

Mario Ramiro*

Arte e rock, samba, tropicália, pop



Mario Ramiro é artista multimídia, ex-integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3. Sua produção reúne intervenções urbanas, redes telecommunicativas, esculturas, instalações, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias pela Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo, onde trabalha como professor da Escola de Comunicações e Artes. O artista é representado pela Zipper Galeria em São Paulo.

ramiro@comum.com

ORCID 0000-0003-3883-2446

Resumo O texto analisa cinco eventos realizados por diferentes artistas na segunda metade do século XX, que produziram obras-acontecimento, nas quais criações visuais, música, filme e vídeo resultaram em ambientes, happenings ou programas de arte inseridos nos meios de comunicação de massa. Numa mesclagem inovadora, essas obras-acontecimento incorporaram ainda a dança, a poesia, a moda e a performance, levando o “objeto” de arte para outros espaços e ambientes que não apenas os de museus e galerias, mas também para as redes telecommunicativas. Nesses eventos os novos meios serviram como plataformas para as experiências empreendidas por diversas gerações de artistas e o corpo teve um protagonismo central nas interações com o rock, o samba, o tropicalismo e a música pop.

Palavras-chave Arte e rock. Arte e samba. Arte e tropicalismo. Arte e música pop. Arte e música. Interações entre arte e rock. Arterock.

Art and rock, samba, tropicália, pop

Abstract *The text analyzes five works of art made by different artists in the second half of the 20th century which produced, at different times and places, art events where music, film and video produced environments, installations, happenings and art projects networks in the mass telecommunication media. In an innovative mix, the art events incorporated dance, poetry, fashion and performance, bringing the “object” of art to spaces and environments other than those of museums and galleries, but also to a communication network. In these events the body had a central role in an interaction with rock, samba, tropicália and pop music.*

Keywords *Art and rock. Art and music. Art and samba. Art and tropicalism. Art and pop music. Interactions between art and rock. Arterock.*

Arte y rock, samba, tropicália, pop

Resumen *El texto analiza cinco eventos realizados por diferentes artistas en la segunda mitad del siglo 20 y que produjeron, en diferentes momentos y lugares, obras-happening donde la música, el cine y el video dieron lugar a entornos, happenings y programas de arte insertados en los medios de telecomunicaciones de masas. En una mezcla innovadora, la obra-evento incorporó danza, poesía, moda y performance, llevando el “objeto” del arte a espacios y entornos distintos a los de museos y galerías, pero también a una red de comunicación. En estos eventos el cuerpo tuvo un papel central en una interacción con el rock, la samba, la tropicália y la música pop.*

Palabras clave *Arte y rock. Arte y música. Arte y samba. Arte y tropicalismo. Arte y música pop. Interacciones entre el arte y el rock. Arterock.*

Introdução

“Vanguarda não é atualização dos materiais, não é a arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo.” Frederico Morais, *Jornal do Brasil*, 1970

Desde as últimas décadas do século XX notamos a presença, cada vez mais frequente, de obras sonoras nas exposições em museus, galerias e bienais – um fenômeno que se estabeleceu neste novo século e se tornou uma constante na programação dessas instituições. A presença de elementos sonoros em trabalhos criados por artistas plásticos é algo que, na história da arte do Ocidente, começa a ser identificada nas experimentações da palavra performada no movimento Dada, na art of noise futurista, nos discos arranhados de Moholy-Nagy na Bauhaus ou ainda na experiência multidisciplinar de Francis Picabia, Erik Satie e René Claire, com o espetáculo *Relâche*, em Paris. Na efervescência dos anos 1960 Hélio Oiticica, Yves Klein e o grupo Fluxus irão também incorporar ações performativas ao “objeto de arte”, com uma trilha sonora tocada ao vivo, com a incorporação de silêncios e instrumentos musicais sendo destruídos. No início dos anos 1970 o conceito de uma prática expandida no campo da arte foi formulado por Rosalind Krauss, ao mesmo tempo que, no Brasil, um conceito semelhante tomava forma pelos escritos de Hélio Oiticica. Krauss identificou a presença de uma série de novos procedimentos e de novos meios no campo da escultura que passava a incorporar, às três dimensões espaciais do objeto, não só o movimento real – que já havia sido incluído pelas vanguardas –, mas o binômio não-arquitetura e não-paisagem, como também o corpo performativo¹. Para Oiticica o rock colocava o corpo em estado de dança, mesmo sem saber dançar, expressão necessária para ativar os seus Parangolés, “manifestações da cor no espaço ambiental”, um “espaço intercorporal”². Num campo distinto do que conhecemos hoje como Arte Sonora – esculturas, instalações e dispositivos de geração de ruído –, os eventos aqui apresentados estabeleceram interações únicas entre as artes plásticas e a música, lançando as bases para a mesclagem audiovisual que caracteriza o nosso tempo.

Fig. 1. EPI em Los Angeles, Califórnia, 1966.

Foto Steve Schapiro/Corbis via Getty Images.



Exploding Plastic Inevitable - EPI

Numa entrevista filmada em 1966 Andy Warhol, com 38 anos e já famoso por sua pintura que havia incorporado a fotografia e a serigrafia, anunciava a criação do que ele chamou da “maior discoteca da Terra”³. O artista se referia ao seu encontro com a banda nova-iorquina The Velvet Underground, que ele conheceu por meio de seus assistentes Paul Morrissey, Gerald Malanga e da cineasta Barbara Rubin, em 1965. Warhol trouxe para esse encontro a modelo alemã Christa Päffgen, conhecida como Nico (um anagrama da palavra icon) que, juntamente com Malanga e outras frequentadoras da Silver Factory, Mary Woronov e Ingrid Superstar, formaram a equipe artística do Exploding Plastic Inevitable - EPI, uma apresentação multimídia pioneira no mundo da arte, que circulou em turnê americana e canadense entre 1966 e 1967⁴.

Em 1963 Warhol havia comprado sua primeira câmera Bolex de 16 mm, dando início à sua trajetória na cena do cinema underground, do cinema de artista. Dos seus filmes, muitos com um enquadramento estático e de longa duração, é *Chelsea Girls* o que traz a projeção em multitelas, com diferentes trechos do filme vistos simultaneamente em telas distintas⁵. Esse recurso foi o mesmo que Warhol utilizou no EPI quando projetava diversas telas lado a lado ou mesmo sobrepostas durante a apresentação do Velvet e Nico, além de filtros coloridos projetados sobre os artistas no palco e sobre a plateia, produzindo um efeito cromático semelhante ao que ele usava nas suas pinturas. Ele trouxe ainda para o espetáculo a repetição de uma mesma figura, a que era vista no palco e nas projeções, que também está nas suas pinturas repetidas e seriadas, como no famoso retrato de Marilyn Monroe. Warhol assumiu o papel de empresário da banda e orquestrador da junção inusitada entre música, dança, projeção de filmes, efeitos luminosos e ambientação de algo que não se assemelhava a um show de rock.

Segundo relatos da época, a abertura do evento ao público exibia os filmes de Warhol sendo projetados ao som de ruídos diversos, como pela música de três discos que tocavam simultaneamente no ambiente, antes da entrada da banda. Warhol comandava fora do palco a operação de um conjunto de efeitos luminosos produzidos por holofotes com filtros de gelatina colorida, luzes estroboscópicas, globos espelhados e projetores de slides. Ele usava de três a cinco projetores 16 mm, rodando trechos diferentes de um mesmo filme; três a cinco projetores de slides, que podiam ser movidos manualmente, lançando as imagens sobre o público; quatro estrobos com velocidades variáveis; três holofotes móveis com diversas gelatinas coloridas, várias lanternas, uma bola de espelhos no teto e outra no chão⁶. A dança era um elemento-chave das apresentações, comandadas por Gerald Malanga e Mary Woronov, que induziam o público a dançar com eles, muitas vezes agitando tiras de plástico prateado que remetiam ao interior da Silver Factory. Todos os integrantes do grupo vestiam-se normalmente de preto, com óculos escuros e botas, exceto Nico, que se vestia de branco. A reconstituição do evento é possível nos dias hoje por dois filmes, sendo o

mais conhecido Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable, de 1966, do cineasta e fotógrafo estadunidense Ronald Nameth⁷. E não se pode considerar que o som do Velvet fosse apenas uma trilha sonora para o evento do artista e socialite famoso nas altas rodas do sistema da arte, pois a banda nova-iorquina não tocava exatamente o tipo de rock'n'roll que fazia sucesso nas rádios da época⁸. O som do Velvet incorporava experimentações minimalistas, com longas repetições e sustentações de notas com pequenas variações harmônicas ao longo das músicas, conhecidas por drones. John Cale, que trouxe uma viola clássica elétrica para a banda, ao lado de Lou Reed, Sterling Morrison e Maureen Tucker, havia passado pela cena da música experimental ligada a John Cage e ao Fluxus, via La Monte Young⁹ e seu grupo Theatre of Eternal Music. São muitas as particularidades e as diferenças do Velvet com outras bandas do período, especialmente aquelas da costa oeste em meados dos anos 1960:

“As bandas de Los Angeles tinham mais em comum com o Velvet Underground [do que as de San Francisco], mas ainda assim eram bem diferentes. The Mothers of Invention era muito competente ao tocar. O Velvet era mais abstrato e suas canções soavam sempre diferentes a cada vez que as tocavam. The Doors também era uma banda de som abstrato, mas Jim Morrison era particularmente bom de palco. O Velvet foi a banda mais introvertida de todas. Mas a maior diferença entre as bandas da costa oeste e o Velvet é o volume com que elas tocavam. O Velvet sempre colocava o som no máximo e o público que assistia aquilo nunca tinha ouvido nada tão alto quanto o Velvet.”¹⁰

Além disso as letras de Lou Reed não tratavam exatamente do lálalá de amores perdidos. Quando Warhol viu a banda pela primeira vez, no Cafe Bizzare em NY, ele ficou como que hipnotizado pela imagem do Velvet em cena. Os turistas que frequentavam o café estavam sentados nas mesas, tomando suas bebidas exóticas, e a banda no palco cantando sobre heroína e sadomasoquismo. Andy Warhol teria dito nessa ocasião para Lou Reed que o que eles faziam com música, ele fazia com seu trabalho.¹¹

Na época, por falta de uma nomenclatura mais precisa, esse evento foi qualificado de diversas formas, como um happening, um espetáculo multimídia ou mix-mídia. Mas em 1966 o artista Fluxus Dick Higgins publicou um ensaio intitulado Intermedia para definir as produções que se encontravam entre as mídias já conhecidas, mas que não se caracterizam como nenhuma delas isoladamente.¹² Mais do que uma colagem de meios, o EPI é um exemplo de uma obra-acontecimento, um trabalho intermedia que inaugura um novo campo, o de interações entre arte e música pop, cinema, ambientação, dança e psicodelismo. Não se trata mais de uma apropriação dos sons do ambiente ou dos ruídos produzidos pelos próprios meios na criação do trabalho, ou ainda de orquestrações sonoras sem uma narrativa definida, atonal e “livres” dos códigos sacramentados pela cultura do Ocidente. A música do Velvet Underground, com suas longas improvisa-

ções num ambiente psicodélico tornou-se a chave para uma nova forma de ambientação. Se Warhol havia confundido o público e a crítica da época com suas caixas de madeira serigrafadas, uma obra que pouco parecia se diferenciar do produto nas prateleiras dos supermercados, mais uma vez ele também se fez parecer com um empresário do mundo do rock. Afinal ele havia anunciado estar produzindo a “maior discoteca da Terra”.

Em sintonia com o espírito da época, Warhol havia criado um happening, um campo de acontecimentos com música, filme, corpos em ação e projeções luminosas num ambiente de interação onde o público era levado a participar ativamente de uma experiência, dançando, quando possível, sob o efeito da alteração química da consciência. Não sendo cineasta ou produtor musical, esse fazer não especialista era, segundo ele, o conceito da pop: “A ideia pop era que qualquer pessoa poderia fazer qualquer coisa, (...). Ninguém queria ficar em apenas uma categoria, (...). Foi por isso que, quando conhecemos o Velvet Underground, no final de 1965, estávamos todos querendo entrar na cena musical também”¹³. John Wilcock, jornalista pioneiro na cobertura da cena underground dos anos 1960 escreveu para o *The Village Voice* Other, “A arte chegou à discoteca e nunca mais será a mesma”¹⁴.

Fig 2. John Cale, Gerald Malanga, Nico e Andy Warhol. Foto Herve Gloaguen / Gamma-Rapho / Getty Images.



Fig. 3. Hélio Oiticica e integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, com Parangolés e Estandartes, na área externa do MAM Rio durante a abertura da exposição Opinião 65. Foto Desdémone Bardin.



O Parangolé no Opinião 65

O EPI pode ser considerado nos dias de hoje como uma obra-acontecimento que reúne grande parte das características das obras intermídia que conhecemos, especialmente ao relacionar música, filme, dança, efeitos luminosos e a participação do público. No entanto foi no Rio de Janeiro, em 1965, que essa

interação entre arte e música se deu, na exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde Hélio Oiticica apresentou uma mesclagem inusitada entre arte e samba. A exposição recebeu o título em referência ao show Opinião, dirigido por Augusto Boal, que havia estreado em dezembro de 1964 e se tornou uma referência para a chamada arte de protesto¹⁵. A exposição no MAM reuniu 29 artistas brasileiros e europeus, entre eles os brasileiros Antônio Dias, Rubens Gerchman, Flávio Império, Hélio Oiticica, José Roberto Aguilar e Carlos Vergara. Oiticica havia levado um grupo da Estação Primeira de Mangueira com seus tamborins, cuícas e frigideiras para “demonstrar o funcionamento das capas e estandartes”, cuja produção ele havia iniciado no ano anterior. Impedidos de permanecer no museu para a realização do seu happening, o artista deslocou os participantes do grupo para a área externa do MAM e ali eles apresentaram os Parangolés, Capas e Estandartes ao som do samba¹⁶. Esse acontecimento se relacionava com o programa que o artista já vinha investigando desde a criação dos Núcleos, Penetráveis e Bólides, mas também traduzia o seu vínculo com a dança: “Meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”, escreveu Oiticica¹⁷. A despeito dos ideais da organizadora da exposição – que afirmava “ser aquela uma mostra de ruptura, ‘ruptura com uma arte do passado’ e com uma ‘estética cômoda’, em referência à pintura abstrata”, que dominava a cena do momento –, a atitude dos gestores do museu, de colocar para fora do espaço expositivo artista, passistas e percussionistas, contradizia a intenção de apresentar uma produção que se “pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos”¹⁸. Pois ali estava uma parte significativa daquela produção independente de modismos internacionais, inventiva a partir de sua realidade urbana imediata, denunciadora dos preconceitos que caracterizavam e ainda caracterizam parte de nossa sociedade e sua moral. E, mais que isso, inaugurava um capítulo único na história da arte no país¹⁹.

Fig 4. Músicos da Mangueira se apresentam com os Parangolés durante a Apocalipopótese, Rio de Janeiro, 1968. Foto Claudio Oiticica .

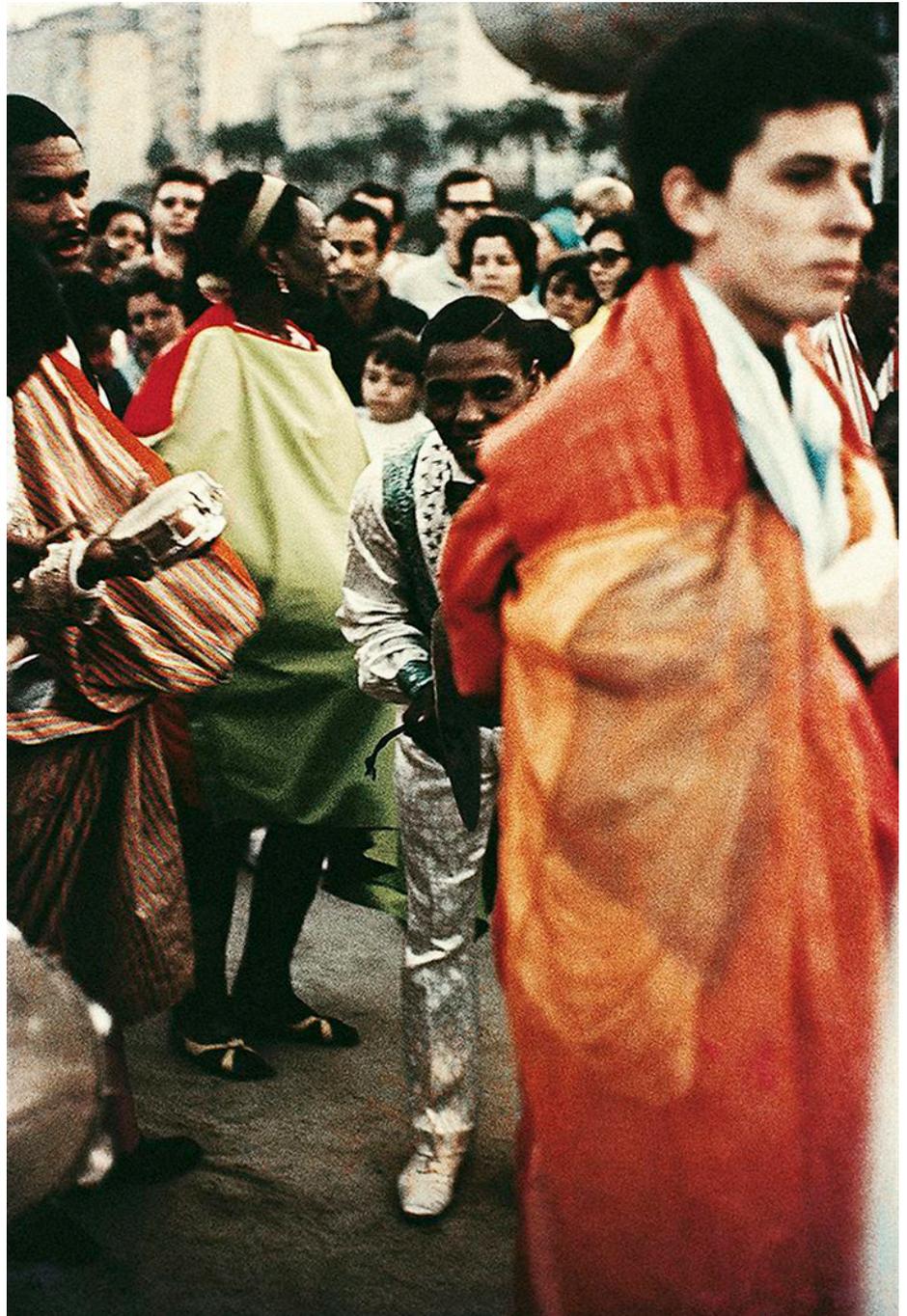


Apocalipopótese

Pouco mais de três anos depois desse evento no MAM, Oiticica irá propor uma nova intervenção que ficou famosa na história da arte contemporânea brasileira e cujo título poderia ser entendido como uma “fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse”²⁰. A Apocalipopótese foi parte da programação de um evento maior intitulado Arte no Aterro, organizado pelo jornalista e crítico de arte Frederico Moraes ao longo de uma semana, em julho de 1968²¹. No penúltimo dia do evento, Oiticica e os integrantes da Mangueira, Lygia Pape, Rogério Duarte, Luiz Carlos Saldanha e Raymundo Amado ativaram seus trabalhos na ocupação da área externa do MAM. Ali o samba, mais uma vez, foi incorporado à arte performativa e de participação, levando os assistidos e músicos da Mangueira, artistas e o público a integrar uma obra-acontecimento fora dos espaços e das categorias convencionais vistas nos museus e galerias. Um curta metragem, dirigido por Raymundo Amado, documenta esse evento e o insere numa dinâmica tropicalista, animado pelas músicas de Caetano Veloso e Gal Costa, enquanto vemos a participação de outros artistas e poetas, como Wladimir Dias Pino, Rogério Duarte, Antônio Manuel, Lygia Pape, Samy Mattar, Roberto Lanari, Pietrina Checcacci e Jackson Ribeiro²². Na época com 31 anos de idade, Oiticica descreve, na cadência pouco normativa do seu texto, o conjunto das capas que ele levou para o evento e os amigos e amigas que as vestiram:

“Cheguei tarde com capas novas de Parangolé: não sei o que esperava: ver gente, estar ali; queimou-se muito fumo de Mangueira até lá: houve samba e trombada com nosso carro na Candelária; hoje olho os slides e vejo pela primeira vez as capas: estão lindas: estão aqui, nas foto-momentos, na gente e no símbolo; gosto, adora a faixa ‘feita no corpo’ que um nordestino veste: é a capa ‘Gileasa’ que fiz dedicada a Gilberto Gil; cada vez que a tento vestir, até hoje, parece a primeira vez: o corpo e a faixa, que se enrosca e se transforma no ato de descobrir o corpo, do jogo de descobrir como pode ser vestida: cada vez é a primeira; primário; Rosa Corrêa veste Seja Marginal Seja Herói – Balalaika, Caetelevelásia – a barba de Macalé espreita algo – Frederico, Guevarcália – Nininha da Mangueira, Xoxoba – Torquato, a ‘Capa 1’ – Bidu, Bulau, Santa Tereza, Mirim, Manga e Mosquito são escalas emotivas – onde estou, que sons e atos e pensamentos nos rodeiam – é o prático ou o ato? – é o pensamento ou o fato? O filme é outra coisa, que o slide, que a visão-sentir de cada um lá, naquelas horas – seria já a creprática? Uma coisa é certa: é a primeira prática que se repetirá até ser a prática constante da liberdade-lazer”²³.

Figura 5. À direita, Torquato Neto vestindo Parangolé Capa 1 e Nininha da Mangueira (ao fundo) vestindo Parangolé P25 Capa 21 Xoxoba, durante a Apocaliopótese, Rio de Janeiro, 1968. Foto Claudio Oiticica .



Não foram apenas os Parangolés de Oiticica, vestidos por seus amigos e pelo público, que foram ativados pelo som do samba. Também os Ovos de Lygia Pape, apresentados no evento, incluíram a corporeidade dos passistas e músicos da Mangueira, que se revelavam de dentro das estruturas para o público.

Enquanto Andy Warhol, o Velvet Underground e Nico se apresentavam em casas noturnas e galpões de escolas com programação cultural alternativa e uma pegada psicodélica, no Rio de Janeiro os artistas da Arte no Aterro se apresentavam numa programação diurna, voltada para a famí-

lia. Uma divulgação do evento anunciava: “Crianças e adultos, pais e filhos, operários e estudantes, todo mundo poderá nos sábados e domingos, pela manhã e à tarde, aprender as mais variadas técnicas de arte, usando todos os materiais e instrumentos disponíveis, os quais estarão à sua disposição. TUDO ISSO GRÁTIS, SEM INGRESSOS OU INSCRIÇÕES”²⁴. As fotos e o filme da Apocalipopótese revelam mães, pais e crianças de todas as cores e idades, acompanhando as evoluções dos passistas da Mangueira vestidos à caráter, além de artistas vestindo as capas Parangolé – a junção de tecidos, estampas, objetos e textos criados por Oiticica, que no filme aparece cantando e dançando para a câmera.

Divino Maravilhoso



Fig. 6. Gal Costa canta no programa Divino Maravilhoso, TV Tupi, São Paulo, 1968.

Meses depois, num artigo para o *Correio da Manhã*, de novembro de 1968, semanas antes da decretação do AI-5, Hélio Oiticica escreveu um artigo sobre os Tropicalistas²⁵, grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que havia estreado um programa semanal na TV Tupi de São Paulo, o Divino Maravilhoso, que durou apenas três meses²⁶. Oiticica descreve, inicialmente, um retrato da arte sob ataques de dois extremos políticos, tanto da direita, que havia dado um golpe de Estado, quando da esquerda, cativa de uma estética a serviço do discurso único. Para ele e Haroldo de Campos, a única forma de responder ao colonialismo cultural, ingenuamente representado pela guitarra elétrica, seria devolvendo esses símbolos do colonialismo “em criação válida como coisa nossa”:

“Quero chamar de um pensamento de vanguarda, não o que busca a inovação pela inovação, na gratuidade criativa, na redundância do artista sobre si mesmo, mas no que procura realmente virar a mesa com o que nela está posto (...). Na música popular essa consciência ganhou hoje corpo, o que antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos, tomou corpo de modo firme no campo da música popular com o grupo baiano de Caetano e Gil, Torquato e Capinam, Tom Zé, que se aliou a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo Concreto de São Paulo, e o conjunto Os Mutantes, e hoje assume uma dramaticidade incrível a luta desses artistas contra a repressão geral brasileira (...).”

E ainda diz “Esse ataque não atinge só a eles, mas todos nós que criamos”. A partir daí Oiticica estabelece conexões entre o movimento tropicalista e certos “problemas universais no campo da arte de vanguarda”:

“(...) porque hoje tudo o que revoluciona o faz de modo geral, estruturalmente, jamais limitado a um esteticismo, e é esse o sentido implícito do que se convencionou chamar de tropicalismo: não criar mais um ‘ismo’, ou um movimento isolado etc., como antes, mas constatar um estado geral cultural, onde contribui o que poderia até parecer o oposto”.

O artista descreve o seu programa sem mencionar diretamente os Parangolés, uma vez que a compreensão adquirida por esse trabalho já estava operante no seu pensamento ao analisar um movimento cultural brasileiro da neovanguarda.

“Mas tudo isso é feito de modo estrutural, profundo e logo surge a necessidade manifestada inicialmente no sentido grupal, do que chamarei de ‘manifestação ambiental’: a necessidade de guitarras, amplificadores, conjunto e principalmente a roupagem, que não são acessórios ‘aplicados’ sobre a estrutura musical, mas fazem parte de uma linguagem complexa que procuram até criar, uma linguagem universal, onde os elementos não se somam como $1+1=2$, mas se redimensionam mutuamente (...).”

Aqui ocorre o encontro entre a “manifestação ambiental”, que podemos sintetizar pela formulação Parangolé²⁷, o Campo Expandido e a Intermedia. Um encontro que não produz uma soma dessas unidades, mas uma nova síntese:

“(...) Caetano constrói estruturas cada vez mais abertas à imaginação, logo à participação, de modo cada vez mais sintético. A percepção é uma totalidade, tratada como tal, e com isso suas experiências aparelham-se às que são feitas em todos os campos da vanguarda mundial. As artes, como eram divididas, tendem a não mais o serem, há como que uma globalização poética geral: poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, não mais somadas umas às outras, mas sem fronteiras mesmo.”

Afinal os tropicalistas haviam criado um movimento que incluía uma revolução comportamental, uma outra abordagem para a música popular brasileira, uma nova proposta de moda, que colocava o Brasil num movimento de vanguarda ímpar na América do Sul. Celso Favaretto sintetiza isso em poucas linhas:

“Aliando experimentalismo artístico e crítica cultural, articulando procedimentos de vanguarda e participação política, inovando a canção pela integração de efeitos e recursos não musicais, da música contemporânea e da pop, processos renovados de composição na letra, na melodia, nos arranjos e na vocalização e na elaboração das imagens com efeitos paródicos e alegóricos, a atividade tropicalista deslocou os modos de expressão do inconformismo estético e social patente na parte mais significativa da arte no Brasil dos anos 1960”²⁸.

Os tropicalistas tiveram, por um breve período, acesso a um canal de televisão que inaugurava uma nova forma de entretenimento, levando ao ar sua revolução estética e poética para os lares da família brasileira. Esse fenômeno de comunicação de massa, que associava música popular e televisão, se consolidou no Brasil com a transmissão dos festivais de música pela TV, que fizeram sucesso entre 1966 e 1967, e com programas musicais semanais como *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e o programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa dos tropicalistas foi baseado no show que eles haviam feito pouco tempo antes na boate *Sucata*, no Rio de Janeiro, e que foi motivo de críticas e vaias por parte do público, mas que também produziu muitas repercussões na imprensa. Os tropicalistas mantinham uma intensa presença na mídia da época, que acabou se tornando um veículo para a revolução cultural de vanguarda em curso naquele momento.

Divino Maravilhoso foi um programa sem roteiro prévio, com músicos e artistas interagindo ao longo das atrações com o público, que, invariavelmente, acabava dançando no auditório. Vistos por grande parte dos espectadores como “hippies” de cabelos longos e colares sobre roupas de plástico, os tropicalistas improvisavam com muita liberdade criativa²⁹. Num dos programas eles apareceram presos em grandes gaiolas, com todos os Mutantes reunidos numa delas, enquanto Gal, Gil e Tom Zé ocupavam gaiolas individuais. Num certo momento aparecia Caetano Veloso cantando “Um leão está solto nas ruas”, de Roberto Carlos, convocando os amigos a se libertar e a quebrar as grades cenográficas criadas pelo artista Tomishigue Tamura, responsável pelos cenários³⁰. As atrações do programa incluíam ainda uma cena inspirada num filme de Luis Buñuel, na qual uma santa ceia foi reencenada com Gilberto Gil personificando Jesus Cristo e os tropicalistas, os apóstolos, dentre os quais Rita Lee e Gal Costa. Ao invés de pão e vinho, foram oferecidas bananas para a plateia, numa clara alusão aos procedimentos midiáticos do famoso animador Chacrinha. Isso bastou para que a cena fosse vista como uma heresia pela ala mais conservadora da

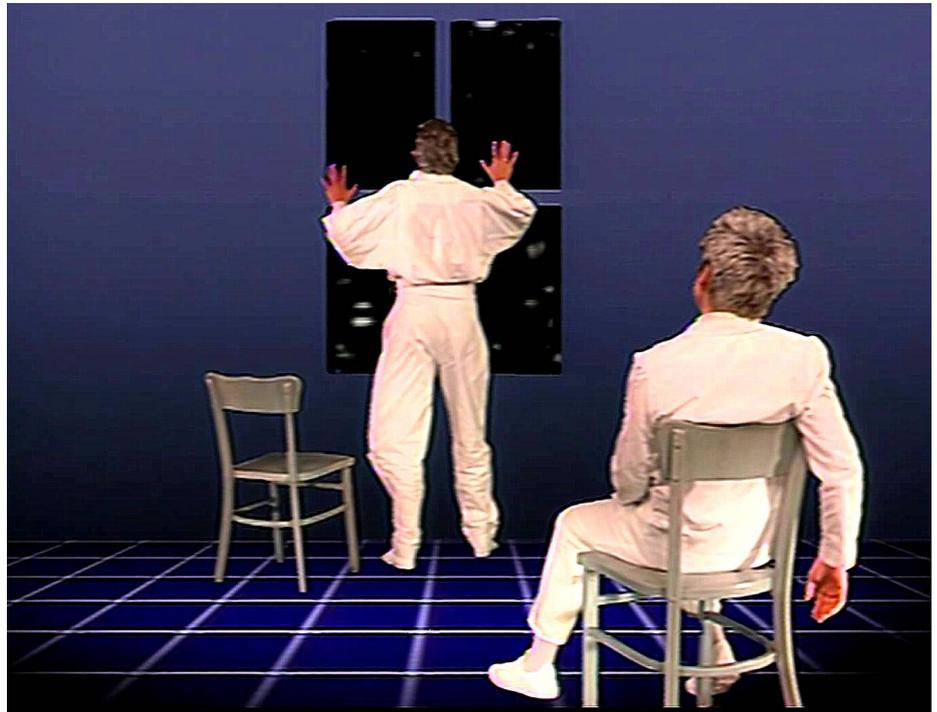
Figura 7. Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Gal Costa, Sérgio Dias e Arnaldo Batista. Foto, Paulo Salomão, 1968

sociedade, resultando em centenas de cartas com reclamações do público enviadas para a TV Tupi³¹. Até que no dia 13 de dezembro de 1968, numa sexta-feira, a ditadura baixou o Ato Institucional n. 5, o decreto que dava plenos e podres poderes ao governo para cassar direitos políticos e instituir a censura. Pouco depois, dois dias antes do Natal, em 23 de dezembro, Caetano Veloso interpretou no programa a cena que seria um dos estopins para a sua prisão e a de Gil. Com um revólver apontado para a cabeça e para o público, o tropicalista interpretou a canção “Boas Festas” de Assis Valente, chocando a audiência com aquela imagem que explicitava os porões do regime³². Depois disso foi a prisão, os cabelos cortados e o exílio. Para muitos, o Tropicalismo acabava ali.



Good Morning Mr. Orwell

Fig 8. Good Morning Mr. Orwell. Laurie Anderson e Peter Gabriel, 1984



Cerca de 20 anos depois, Nan June Paik, músico coreano criador da videoarte, ao lado de Wolf Vostell, envolvido em diversos projetos intermedia com o grupo Fluxus e com seu parceiro Joseph Beuys, organizou um grande evento televisivo via satélite, conectando as cidades de Nova York e Paris, o *Good Morning Mr. Orwell*, levado ao ar no dia primeiro de janeiro de 1984, numa referência direta ao romance distópico publicado por George Orwell em 1949. “Orwell apenas enfatizou a parte negativa, a comunicação unidirecional”, disse Paik sobre o autor. “Eu vejo o vídeo não como um meio ditatorial, mas como um libertador. É disso que trata o programa, ser um símbolo de como a televisão pode superar os limites internacionais e suprir as enormes diferenças sociais. E a melhor maneira de nos protegermos do mundo previsto por Orwell é tornar esse meio interativo, de forma que ele represente o espírito da democracia e não o das ditaduras.”³³ Como representante de uma diáspora coreana que primeiro emigrou para o Japão e de lá mudou-se para Colônia, na Alemanha, onde continuou seus estudos de música, até fixar-se em New York, Paik esteve desde cedo em constante trânsito entre fronteiras geográficas, artísticas e culturais.

Com a participação de vários pop stars ao vivo ou em tapes pré-gravados, o artista conseguiu reunir Laurie Anderson, Peter Gabriel, John Cage, Merce Cunningham, Joseph Beuys, Salvador Dali, Niki de Saint Phale, Alan Ginsberg e muitos outros para uma obra-acontecimento dos dois lados do Atlântico, mesclando moda, poesia, performance, street dance, música experimental e pop, com uma direção de TV atravessada por efeitos eletrônicos. A ideia de um “concerto-satélite” havia surgido pela primeira vez

quando Paik e Beuys haviam realizado um dueto de pianos, In Memoriam George Maciunas, na Kunstakademie Düsseldorf, em 1978. Ali ele já imaginava sincronizar diferentes espaços e tempos num só acontecimento.

A transmissão do programa começou com um breve clip da WNET de Nova York e a tela a seguir exibiu os créditos dos fundos públicos que contribuíram, em parte, para a sua realização³⁴. Esses 15 segundos de abertura de um programa de quase uma hora de duração são reveladores de um novo formato na produção dos artistas de vanguarda. Paik conseguiu articular uma rede complexa de agentes econômicos e culturais na criação de uma obra-acontecimento que, tal como os tropicalistas, ocupou um canal de TV por tempo determinado³⁵. A primeira “atração” deste que poderia ser visto como um “programa de variedades” inicia-se com um texto onde se lê “This is the Picture”, do videoclipe com Peter Gabriel e Laurie Anderson cantando o tema. Essa abertura, com uma dupla de artistas famosos na época, dá o tom de toda a costura de elementos e personagens que irão desfilar ao longo de uma programação que incluiu também uma boa dose de improvisação, tal como propunham os tropicalistas. Os problemas técnicos com a rede, a sincronização, os imprevistos de toda ordem fazem de um evento como esse um verdadeiro inferno para o diretor geral. Mas Paik parece ter absorvido com tranquilidade o impacto dos muitos problemas que poderiam acabar com o programa. O apresentador em NY – havia outro em Paris – menciona em sua fala de abertura um elenco de atrações que incluíam rock’n’roll, comédia, música de vanguarda e dança e afirmava ainda que Nan June Paik chamou o evento de uma Discoteca Global (Global Disco). Tal como Andy Warhol havia proposto, a discoteca havia chegado à mídia-arte e ela nunca mais seria a mesma.

Fig. 9. Merce Cunningham dança com o eco de sua imagem no programa Good Morning Mr. Orwell, 1984.



Chama a atenção o protagonismo de músicos e bandas de pop-rock da época, como a cantora Sapho, Philip Glass, Thompson Twins, Oingo Boingo e até mesmo Yves Montand interpretando Grand Boulevards ou Astor Piazzola tocando Zita, um de seus tanguettos. Além disso havia cenas de street dance e de John Cage tocando elementos orgânicos amplificados por microfones de contato, enquanto Joseph Beuys realizava uma performance com pianos. A voz de Laurie Anderson, manipulada eletronicamente, se contrapunha ao quadro com Yves Montand, logo intercalado por cenas de grafiteiros em ação. Sobre a abordagem temática dos artistas em torno do 1984, um articulista da revista Artforum escreveu na época: “Muitos dos quadros referiam-se diretamente à profecia de Orwell, a maioria parecendo pouco entusiasmada com seu pessimismo lúgubre. ‘A TV está comendo seus cérebros!’ Sapho cantou. (...) O grupo que melhor pegou a mistura de paranoia e vertigem que o livro 1984 induziu foi Urban Sax, 80 saxofonistas e vocalistas que apareceram em Paris vestindo macacões brancos de limpeza de radiação, num movimento de sobe e desce numa escada rolante”³⁶.

Quando Charlotte Norman surge com o TV Cello, uma vídeo-escultura feita por Paik que pode ser tocada como um instrumento, vemos ali um exemplo da improvisação e dos ajustes feitos ao vivo pela equipe técnica, que já havia sido visivelmente integrada ao programa, revelando aquele “extracampo” das produções televisivas que, normalmente, fica oculto dos telespectadores. Ela também procurou tocar com o efeito de eco da transmissão, que só se tornou inteiramente visível no quadro com Merce Cunningham, dançando com o feedback de sua imagem transmitida de Nova York até Paris e de lá retransmitida de volta com um pequeno delay. Paik sobrepôs essas imagens à cena ao vivo do dançarino, que executava uma coreografia num só eixo do espaço, e a imagem resultante foi a de camadas de um passado imediato que dançavam com a imagem do instante presente. Perto do encerramento da transmissão, Allan Ginsberg tocava com uma banda folk uma canção que fazia referência ao acontecimento “on the satellite”, numa improvisação final que se encerra com a tela dividida em quadros de acontecimentos simultâneos. A lista de créditos ao final é enorme e esse trabalho inseriu o nome de Nan June Paik em mais uma revolução tecnológica no campo da arte.

Conclusão

Esses cinco eventos, ocorridos num período de menos de 20 anos, são como pilares para uma abordagem histórica no campo das artes visuais, que mostram o quanto esse é um campo mais bem definido pelo termo “plástico” do que apenas “visual”. Trata-se de obras-acontecimento em que a imagem tradicional e técnica, a materialidade, o corpo e a música integram num complexo que não corresponde mais à somatória isolada das partes, mas criam um campo de interações que pode ser definido pelos conceitos de Intermedia, Campo Expandido e Parangolé. A presença da música, do ruído – essa dimensão sônica no espaço da arte –, como a presença do

corpo que dança, contribuíram para a consciência expressa por Oiticica ao escrever sobre sua descoberta da MÚSICA:

“descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: porisso o ROCK p.ex. se tornou o mais importante para minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram junto e é impossível separa um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK!: a menos q queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-descoberta do corpo ao infinito: e não é q esta acontecendo de certa forma?: não seria a essa síntese MÚSICA – totalidade plástica a q teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de MALEVITCH KLEE MONDRIAN BRANCUSI?: e porque é q a experiência de HENDRIX é tão próxima e faz pensar tanto em ARTAUD?: (...)”³⁷.

Notas

- 1 Krauss, Rosalind. **A escultura no campo ampliado** [1979]. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.
- 2 Oiticica, Hélio. **Anotações sobre o Parangolé** [1965]. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco: Rio de Janeiro, p. 70-75, 1986.
- 3 **Andy Warhol interview** [encurtador.com.br/oDFLU].
- 4 Bockris e Malanga, Uptight: **The Velvet Underground Story**. Augsburg 1988. p. 12. apud Heiser, Jörg. *Doppelleben, Kunst und Popmusik*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2015, p. 116.
- 5 Essa não foi uma invenção de Warhol, mas uma forma que vinha sendo explorada pelos cineastas experimentais naquele período. Wainwright, Jean. **Mediated Pain: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable**. In: *Across The Great Divide: Modernism's Intermedialities, From Futurism to Fluxus*. Cambridge Scholars Publishing, p. 158-186, 2014.
- 6 Branden W. Joseph. **“My mind split open”: Andy Warhol's exploding plastic inevitable**. Grey Room, no 8, The MIT Press, p. 80-107, Summer 2002.
- 7 As filmagens foram feitas na apresentação do EPI no Poor Richard's, em Chicago, 1966 [https://vimeo.com/14888508].
- 8 “O Rock nunca é background sound: é loud grita sua participação-corpo a todo momento: é não contemplativa: elétrica!”. apud BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – FFLCH-USP, 2007. p. 192.
- 9 Basta assistir hoje ao vídeo no qual o jovem John Cale interpreta Erik Satie num programa de TV estadunidense para compreender o impacto que essas novas experiências tiveram junto ao grande público e aos ouvintes do rock'n'roll [encurtador.com.br/juBY4].
- 10 Lie, Per Steinar. **The Velvet Underground and Andy Warhol**

story. American History – from Revolution to Reconstruction and beyond, s.d. [encurtador.com.br/ikorkJ].

11 Lie, Per Steiner. Idem.

12 Higgins, Dick. **Intermedia.** The Something Else Newsletter. Vol. 1, NY, p. 1-4, February 1966.

13 Warhol, Andy; Hackett, Pat. **Popismo: os anos 60 segundo Warhol.** Rio de Janeiro: Cobogó, p. 164-165, 2013 [1980].

14 Wilcock, John. **A “high” scholl of music and art.** The East Village Other, Vol. 1, n. 10, p. 5, 1966.

15 Strecker, Márion. **Parangolé em Opinião 65.** In: MAM, s.d. [encurtador.com.br/yCRW9].

16 “Por meio do uso das capas-Parangolés, o samba dançado nos morros foi inscrito no campo artístico, subvertendo, de maneira inédita, separações arbitrárias entre diferentes formas de arte e também hierarquias entre o que se supunha ser alta e baixa culturas.” Anjos, Moacir dos. **As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium*** de Hélio Oiticica. Ars, ano 10, n. 20, p. 27, 2012.

17 Oiticica, Hélio. **A dança na minha experiência.** In: Aspiro ao grande labirinto, Op. cit., p. 72-76.

18 Ribeiro, José Augusto. **Vanguarda brasileira dos anos 60: Propostas e opiniões.** In: 1963 aproximações do espírito pop 1968. São Paulo: Museu de Arte Moderna, p. 132-133, 2003. Os trechos são do folder que acompanhava a exposição de 1965.

19 Temos ainda o registro do que ficou conhecido como o primeiro happening realizado no Brasil por Wesley Duke Lee, em 1963, no João Sebastião Bar, em São Paulo. A ocupação teria mesclado cinema, som, dança, uma chuva de penas e tiros de espingarda de brinquedo durante a exposição de uma série intitulada Ligas, que havia sido censurada em museus e galerias e que no bar, com as luzes apagadas, deveria ser vista com lanternas pelo público.

20 Ribeiro, Marília Andrés. **A arte não pertence a ninguém - entrevista com Frederico Moraes.** Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 342, jan./jun. 2013.

21 Participaram da Arte no Aterro: Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Jackson Ribeiro, Lygia Pape, Passistas da Mangueira, Pedro Escosteguy, Pietrina Ceccacci, Roberto Lanari, Rogério Duarte, Sami Mattar, Torquato Neto e Wladimir Dias Pino. Ao escrever sobre o evento em outubro de 1969, Oiticica parece ter se confundido com as datas e menciona a sua realização “No Rio, Aterro, 18 agosto 68” (Aspiro ao grande labirinto, Op. cit. P. 128)

22 Amado, Raymundo. **Guerra e Paz.** 1968, 35 mm, 10 minutos, cor.

23 Oiticica, Hélio. **Apocalipopótese.** In: Aspiro ao grande labirinto. Op. cit., p. 130. Algumas dos personagens e capas descritas por Oiticica podem ser vistas no filme de Raymundo Amado.

24 Ribeiro, Marília Andrés, op. cit, p. 340.

25 Oiticica, Hélio. **O sentido de vanguarda do grupo baiano.** Correio da Manhã, 24/11/1968. O AI-5 foi decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo governo Costa e Silva.

26 Divino Maravilhoso. Apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, foi ao ar entre outubro e dezembro de 1968 e contava com as participações d’Os Mutantes (Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Batista), Rogério Duprat, Jorge Ben, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam e convidados. Direção geral de Fernando Faro, produção de Antônio Abujamra e direção de TV de Cassiano Gabus Mendes.

27 “Para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei *Parangolé*. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tendas; *Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental (...) a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavras, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra (...).” Oiticica, Hélio. Programa ambiental. In: Aspiro ao grande labirinto, p. 79.

28 67/68: Tropicalismo, participação e transgressão. *Jornal da USP*, 23/10/2018 [<https://jornal.usp.br/?p=203603>].

29 Uma das mais conhecidas galeristas de arte dos anos 1980 em São Paulo, Regina Boni, foi a criadora dos muitos figurinos vestidos pelos tropicalistas, o que a levou a abrir uma boutique, a Dromedário Elegante, que vestiu também personagens como Chacrinha, Roberto Carlos, Wanderléia. A futura galerista atuou ainda como editora de moda de uma revista nos anos 1970 [<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/regina-boni>].

30 Frydman, Liba. *Diário da Noite*, 29/10/1968. Até o momento em que foi escrito este artigo não foram localizadas referências à produção desse artista, cujas assemblages podem ser vistas nas poucas imagens que documentam o programa.

31 Marcelo Machado, diretor do filme *Tropicália*, de 2012, afirma que não foi possível localizar, até hoje, nenhum registro dos tapes do programa. Vários depoimentos da época afirmam que o diretor Fernando Faro, temeroso por represálias, depois da prisão de Caetano e Gil, teria dado fim às gravações (Conversa com M. Machado, 23/06/2020).

32 Numa entrevista concedida em 2018, Tom Zé dá outra versão para a cena. "Um jornalista daqui disse que Caetano apontava uma arma para a própria cabeça cantando Boas Festas no Natal. Mas não foi assim. Caetano cantava e apontava a arma para o público. Fernando Faro [editor do programa], que era um malandro danado, pra não se meter em rolo, filmou o busto de Caetano o tempo todo. A arma ninguém via na televisão. (...) Não tinha revólver na cabeça, seria impossível o Faro separar o revólver de Caetano." [encurtador.com.br/suIK4]

33 **We made home TV**. *Art Com*, n. 23, v. 6 (3), p. 11-16, San Francisco, 1984.

34 O Massachusetts Council on the Arts and Humanities, New York State Council on the Arts, National Endowment for the Arts e uma bolsa da Rockefeller Foundation.

35 Criação e direção, Nam June Paik. Produtora executiva, Carol Brandenburg. Pós-produção parcial, Nam June Paik, Paul Garrin. Pós-produção, Broadway Video, Post Perfect. WNET, Nova Iorque; FR3, Centro Georges Pompidou, Paris; WDR Westdeutsche Fernsehen. Editor da versão single-channel: Skip Blumberg. O satélite utilizado foi o Bright Star.

36 Hagen, Charles. **Good Morning, Mr. Orwell**, *Artforum*, p. 98-99, maio 1984.

37 Oiticica, Hélio. **O q faço é MÚSICA**. [1979]. Catálogo Galeria São Paulo, 1986.

Recebido: 05 de fevereiro de 2022

Aprovado: 11 de fevereiro de 2022