Lygia vazara das molduras, as relações de proximidade, de uma pele-ambiente, se efetivam nessa invenção de Oiticica:

O parangolé não era, assim uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de in-corporação. (Oiticica, 2008, p.32).

O corpo, no entanto, como advertido pelo artista, não era um suporte da obra, mas a própria obra manifestando-se “no” espaço e “com” o espaço, o reconhecimento de uma intercorporalidade da obra no momento em que era desdobrada. Essa ação, de uma obra não mais reconhecida como mercadoria, consoma os ideais do Manifesto Neoconcreto ao questionar o objeto de arte que, agora acessado em suas entranhas físicas, rompe em definitivo a faixa amarela do chão das galerias que separa a obra e o mundo.

REPOSICIONAMENTOS CORPÓREOS...

Nessa experiência que privilegia o espectador-participador em suas multi-sensorialidades, que no percurso dessa vivência ambiental tinge sua carne de cor, e na operação acima mencionada, procuramos aqui transportar essa experiência do espectador para a do/a criador/a. Assim, ao posicionar a vivência para a pele daquele/a que cria, observamos na escavação sensorial do Neoconcretismo um campo de contaminação para as práticas nas Artes da Cena. Em um recorte mais específico: um pensar sobre a necessidade de uma abertura do/a ator/atriz-performer para as coisas do mundo, uma ação libertadora dos espaços que, reconhecidos em sua magnitude, escalas, texturas, potencializam o fazer e instauram um outro grau de experiência para esse artista da cena. Logo, defendemos aqui um direcionamento que vai do tingimento da cor, como nos *Penetráveis*, para o tingimento do espaço que, reconhecido em sua materialidade, impregna pele, carne e osso desse atuante que no fazer institui novas estratégias de percepção e que o observa em suas diversas camadas de sedimentação aonde outros modos de leitura venham a se instalar.

Nas artes presenciais, Josette Féral em seu estudo sobre o espaço destaca a importância da apropriação sensorial na experiência artística, evidenciando a visão, que na apropriação do espaço pelo sentido, ocuparia um lugar de maior sensibilidade e eficácia que os outros sentidos. No entanto, ampliando esse pensar sobre o espaço bem como as sensorialidades necessárias para sua absorção, Féral comenta que a recepção da informação artística não se limita unicamente aos sentidos, o que, na verdade, é uma combinação desses com perceptos e conceitos. Certamente há uma imediatez na captação daquilo que é mais emergente – o que passa pelos olhos – no entanto, esse primeiro contato soma-se a um filtro cognitivo que abre espaço para pensar e analisar aquilo que nos é dado primeiramente pelos sentidos. (Féral, 2015) Cabe lembrar que a autora aponta tais aspectos sempre do ponto de vista do espectador. Entretanto, acreditamos que essa qualidade liminar de recepção, que a todo instante desloca o espectador,

somente seja possível pela igual instauração polissensorial no/a ator/atriz-performer. Logo, a partir de suas reflexões, convertamos esses modos sensíveis de absorção e fusão espacial no trabalho desse/a ator/a, assim como realizado acima com os *Penetráveis* e os *Parangolés*.

Na abertura sensorial para o encontro com o espaço como material potente para a criação, Féral comenta ainda que para a efetivação de uma análise completa do espaço nas Artes da Cena há de ser amplamente considerado não somente o seu aspecto visual, mas também uma necessidade de permitir absorvê-lo por todos os outros: “sistemas sensório-perceptivos, exteroceptivos e propioceptivos (o espaço tátil [háptico], auditivo, olfativo, gustativo, cinestésico, postural), como também pelos sistemas interoceptivos (álgicos, imaginários, tímicos)” (Féral, 2015, p. 276) e que devidamente combinadas essas sensibilidades, haveria um refinamento perceptivo “de um espaço específico”.



ÂNIMA...

De uma necessidade polissensorial e de uma escuta refinada para criar com o espaço, Richard Schechner, desenvolve o seu Teatro Ambiental, criado para definir uma prática cênica preocupada em estabelecer novas relações entre a plateia e o palco, que se dariam então na ocupação de um espaço comum, tornando vida e arte mais aproximadas. A partir de seu trabalho com o The Performance Group, lança em 1973 o livro *The Environmental Theatre*, no qual analisa algumas especificidades desse tipo de encenação, como o espaço, a participação, a nudez, o/a performer, a dramaturgia, o xamã, a terapia, os grupos e o diretor. O The Performance Group, criado em 1967, em Nova Iorque, sob a direção de Richard Schechner, mostrou-se um dos mais importantes grupos de sua época e um dos grupos pioneiros no estilo de performance que destacou o ator como a figura central no processo de criação, trabalhando dentro de

um projeto ambiental que fundia plateia e palco. Desse livro, nos interessa, sobretudo, a ênfase à existência um relacionamento real, vivo, entre os espaços do corpo e os espaços através dos quais o corpo se move. Nesse sentido, a pele humana não se detém nessa camada visível que nos fronteira com o meio externo. Ambos, seres humanos e espaço, estão vivos, em constante troca. Através de um processo não compreendido, mas aceito, o interior do corpo percebe diretamente o espaço. (Schechner, 1994).

Nessa simbiose, Schechner menciona uma condição perceptiva visceral. E visceral aqui no sentido biológico, uma relação das vísceras, dos órgãos, daquilo que é interno e pode tocar o exterior. Dessa forma, caberia ao sujeito suprimir alguns sentidos elementares, como a visão, a audição e o toque, para testar as coisas com as narinas, a boca, os lábios, a língua, o ânus, os órgãos genitais. “A sensação visceral de espaço não lida com as margens, as fronteiras, as bordas; é volume, massa, ritmo.” (Schechner, 1994, p.16, tradução nossa).

Na definição dessa relação profunda, que dá outra dimensão para nosso sistema sensorial, Schechner ressalta:

A sensação visceral do espaço é fugaz, mesmo para aqueles que o tem experimentado. É uma comunicação a partir de dentro dos espaços do corpo para dentro dos espaços do lugar em que se está. Você se torna consciente do seu corpo como um sistema de volumes, áreas e ritmos; como um conjunto coordenado de câmaras, canais, sólidos, líquidos e gases; como a combinação de um esqueleto interno elástico, duro, coberto e unido por membranas e músculos flexíveis e comprimidos; tudo isso apoiado e rodeado de uma fonte de vida central, pulsante, de baías, golfos e feixes de vísceras móveis. (Schechner, 1994, p. 18, tradução nossa)

Assim, de uma comum ideia de que as coisas componentes do espaço são inanimadas, ou ainda, de uma prática ocidental em percebê-lo apenas visualmente, vale ressaltar que na definição do que seria o Teatro Ambiental, Schechner o adjetiva como “ânima” – termo que na visão cosmocêntrica

significa energia, na antropocêntrica significa espírito e, na teocêntrica, alma. Essa condição de latência conferida à materialidade dos espaços torna mais horizontal a relação entre o sujeito e as coisas. Ambos são dotados de vida e se fundem para ser, algo que inscreve sujeitos no espaço e o espaço nos sujeitos, em recíprocas afecções. Nessa mútua recepção de espaço e sujeito, o autor cita modos de se dar a essa relação:

Mova-se através do espaço, explore-o de diferentes maneiras. Sinta-o, olhe para ele, fale com ele, esfregue-o, ouça-o, faça sons com ele, toque música com ele, abrace-o, cheire-o, lamba-o, etc. Deixe o espaço fazer coisas em você: abraçar, te abraçar, movê-lo, empurrá-lo ao redor, levantá-lo, esmagá-lo, etc. (Schechner, 1994, p. 12, tradução nossa).

Ao reconhecer o espaço em um estado de vida, e que conforme já citado quando da menção aos *Penetráveis* e *Parangolés*, de Oiticica, como uma das identidades do Neoconcretismo, é possível reconhecer esse espaço como o próprio espetáculo, a própria ação. Segundo Féral, trata-se do momento de passagem do “espaço do espetáculo para o espetáculo do espaço.” (Féral, 2015, p. 289)

Essa especialidade dada ao ambiente como o próprio espetáculo pode ser conferida no conceito de “campo-espaços” (*space-fields*), que segundo Schechner são irrupções temporais no cotidiano dos espaços, o que poderia aproximar-se do conceito de heterotopias de Foucault. Para isso, o autor cita diferentes culturas de representação (egípcia, grega, balinês, mexicana e papuásia) nas quais a instauração desses locais delimita as áreas das cerimônias, rituais e festas, ressignificando a paisagem e aproximando as relações de arte e vida.

Na análise de diferentes ritos culturais, esse campo-especial, embora não cercado de barreiras físicas, torna essas fronteiras invisíveis quanto aos campos de alcance do poético, que se dão pela fusão do espaço e do ritual. Conforme Schechner seria uma troca de energia, daquilo que é impalpável e, no entanto, percebido, dado a cisão temporal.

Ao lançar um olhar cuidadoso para o espaço em que se insere o/a ator/atriz-performer, Schechner chama a atenção para uma percepção micro, de um espaço que pode ser muitos outros e, mais do que os modos com que se acaba por utilizá-lo, a relação ambiental é uma questão de atitude. “A sensação que me dá de um espaço ambientalista que funciona com sucesso é o de um espaço global, um microcosmo fluente, de contato e interação.” (Schechner, 1994, p. 30) É necessário que se inicie o processo com todo o espaço em mãos e uma vez ampliado o sistema de sensores ali, desenha-se então aquilo que se utiliza ou não desse campo. (Schechner, 1994).

A partir de mecanismos de subjetivação, a passagem das sensações pelo corpo, torna a recepção e troca com o espaço uma experiência individual, uma vez que diferentes campos são acessados no sujeito: a (sua) memória, o (seu) imaginário, o (seu) pensamento. Nesse sentido, Féral aponta que a percepção do espaço não é um objetivo dado em que o sujeito poderia mensurar as propriedades circundantes. É, ao contrário, um dado subjetivo, mediado pelas percepções corporais de cada um. (Féral, 2015)

Ao retornar aos “processos não compreendidos, mas aceitos”, conforme mencionado por Schechner quanto à mobilização para uma escuta profunda, acreditamos que a análise de Féral completa essa lacuna, que individualiza a recepção e troca com o espaço a partir de camadas de compreensão, doação, memória, etc., para cada um que vivencia de fato o espaço em sua imanência. Vivência essa que permitiria uma espécie de “sentimento do espaço”, ocasionado pelos corpos em deslocamento e pelas inter-relações aí geradas. Essa compreensão mais expandida da relação com o espaço - e aqui endossamos: a relação com as coisas do mundo - explica a diminuição da importância das imagens gravadas pela retina, dando a essa recepção do corpo à exterioridade uma porosidade que se instala em um dentro-e-fora do/a ator/atriz-performer, que a todo o instante estaria se deslocando para ouvir(se) a fim de captar as frestas, os detalhes, as preciosidades do ato criativo.

Na complexidade em se dar a uma percepção aguçada do/a ator/atriz-performer com o exterior e na tentativa perene em estabelecer redes de

contato com o que mora lá fora, o espaço visual que é captado em uma primeira relação, transforma-se em um lugar rizomático (Féral, 2015), que por sua vez dá origem a uma rede de sensações. Diante desse processo, procuramos pensar na captação do mundo como algo extremamente material, que tomado pelos olhos nesse ligeiro lance que capta o mundo, é mastigado pelas retinas e transformado em substâncias outras que, uma vez metabolizadas, diluem-se em uma série de sensações, compreensões e incompreensões. Referimo-nos aqui à uma espécie de “olho-corpo”, e que para o Manifesto Neoconcreto traz uma importante especificidade de captação do mundo, conferindo a esse sentido um status de janela de contato e fusão entre o artista e o espaço, uma condição polivalente a esse órgão.



CONSIDERAÇÕES FINAIS...

Nessa relação de comunhão com o ambiente suscitada até aqui - em diferentes, mas complementares aproximações - a consideração efetiva do espaço como estado de vida dá ao ato criativo a condição de ruptura cotidiana, no corpo do/a artista e no corpo do mundo. Na gama variada de abordagens do/no espaço, há que ser destacado os difíceis modos de captura da sensorialidade, que passa do percepto físico à cognição. Na tentativa de tornar essa equação mais aproximada, lançamos algumas questões para ressoar em futuros próximos: a partir do contato com o espaço em suas micro partes - e contato aqui em um sentido ampliado que transcende o toque -, como desdobrar no corpo do/a ator/atriz-performer materiais possíveis de transformação e apropriação? O que os tira de um lugar de receptores (as) pela via das sensações para, absorvidos (as) dessas afecções, deem início a processos de construção poética que, na permeabilidade do corpo, criem *com* o ambiente? Afinal, qual a espessura da camada que nos separa do que está fora? Como metrificar essas distâncias? Quais as implicações presentes nessas relações que estariam para além das métricas?

Diante dessas questões, que torna objetiva a processualidade do fazer criativo, movemos até aqui o desenvolvimento desse artigo. Dessa forma, nos colocamos nesse movimento instável, de um constante deslocamento na tentativa de tornar material essas análises e equações aqui conferidas. Para tanto e no intuito de finalizar este artigo como uma espécie de convite à visita de suas ações, citamos dois artistas latino-americanos(as) que na prática da vida-em-arte, parecem aproximar-se e responderem as questões acima lançadas.

Da Guatemala, a performer Regina José Galindo, em que esses afetos bidirecionais se evidenciam em suas ações performativas. A artista apresenta outras nuances na relação com os lugares e suas memórias, uma vez que, embora suas performances quase sempre remetam às questões sociais de seu país historicamente esquecido, em muitas situações, são realizadas pelo mundo afora, ocupando outros espaços, distintos daqueles que originaram os fatos. Logo, trata-se de um corpo que carrega a paisagem consigo, ou um corpo-nação em todo o seu horror e que necessita de muitos gritos para ser ouvido.

Já para o performer colombiano Oscar Leone Moyano, reconhecer-se como parte inerente aos espaços em vida, agente e agido, é algo recorrente em suas ações, em que seu território, ou melhor, a sua paisagem é acolhida e revelada, ao mesmo tempo que ele também o é. Morador de Santa Marta, cidade do caribe colombiano, Moyano estende suas relações ecológicas aos entornos de sua região e, em formato de vídeo, coloca-nos em contato com seu território. Como morador desses mesmos arredores, de um (com)vívio com as florestas e seus muitos sons e silêncio singulares, Moyano converte em ação artística o seu testemunho desse recorte de mundo, revelando relações menos hierárquicas ao apresentar imagens e acontecimentos sincronizados com o ritmo inerente do ambiente e das coisas do mundo.

Por fim, ao degustar o mundo com a visceralidade dos órgãos e tocar o ambiente com outras partes que não sejam o tato resumido ao toque dos dedos, os/as artistas acima citados/as, aproximam-se dos pressupostos da Arte Ambiental de Oiticica e ao Teatro Ambiental de Schechner, ao nos

propor uma reorganização dos sentidos que, deslocados de suas funções originais, reconstroem o corpo, tornando-o mais penetrável. O sentido bi-direcional operado por artistas que contemplam a participação efetiva dos espaços em suas ações, desnivela um ponto de partida e, portanto, uma primazia de qual seria o corpo motor dessas relações: o corpo humano ou corpo das coisas? Ao “olhar” para os lados e para os cantos dos lados, a centralidade da imagem é revista e, por sua vez, revemo-nos como atuantes, como seres lançados/as no mundo e como responsáveis pelos reflexos das ações as quais praticamos na arte e na vida.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Cosmococa programa in progress**: heterotopia de guerra, in Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente, 2006. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acessado em 19/05/2023.
- FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trad.:J. Guinsburg – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- JUPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. **Bases fundamentais para uma definição do Parangolé**. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008. p. 168-170
- OITICICA, Hélio. **Catalogue Raisonné**. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2007

- OITICICA, Hélio. **Situação da vanguarda no Brasil (propostas de 66)**. Pp. 147-148 in *Crítica de arte no Brasil: tendências contemporâneas*. Ferreira, G. (org). Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PEDROSA, Mário. **Arte ambiental, arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica, 1966** in *Crítica de arte no Brasil: tendências contemporâneas*. Ferreira, G. (org). Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III**. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- SCHECHNER, Richard. **Environmental Theatre**. An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater". Applause. New York, 1994.

MOACIR ROMANINI JUNIOR – Ator, performer, professor e diretor em Artes da Cena, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Lume Teatro (Unicamp). Este artigo foi desenvolvido com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2024/21987-2.