



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Annelise Estrella Galeazzi

**Ornitorrélio Oiticinco:
as inscrições de HO entre literatura e artes**

Rio de Janeiro
2019

Annelise Estrella Galeazzi

**Ornitorrélio Oiticinco:
as inscrições de HO entre literatura e artes**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O39 Galeazzi, Annelise Estrella
Ornitorrélio Oiticinco: as inscrições de HO entre literatura e artes /
Annelise Estrella Galeazzi. - 2019.
110 f.:il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Oiticinca, Hélio, 1937-1980 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Arte e
literatura – Teses. 3. Escrita na arte – Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 7.071.1(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Annelise Estrella Galeazzi

**Ornitorrélio Oiticinco:
as inscrições de HO entre literatura e artes**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovado em 21 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Ítalo Moriconi
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Frederico Coelho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Para Mara, minha mãe,
a melhor companhia nessa vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Mara e Alexandre, pelo carinho e apoio incondicionais, por me possibilitarem esse Mestrado como foi feito. Meu irmão, Felipe, pelas alegrias compartilhadas, pela admiração recíproca. Para vocês, todo o amor que tenho.

À professora Ana Chiara, pela orientação precisa, pelas oportunidades e conselhos (“Não temas!”) que foram dados ao longo desses dois anos.

À família Estrella, porque, mesmo de longe, saber de onde se é me dá forças para continuar.

Ao Rodrigo, pela companhia amorosa e disposta.

Aos meus amigos e amigas cultivados em Araraquara, em Barão Geraldo e, principalmente, no Rio. Vocês ajudaram a tornar o caminho mais leve, seja na sala de aula, na mesa de bar, na praia ou em casa.

Ao Projeto HO, especialmente à Ariane Figueiredo, pela liberação e pela agilidade com absolutamente todas as minhas solicitações, o que fez com que a pesquisa fluísse ainda mais. Ao Programa HO, pela disponibilização e manutenção *online* de tantos arquivos.

Aos professores da banca de qualificação, Fred Coelho e Luiz Claudio da Costa, meu sincero agradecimento pela generosa atenção e preciosas contribuições que fizeram ao trabalho.

Ao grupo de pesquisa Bioescritas, pelas reuniões e eventos instigantes que fizemos juntos.

À Uerj, todos seus professores, funcionários, alunos e passantes. Obrigada por ser uma fonte inesgotável de conhecimento intelectual e social. Foi impossível estudar lá e não ser afetado por sua luta, por sua história. Esse afeto que me transformou. Existimos.

Por fim, à Faperj, pelo financiamento durante o segundo ano e o reconhecimento na Nota 10.

A vida bate

Não se trata do poema e sim do homem e sua vida
– a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.

Não se trata do poema e sim da fome
de vida,
o sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.

[...]

O amor é difícil
mas pode luzir em qualquer ponto da cidade.

E estamos na cidade
sob as nuvens e entre as águas azuis.

A cidade. Vista do alto
ela é fabril e imaginária, se entrega inteira
como se estivesse pronta.

Vista do alto,
com seus bairros e ruas e avenidas, a cidade
é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém.

Mas vista
de perto,
revela o seu turbido presente, sua
carnadura de pânico: as
pessoas que vão e vêm
que entram e saem, que passam
sem rir, sem falar, entre apitos e gases. Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juro.

São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes

e ruínas . És Antônio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?
E passamos
carregados de flores sufocadas.
Mas, dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente,
a vida bate.

Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
sob as penas da lei,
em teu pulso,
a vida bate.
E é essa clandestina esperança
misturada ao sal do mar
que me sustenta
esta tarde
debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
na América Latina.

Ferreira Gullar¹

¹ GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*: poemas por Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RESUMO

GALEAZZI, Annelise Estrella. *Ornitorrélio Oiticinco: as inscrições de HO entre literatura e artes*. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A dissertação intitulada “Ornitorrélio Oiticinco: as inscrições de HO entre literatura e artes” tem por objetivo apresentar e discutir as obras do artista plástico carioca Hélio Oiticica que possuem inscrições textuais. Dado o recorte dos objetos artísticos, mas em meio à vasta produção de Oiticica, optamos por nos deter especificamente sobre aquela realizada na década de 1960, período em que estava vivendo no Rio de Janeiro. Essas obras têm como cenário principal as favelas cariocas; como trilha sonora, o samba; e como contexto político-social, a ditadura militar brasileira. Logo, decidiu-se analisar 20 obras de caráter inespecífico (GARRAMUÑO, 2012), isto é, que extrapolam os limites e as definições do que é julgado como Arte ou do que é julgado como Literatura, as quais apresentam tanto a dimensão visual quanto a dimensão textual. Como será discutido ao longo desta dissertação, friso que o caráter inespecífico dessas obras não apaga a autonomia de cada campo existente na própria obra: emerge a escrita, emerge a visualidade, ambas entrelaçadas e em coexistência, por vezes, paradoxal.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Bioescritas. Inscrição textual.

ABSTRACT

GALEAZZI, Annelise Estrella. *Ornitorrélio Oiticinco*: HO's inscriptions between literature and arts. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This research aims to present and discuss the artworks, that have textual inscriptions, of Hélio Oiticica, a plastic artist borned in Rio de Janeiro. While in the midst of Oiticica's vast production, we chose to dwell specifically on what was done in the 1960s, when he was in Rio de Janeiro. These works have as the main scenario the favelas, the samba as the soundtrack and the Brazilian military dictatorship as the political-social context. Therefore, it was decided to analyze 20 non-specific works (GARRAMUÑO, 2012), which present both the visual and the textual dimensions. These works extrapolate the limits and definitions of what is judged as Art or as Literature. As will be discussed throughout this dissertation, it is emphasized that the non-specific character of these works does not erase the specificity of each field: emergences of writing, emergences of visuality, all intertwined and in coexistence, sometimes paradoxically.

Keywords: Hélio Oiticica. Bioescritas. Textual inscription.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	PRÓLOGO.....	15
2	NAS FRONTEIRAS DAS ARTES.....	23
2.1	Panorama cultural.....	26
2.2	Poética Secreta e Poética Pública.....	37
3	TEXTO, IMAGEM E CONTEXTO: 20 OBRAS.....	46
3.1	Apresentação das obras.....	51
3.2	O uso da palavra em HO: um olhar para as inscrições.....	61
4	DEPOIMENTOS.....	88
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
	REFERÊNCIAS	101
	ANEXO A - “As <<Notas>>”, de Hélio Oiticica.....	106
	ANEXO B - Texto sem título de Hélio Oiticica.....	107
	ANEXO C - Coluna de Carlos Alberto na <i>Tribuna na Impresa</i>.....	109
	ANEXO D - Coluna de Claudir Chaves no <i>Diário Carioca</i>.....	110

INTRODUÇÃO

Se, por um lado, os próprios acadêmicos defendem que seus textos — tais como artigos, monografias, dissertações ou teses — devem ser tratados com um rigor textual que impõe construções conceituais complexas e impessoais, embasamentos teóricos diversos e ditames metodológicos; por outro lado, há os que sintam a necessidade de tentar aproximar o “mundo real” (ou se aproximar do “mundo real”) também em seus textos. Como registro e documento, julgo de uma importância sem dimensão narrar brevemente neste texto que se abre ao âmbito público a situação político-social-educacional do Brasil após 2016. Nossas discussões não podem ignorar as condições e os pulsos internos e externos às paredes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro que, paradoxalmente, nos protegem e sufocam. Sufocam porque muitos debates de alto nível intelectual por vezes esquecem de questões tão caras para todos que compõem a sociedade e são excluídos desse ambiente, como se pudessemos discutir Literatura e Artes, como é este o caso, alheios a um mundo que tem muito pouco a ver com isso. Protegem porque ainda permitem a realização de discussões, que a sua maneira apresentam um caráter democrático e crítico no ambiente onde se dão.

Ter escrito esta dissertação foi, para mim, um ato de resistência. Em consonância com os meus colegas, durante os dois anos de pós-graduação, trabalhamos em pesquisas individuais como uma atitude afirmativa da existência do ensino público, gratuito, laico e de qualidade. Esses atos solitários, bibliotecas a dentro, no âmbito coletivo, tornaram-se um dispositivo que permitiu nossa insurreição, nossa existência e permanência. Mesmo com as condições impostas por um governo que busca intensamente sucatear uma universidade potencialmente revolucionária, nós resistimos e trazemos os resultados aqui.

A Uerj foi a primeira universidade brutalmente atacada por um projeto ainda maior de destruição do ensino público superior brasileiro — tendo em vista a já precarização de longa data que sofre o ensino básico. Durante debates e discussões sobre a situação em que nos encontrávamos em 2017, havia sempre a pergunta do por quê ter sido a Uerj colocada no *front*. Talvez por ser pioneira no sistema de cotas e tornar real o direito de se dar educação a quem esteve sempre à margem? Talvez por fazer vizinhança com a comunidade da Mangueira e outras tantas comunidades geograficamente próximas para fácil visibilidade e acesso a sua porta de entrada? Talvez por um completo desinteresse do governo em relação às pesquisas? Seja qual for a explicação, nesse contexto surgiu uma Uerj unida que ressignificou as dificuldades. Essas mesmas dificuldades foram transformadas em uma mola propulsora para o

desenvolvimento de outros modos que pudessem nos ajudar a continuar a vida acadêmica.

Não coincidentemente, a proposta de pesquisa desta dissertação toma para si um artista plástico brasileiro que se abriu para o mundo exterior — fora dos espaços da arte — e fez com que este participasse de seu trabalho. Um artista que questionou as regras e padrões da contemplação estética, que propôs novas invenções e experiências artísticas. Hélio Oiticica encontrou no seu fazer artístico a possibilidade de sempre tensionar e trabalhar camadas políticas e estéticas espessas e revolucionárias nas obras de arte que apresentou e propôs ao público. Coincidentemente, foi a comunidade do morro da Mangueira, a mesma vizinha da Uerj, que permitiu a descolonização do saber intelectual e artístico de Oiticica, como o mesmo revela em seus textos. Na Mangueira, Hélio foi muito além do que os ensinamentos propostos pela sua educação já libertária — vale lembrar que o artista, neto de anarquista, foi educado dentro de casa, onde “ao contrário da maioria das pessoas, (...) era ensinado a pensar pela própria cabeça, não ser maria vai com as outras, não ser menininho de igreja (...) ler o que quiser desde criança, ninguém tinha religião ou amor à pátria ou nada dessas besteiras”, conta seu irmão mais novo César Oiticica². Para ele, na Mangueira houve um encontro que lhe possibilitou uma outra existência e sabedoria, na descoberta de que a cultura brasileira precisava deixar de ser ilustrada ou descrita figurativamente. Passou, então, a assimilá-la como método de trabalho — seu trabalho artístico construtivista vai, desse modo, abrindo-se mais para o mundo. Durante anos, a marginalidade e o samba do morro percorreram seus pés e suas obras.

Nesse sentido, acreditamos que compreender diretamente que a vida também é forma de arte está em um horizonte ético necessário para a sociedade de hoje. Com a “estética da existência”, Foucault (1995) parte do desejo do sujeito de não ser mais obediente aos códigos e dispositivos reguladores da vida para a busca de novas práticas de si, técnicas, estratégias, problematizações e questionamentos. Como resultado, encontram-se no campo da subjetividade e da liberdade modos de vida contrários aos de uma vida excessivamente assujeitada. É a partir dessa possibilidade de diferentes modos de vida, sejam eles individuais ou coletivos, que a vida se torna também objeto de escolhas ético-políticas, como processos artísticos. Problematizam-se assim os acontecimentos do momento, e pensamentos críticos a respeito do individual e do coletivo são formulados, permitindo a modificação de situações.

² Depoimento feito para vídeo da Funarte. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/artes-integradas/funarte-lanca-video-em-comemoracao-aos-80-anos-de-helio-oiticica/>. Acesso em: 22 maio 2018.

À filosofia e às artes é delegada a tarefa de colocar os sujeitos no centro da questão, de ajudá-los a encontrar essa estética da existência que coloque em xeque o poder disciplinador. Pensar, criar artisticamente é mergulhar numa energética forma de afirmação de vida, de ser humano ou além do humano. A vida como obra de arte parte de uma vontade de dar molde para sua própria existência, e não mais moldá-la de acordo com o exterior. Como se dá molde para as formas plásticas. Nas palavras do próprio Foucault:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (1995, p. 261).

Aqui, um dos nossos objetivos é justamente o de aproximar e relacionar arte e vida: a vida com a obra de arte, o corpo com a arte, a arte com a vida do artista, a vida do artista com a sociedade, a sociedade com a obra de arte. Arte e experiência. Arte e resistência — à tradição, às imposições, ao sucateamento da universidade pública.

Foi assim que esta pesquisa se deu ao longo de dois anos, e propôs um olhar crítico para as frases existentes nas obras plásticas do carioca Hélio Oiticica. Entre as diversas atividades artísticas e literárias às quais Oiticica se dedicou ao longo de sua vida, chamo a atenção para sua produção textual colada nos *Parangolés*, *Bólides* e bandeiras. Dado o recorte dos objetos artísticos, mas em meio a vasta produção de Oiticica durante toda a sua vida, optamos por nos deter especificamente sobre aquela realizada na década de 1960, período em que estava vivendo no Rio de Janeiro e, em especial, tem o encontro consigo próprio na comunidade da Mangueira. Essas obras têm como cenário principal as favelas cariocas; como trilha sonora, o samba; e como contexto político-social, a ditadura militar brasileira. Decidimos, então, analisar 20 obras de caráter inespecífico, isto é, que extrapolam os limites e as definições do que é julgado como Arte ou do que é julgado como Literatura, as quais apresentam tanto a dimensão visual quanto a dimensão textual.

Como será discutido ao longo desta dissertação, dessas obras emerge a escrita, emerge a visualidade, ambas entrelaçadas e em coexistência, por vezes, paradoxal. Também como o leitor perceberá ao longo do texto, não é meu objetivo fazer uma genealogia das inscrições enquanto gênero textual que surgiu em diversas obras plásticas com as vanguardas do século XX mundo afora, ainda que haja um esforço em recuperar alguns momentos importantes da arte brasileira no século XX. Também não é meu objetivo situar o corpus de análise dentro da História da Arte. Meu verdadeiro interesse aqui é entender a relação entre palavra e imagem

nas obras escolhidas, procurando estabelecer, principalmente, alguma autonomia para as inscrições durante a análise.

Esteticamente, havia uma vontade por parte de Hélio Oiticica em instituir uma identidade nessas obras que se dão em Bólides, Parangolés e bandeira pintadas à mão. Através dessas inscrições, observamos uma espécie de obsessão em produzir frases curtas de caráter panfletário, de vanguarda, para seus leitores/participadores — aspecto muito diferente de seus longos textos, em que se debruçava por páginas e páginas para explicar conceitos ou fazer críticas. Uma simples passada de olho pelas inscrições permite ver que todas elas trazem os verbos conjugados no presente ou no imperativo, e algumas na primeira pessoa (singular ou plural). Meu ponto de interesse aqui é mostrar como Hélio parecia querer que essas inscrições funcionassem como pequenos manifestos.

Usualmente, entende-se o Manifesto como um gênero literário que declara publicamente opiniões e princípios específicos a partir de um suporte que chama atenção do público e tem ampla circulação, como um folheto. A partir do uso de obras que não têm sequer assinatura e com a conjugação dos verbos daquela maneira, Hélio demandava uma atuação (ou sugestão de atuação) do leitor para o momento, além de fazer com que o texto fosse comunitário. Tal atuação funciona como um corte no tempo: “Estou aqui e, ao vestir o Parangolé ‘Incorporo a Revolta’, transformo-me nesse momento na própria revolta; sou o revoltado”.

Ademais, percebe-se um outro projeto do artista para as inscrições, projeto esse que pretende um estatuto mais lírico, subjetivo e metafórico para as palavras em uso, como pode ser observado na inscrição em Parangolé “Teu amor eu guardo aqui”; a forma breve é mantida. Vejo que esses dois estatutos das palavras nas obras — um mais literal e político e o outro mais lírico — corroboram com o texto “Parangolé Social e Parangolé lúdico”, de 21 de agosto de 1966, em que HO explicita o projeto de criar obras em conjunto com outros artistas que trazem poemas subjetivos e frases de protesto. O leitor de Oiticica deve estar atento e não se espantar ao encontrar os mais diferentes tipos de produções textuais: se inovou no regime do visível, por que não inovaria no do dizível? Oiticica parece ter encontrado nos suportes visual, plástico e textual formas diferentes de expressar seus pontos de vista. Para além da reflexão sobre a própria materialidade dos textos encontrados, pretende-se também nesta dissertação entender a existência dos mesmos em relação ao contexto político e artístico de vanguarda da época.

Na introdução deste trabalho, não deixo de responder à pergunta que parece fundamental (e curiosa) para todos: “Por que estudar um artista plástico dentro da Faculdade

de Letras?”. A minha resposta não é surpreendente: Hélio Oiticica escreveu, e muito. Apesar de ser um artista que parece ter seu DNA mais forte nas artes visuais, há uma imensa dobra de sua arte que é textual. Para essa, é preciso desenvolver estudos e interpretações — além das leituras feitas pelo viés histórico e da crítica de arte — a fim de identificar os elementos constituintes de uma escrita labiríntica, seja para entender essa pulsão, seja para (re)colocar os questionamentos cristalizados sobre o que é arte e literatura. Ainda hoje, quando se busca folclorizar ou domesticar um artista como Hélio, restringindo sua produção como sendo da ordem do desbunde experimental-visual, sem razão verdadeira, protege-se um trabalho de criação instigante que tem muito a ser explorado.

Nesse sentido, esta dissertação justifica-se justamente pela carência de estudos que se atentem às inscrições textuais de suas obras, muitas vezes completamente ignoradas quando o pesquisador analisa a materialidade e a História das mesmas. A justificativa também se dá no sentido de suprir a lacuna de um estudo específico que dê o primeiro passo a fim de organizar esse acervo que pode ser reunido a partir da presença da linguagem textual. Além do mais, a existência de possíveis representações e descobertas biográficas do artista feitas ao longo da pesquisa também permitem “estocar, memorizar reencontrar os dados a serem manipulados cognitivamente, assim como organizá-los pelas formas que exploram sua disposição sinóptica e ordenadas” (MONDADA E DUBOIS, 2016, p. 46). Conjuntamente, acredita-se que a criação de interpretações, como as que serão realizadas, possibilitam, além de sua reprodução, novas criações a partir de sua circulação e comparação através do tempo e espaço.

Por fim, abro um parênteses para dizer que a escolha em não analisar as obras com inscrições que foram realizadas durante a década de 1970, temporada que HO morou fora do país, se deve pelo pouco tempo do Mestrado. A respeito do período em Nova York durante a década de 1970, por exemplo, a pesquisadora Paola Jacques (2001) diz: “Em Nova York, eles [seus trabalhos] são inspirados por uma nova paisagem urbana. As novas capas foram feitas com materiais mais sofisticados e eram também muito mais formais, rígidas, estáticas, à imagem dos arranha-céus da cidade, que serviam de cenário para suas fotos” (JACQUES, 2001, p. 41). O debate, então, seria bem mais amplo, pois acredito que tanto a visualidade quanto a textualidade de suas obras estabeleçam fortes diálogos com as paisagens urbanas e os cenários político-sociais nos quais estavam inseridas. Seria necessária uma investigação mais profunda para entender Nova York e Londres, cidades onde HO morou, bem como sua relação com as pessoas e a política desse lugares.

1 PRÓLOGO

Hélio Oiticica: o ornitorrinco

Se pudéssemos comparar Hélio Oiticica a algum ser vivo do reino animal, sem dúvidas, falaríamos do ornitorrinco. Por isso a brincadeira com o jogo de palavras no título desta dissertação. No estudo feito a respeito do “uso crítico-criativo dos sistemas de classificação do mundo e do conhecimento em obras de arte contemporâneas” (MACIEL, 2010, p. 11), como as de Arthur Bispo do Rosário, a pesquisadora mineira Maria Esther Maciel introduz sua análise partindo de argumentações que sustentam a insuficiência e precariedade dos sistemas classificatórios que tentam dar conta de organizar o mundo. Que é inevitável e tentadora a utilização desses sistemas capazes de nos orientar, isso todos nós percebemos no decorrer da vida. Mas, para além, cabe à nós perceber que o mundo, instável como é, não se deixa organizar por absoluto dentro de sistemas pré-existentes. A disposição das coisas em categorias ordenadoras não é algo natural; as categorias são estabelecidas por pessoas que selecionam e escolhem uma entre outras, o que evidentemente ocasiona a exclusão. É preciso ater-se à essa exclusão, seleção e hierarquização das distribuições. Diz Maciel:

Classificar é, antes de tudo, escolher uma entre outras ordenações logicamente possíveis. Ou, para usar aqui as palavras do conde de Buffon, é buscar uma nova ordem na qual entra necessariamente o arbitrário, já que a natureza é demasiado rica e diversa para ajustar-se a quadros rígidos. Assim, as categorias duram apenas até que, pela força das exceções, das diferenças e das descobertas, tenham que ser revistas e modificadas a partir de novos critérios e divisões. (2010, p. 16)

Por vezes, acontece de não podermos ou conseguirmos classificar algo exatamente em uma taxonomia já existente, pois a totalidade de suas características esbarra nas diferenças daquilo que já foi outrora reunido. É preciso então aceitar a impossibilidade da tarefa de organização, considerando aquele algo como inclassificável; o que, conseqüentemente, traz instabilidade para as categorias em si, já que mostra sua ineficácia enquanto instituição.

O inclassificável é aquilo que não pode ser classificado, pois não se encaixa em categorias já existentes e pré-definidas. Por mais que se apertem as fronteiras, as coisas extraordinárias e estranhas não possibilitam a sua própria existência em sistemas taxonômicos. No caso de muitas obras de arte inclassificáveis, por exemplo, seria preciso criar novos inventários que pudessem dar conta do que os agrupamentos legitimados pela

racionalidade ocidental já não dão, como mostra Maciel a respeito da obra do Bispo. Vale uma ordenação arbitrária, que depende apenas da vontade daquele que age, já que tratam-se de criações extremamente complexas, ricas e diversas para fazerem se encaixar em espaços rígidos

Nas Ciências Biológicas, por sua vez, é o caso do ornitorrinco, um “puzzling animal”, como novamente explica Maciel, um grande desafio para os biólogos já que bota ovo, mas tem glândulas mamárias, possui patas com membranas e hábitos aquáticos, a cauda parecida com a de um castor, o corpo achatado peludo: “o ornitorrinco é um animal *sui generis*: ele parece possuir três naturezas: a do peixe, a do pássaro, a do quadrúpede” (BEWICK, apud MACIEL, 2010, p. 18).

Figura 1 — Ornitorrinco na água



Fonte: <https://reptilepark.com.au/animals/mammals/platypus/>.

Acesso em 27 nov. 2018

Como (tentar) resolver a questão? Aqui, só seria possível uma classificação por aproximação analógica. Quando o saber racional não dá conta do que é novidade e não há classificação (ainda) para o novo objeto, escapa-se para o *et cetera*, ou para o extraordinário, ou para o saber antigo, como relatos mitológicos, defende a pesquisadora, “onde nos falta a classificação advém a imaginação (...) Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas - sejam elas metafóricas ou não - para que ele possa ser descrito e especificado” (MACIEL, 2010, p. 19).

Ora, os argumentos de aproximação dos biólogos para lidar e classificar um animal tão estranho quanto o ornitorrinco parecem se ajustar perfeitamente aos critérios da crítica literária para com Hélio Oiticica, um artista que por si só já viu há tempos a precariedade das nomenclaturas estabelecidas para os objetos artísticos. Relembro suas criações de categorias artísticas próprias às obras que realizou. Diante da taxonomia do mundo das artes visuais, limitado a usá-las, Oiticica se dispôs a criar novos nomes para os seus trabalhos. Nesse momento, seu conceito de Arte também vai além da experiência estética tal qual um instante em que o espectador se refugia em um museu, por exemplo, e as vivências com as obras artísticas levam-no para um lugar “mágico” e sublime. Para Oiticica, há um “modus vivendi” no qual se erguem novos valores e o espectador da obra é visto como *participador*: só vivenciando a arte pode ser apreendido um sentido profundo daquilo. A principal mensagem a ser transmitida ao público é a da dependência da justa apreciação coletiva e livre para a formulação final de sentido:

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se trata mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista – tudo isto é espúrio! (OITICICA, 1986, p. 111)³

E, ao descumprir princípios práticos e teóricos normatizados, o artista chegou ao que foi considerado uma invenção inédita de categorias artísticas a fim de nomear suas experiências: suas *Ordens*, que tratam-se de *Metaesquemas*, *Relevos*, *Núcleos*, *Bólides* e *Parangolés*.

Para entender as chamadas *Ordens* de Oiticica é preciso perceber que o trabalho artístico (de uma maneira geral) carece da disposição em categorias arbitrárias para organização, uma vez que há certos tipos de obras cuja familiaridade estética, temporal ou mesmo estrutural, fazem com que pertençam a algum grupo. Aberto às (des)ordens da sua própria imaginação e criatividade em paralelo com as do participador de sua obra, Hélio Oiticica compôs e conceituou novos termos que não deixam de revelar a impossibilidade de definir as coisas e os conhecimentos do mundo, no caso sua Arte, em palavras e ideias que requerem o princípio da menor diferença possível. Ou seja, àquilo que, dada a diversidade de

³ Trecho retirado do texto “Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66)”, escrito em novembro de 1966.

seus traço e características, não pode ser inserido em um mesma categoria no mesmo tempo, resta ao desafio da classificação a criação de novas taxonomias.

O corpus de 20 obras plásticas de Hélio Oiticica que possuem textos — as inscrições — trazidas nesta dissertação para análise igualmente apresenta-se como um desafio para as coordenadas de catalogação⁴. Aquilo que é visto nessas obras não pode ser simplesmente considerado como obra de artes plásticas ou instalação. Aquilo que está escrito não deve ser somente classificado por Literatura, pois transborda os limites da mesma. As inscrições, foco principal desta pesquisa, não pretendem ser literatura ou artes plásticas, e, sim, jogam com toda sorte na fronteira entre o que é e o que não é literário, logo após terem jogado com o questionamento a respeito de seu caráter artístico, com sua devida estética. As obras possuem e são os dois elementos, visual e textual, inseridos no mesmo lugar ao mesmo tempo, dadas as diversidades de seus traços, que conquistam tantas maneiras de ser como se fossem tantas proporções de si mesmos. Assim como o ornitorrinco, a respeito do trabalho de Oiticica acomete que “todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade” (MACIEL, 2010, p. 15). Grosso modo, quero dizer que as classificações trariam imposições e limitariam o entendimento da obra.

Pergunto-me, então, se precisamos da taxonomia do mundo literário para entender as inscrições de Hélio Oiticica. Como os nomes tradicionais bastariam ou dariam conta daquela escrita? Pois não dão. Nessas frases, seu estilo de escrita é produto de seu impulso como artista. Suas frases curtas, ora imperativas, ora apelativas, valendo-se sempre da norma padrão, foram criadas a partir de suas profundezas míticas, vinculando o humor à sua linguagem, e expandem-se para além de sua responsabilidade — *O museu é o mundo*. Nas inscrições de HO a serem estudadas durante esta dissertação, “cada palavra poética é assim um objecto inesperado, uma caixa de Pandora donde saem todas as virtualidade da linguagem; portanto é produzido e consumido com uma curiosidade particular, uma espécie de guloseima sagrada” (BARTHES, 2014, p. 45). Para além, há uma preocupação política tanto social quanto estética que é da ordem do contemporâneo, bem como a não pretensão em pintar uma realidade, distanciando-se do desejo de explicar seu próprio trabalho para torná-lo uma exploração emocional e sensorial (o participante e não mais observador) dos efeitos que a leitura e a visualização causam.

⁴ Ver capítulo 4 desta dissertação para visualização do *corpus*.

Aqui, não pretendo teorizar ou fazer juízos de valor com categorias já históricas: nesse momento, para nós, terminam as classificações artísticas de ser somente texto literário ou ser somente obra de artes plásticas. São os dois, é a visualidade que entrelaça na escrita, e vice-versa. Como artes visuais, a obra está liberta da sua intenção representativa. Como texto literário, está liberta de gênero e estrutura. Estão instaladas, de certo, “em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido” (LUDMER, 2007, p. 1). Se fôssemos abrir essas obras ao público a partir do mote de que possuem inscrições, seriam exibidas em galerias, vestidas pelos participantes, fariam parte de um momento em que visual e textual não se separaram, nunca.

A proposta de uma escrita não aurática, já que essa escrita é participativa e não há uma postura de culto do leitor em relação ao que seria um “autor” Hélio Oiticica, propõe um funcionamento diferenciado da arte. Pressionam-se os limites dos gêneros textuais para se trabalhar como imaginação em uma fragmentação textual extrema que, como propõe a pesquisadora argentina Florencia Garramuño (2012), um dos nossos pilares teóricos, é “a própria indefinição do gênero ao qual pertenceria esse texto (que) também se relaciona com a grande desestabilização de uma ideia de obra e sua substituição pela escrita das experiências” (p. 26). Decerto há uma especificidade nas inscrições de Hélio — e tantas outras produzidas no âmbito das artes visuais —, uma vez que não são apenas signos verbais, mas, sim, a somatória desse com o aspecto visual, performático, ou até mesmo sonoro. Já que não há classificações disponíveis para que possamos colocá-las em determinadas “caixinhas”, de alguma forma, essas obras inclassificáveis ainda permitem que realizemos aproximações para entendê-las e organizá-las.

No terreno de onde o leitor lê as inscrições “não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido” (GARRAMUÑO, 2014, p. 4). O lugar é muito diferente e distante daquele em que se lê um livro de prosa ou de poesia, recluso em si no quarto, na biblioteca, seja onde quiser. A proposta de leitura é feita para que se dê no mundo aberto, de fora para dentro. A existência do elemento plástico com o escrito não nos deixa cometer uma leitura habitual, o que pode transformar o sentido da leitura quando o texto está deslocado da obra plástica como um todo, pois são palavras na e da obra.

Pode-se dizer que as inscrições de HO fazem parte dos chamados *Frutos Estranhos*, apropriação feita por, novamente, Garramuño (2014) do trabalho homônimo de Nuno Ramos para designar os trabalhos artísticos que são

difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e

desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12)

Assim movem-se de uma disciplina a outra na mesma prática combinada, para a qual as questões puramente formais não interessam mais, mas, sim, os efeitos que elas podem produzir no espectador (GARRAMUÑO, 2014, p. 97). Se retomarmos novamente à noção de *experiência*, imprescindível para Oiticica, percebemos que a proposta era a de um “modo objetivo de participação”, isto seria

A procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta (OITICICA, 1966)⁵

Da obra aberta pode acontecer do participador não extrair ou contemplar nenhum significado sequer, e Hélio previa essa possibilidade aceitando-a como parte da experiência proposta pela sua obra. É no “saber da experiência”, defendido pelo pesquisador espanhol Jorge Larrosa Bondia, que valem mais o sentido e/ou o sem-sentido que nos acontece do que saber da verdade do que são as coisas (BONDÍA, 2006). Aqui se apodera de nós a noção da impossibilidade de classificar a escrita. O que vale é a capacidade de formação do texto e transformação da obra.

Em entrevista para a revista *Cigarra*, em julho de 1966, ao responder sobre qual mensagem pretendia trazer com sua obra, HO diz:

Nenhum — a minha mensagem é a obra não formulada — cada qual cria o seu conceito, a sua vivência ao contato com a obra; mas uma mensagem preconcebida seria fatal ao próprio sentido primeiro da obra (OITICICA, 2009, p. 41)

Ainda é preciso reconhecer que o caráter inespecífico de não ser aquilo ou isso não apaga de maneira alguma a autonomia de cada campo na própria obra de Hélio Oiticica, o que faz com que os reconheçamos e os questionemos. O que acontece é a convergência de ambos campos para um ponto em comum que termina por afastá-los de suas origens. Dentro da proposta do Não Objeto, do artista Ferreira Gullar, essas obras aparecem e

tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade (...) Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que

⁵ No texto, originalmente de 1966, “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 91.

trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento. (GULLAR, 1960).

É pelo deslimite citado que entendemos a inespecificidade: já que a contaminação das áreas — literatura e artes visuais — não faz com que a qualidade de cada uma seja perdida, no momento em que estão juntas, não há mais classificação possível, pois a potência e o impacto dessas aparições são outros.

As categorias são insuficientes para acomodar a obra em sua totalidade. Qual seria a soma dessas palavras, frases, suportes, materiais, cores que chegam para nós como uma só obra de arte? Não há mais razão para tentarmos encontrar um gênero estático que abarque as características deste ou daquele texto. A presença de um diálogo de gêneros em um mesmo texto, muitas vezes conflituosos e opacos, existe claramente em Oiticica. Por um lado, sua escrita, por estar no corpo do participante, com os Parangolés por exemplo, “aparece mais próxima de uma ideia de organismo vivo, irracional, que respira, do que de uma ideia de uma construção acabada ou de um objeto concluído que seria exposto, incólume e soberano, diante do olhar dos outros” (GARRAMUÑO, 2012, p. 27), não se encaminham para um lugar-comum.

Há ali um jogo entre obra, vida e experiência que faz pulsar as inscrições. O sentido do organismo que está vivo vai de encontro com a ideia de que não seria possível HO colocar um ponto final naquilo que escreveu. Ao trabalhar com uma extensão de territórios imagéticos e textuais em que mistura prosa com verso, ficção com realidade, escultura com instalação, o artista promove e permite múltiplas interpretações e experiências tanto para o participar quanto para o crítico.

Mas, por outro lado, ao confrontarmos a ideia das inscrições enquanto um “organismo que respira sozinho” com o projeto de trabalho de Oiticica, percebemos que, na verdade, mesmo para essas inscrições havia um plano em andamento. Ainda que na maioria das obras a palavra seja uma referência ao conjunto de situações e comportamentos políticos e sociais que, de alguma forma, tinham familiaridade com a ditadura militar brasileira, elas não se fazem presente apenas numa tentativa de sintetizar ideias ou colocar ênfase na ideologia pela qual perpassa essa linguagem. Havia método, rigor e pensamento por trás das palavras postas ali, como será visto no decorrer desta dissertação. Dentro de seu labirinto de textos e reflexões, encontramos alguns textos a respeito dessa prática, o principal foi intitulado por *Parangolé Social e Parangolé Poético*, de 1966. Não por menos, longamente nos atemos nestes textos durante esta pesquisa, analisando e citando-os.

Finalmente, friso que para um artista que refletiu infinitamente sobre todas suas atividade e proposições, a inserção da escrita nas obras não era apenas parte de uma atitude impulsiva como escritor, ele sabia o que estava fazendo. Para essas, percebe-se que existe uma realidade plástica e formal da linguagem que não depende das classificações e do estilo proposto pela Literatura como se entende usualmente pela Teoria Literária tradicional. As obras de HO, assim como outras obras contemporâneas, conluo com Garramuño, se dão num “ (...) espaço-tempo sensorial que já pela própria utilização de suportes e meios diferentes ecoa contrário a uma ideia de especificidade formal e, inclusive, estética” (2014b, p. 93). O que não quer dizer que não haja um pensamento em construção, como veremos nas páginas seguintes.

2 NAS FRONTEIRAS DAS ARTES

O escritor não tem a possibilidade de escolher a sua escrita numa especial de arsenal intemporal das formas literárias. (...) Há uma História da escrita; mas essa História é dupla: no próprio momento em que a História geral propõe - ou impõe - uma nova problemática da linguagem literária, a escrita continua a estar cheia da recordação dos seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio de novas significações. (BARTHES, 2014, p. 19)

Seguindo a citação acima do crítico francês Roland Barthes, é importante para este estudo pensar por quais meios, onde estava Hélio Oiticica e o que os grandes artistas estavam escrevendo quando ele lançou em 1965 o que se acredita ter sido sua primeira obra com inscrição. Neste capítulo, pretende-se abordar conceitos, acontecimentos e movimentos artísticos que são relevantes para a carreira de Oiticica dentro de um percurso artístico que permitiu a junção da escrita com a plasticidade. Aqui cabem igualmente algumas perguntas que podem orientar e instigar o pensamento crítico a respeito das suas inscrições. Pergunta-se, então, como — e se — poderiam essas inscrições serem entendidas dentro do campo dos Estudos Literários. Hoje podemos classificá-las? São para serem lidas? Ou vistas? São Literatura? Podem ser Literatura? Vale a pena essa reflexão para estabelecer relações que cheguem aos objetos literários? Ora, se Literatura é Arte, pergunto: que tipo de escrita não é arte? Que não tem sentidos outros além do linguístico que não se relacionem com o pensamento? Com a criação? É evidente que não oferecerei respostas para todos esses questionamentos - reconheço que são muitos. As perguntas foram aqui trazidas para que possamos compartilhar e andar juntos no(s) caminho(s) em que se pode pensá-las, tomando algumas notas e reflexões.

Nas obras de Oiticica, aliam-se inúmeras questões a fatores que provêm da História da Arte, da cultura, mas também do seu estímulo ao imaginário possível, sem limite para a criação e pondo em um conflito orgânico formas e classificações artísticas consagradas. Sendo assim, mais do que pensar as inscrições sob a ótica de algum teórico ou crítico outro que poderiam nos subsidiar para entender esse conjunto de 20 obras, o desafio aqui é o de olhar para a própria obra e extrair dela algumas questões pertinentes que permitam afirmá-las verdadeiramente como inscrições textuais. Tal afirmação levanta uma potência dessa escrita transformadora, cuja invenção e experimentação fez parte do projeto de um artista que alargou as possibilidades de artes visuais dentro e fora do próprio país, e manteve o ímpeto da atividade escrita.

Segundo os dicionários de Língua Portuguesa, a palavra *inscrição* significa o ato ou efeito de inscrever, o ato de incluir algo, alguém ou a si mesmo em uma lista, registro, ou matrícula em curso, por exemplo. Dizem, também por definição, que inscrição pode ser aquela palavra gravada em monumentos ou medalhas para perpetuar a memória de alguém, ou uma história, um fato bem sucedido que são dignos de serem lembrados. Na História da Arte, ao retornarmos para a arte rupestre, lembramos das representações pré-históricas realizadas dentro das cavernas ou nos abrigos rochosos, chamadas também de inscrições. Logo, fica claro que a inscrição requer um suporte material que, usualmente, tem tanta força quanto a palavra que ali se inscreve: é preciso da lista ou do curso para se inscrever, é preciso da medalha para gravar a mensagem, é preciso da parede para talhar os desenhos. Para o estudo dos objetos da Arte assim como os aqui analisados, levam-se em conta, sem dúvidas, tanto o desenvolvimento físico e mental dos primeiros homínídeos e o contexto em que estavam envolvidos, quanto a conotação estética que possuem suas manifestações pictóricas, em que atribuíam valores para os símbolos registrados nas rochas. Na arte rupestre, a tomada da escrita significa também a tomada do material, com abundante visualidade, em que desloca-se o símbolo/palavra para o interior da mesma obra: a escrita torna-se parte dessa materialidade, e, em alguns casos, apresenta-se como a própria obra. Nesse sentido, para esses, se não houvesse os materiais, não haveria as palavras. O mesmo parece acontecer no caso das obras de Hélio Oiticica que temos aqui em mente.

No caso de Oiticica, as obras, os materiais plásticos — sejam eles os tecidos dos *Parangolés*, sejam as caixas dos *Bólides* — são o suporte das inscrições, sem perder seu estatuto de arte. Essas obras do tipo instalação não se analisam ou se interpretam, mas se experimentam, visitam-se. Segundo a socióloga da arte francesa Nathalie Heinich (2014), “a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em *todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição*” (p. 377). Ou seja, essas obras não são produtos finais prontos para serem observados e analisados, mas fazem parte de um processo contínuo do estudo das relações entre o próprio artista e o participante, os corpos ali em jogo no espaço físico e a subjetividade envolvida por todos. Se quisermos falar de um “produto final” para análise, esse seria a vivência tanto do público quanto do artista na relação com a obra, a criação de uma experiência sensorial, emocional ou intelectual, desviando do resultado meramente visual ou da solução de um mistério (HEINICH, 2014, p. 386). Abre-se, assim, a partir da obra, para o “caminho sensorial”. Considera-se justamente o conceito de anti-arte do próprio Oiticica, cuja defesa é a de que na obra

não há a proposição de um ‘elevanto o espectador a um nível de criação’, a uma ‘meta-realidade’, ou de impor-lhe uma ‘ideia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar - é, pois, uma realização criativa o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas - a antiarte está isenta disso - é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (OITICICA, 1966)⁶

A ideia principal ao se debruçar sobre os escritos de Oiticica, como propôs o historiador e pesquisador carioca Frederico Coelho (2010b), é a de ser um cúmplice-crítico, dando abertura para a voz que o próprio texto tem. Podemos, sempre, retornar à obra, voltarmos para esse espaço poético e experimentá-lo. Poético não à maneira aristotélica de “imitação” do mundo real, em que é possível recriá-lo ou representá-lo dada certa leitura a partir do olhar do artista. Poético à medida que em seu espaço permite, promove e cria possibilidades múltiplas. A escrita de Hélio presente nas obras é de uma poética radical, é autônoma, anárquica, assim como seu escritor, que desconfia de todas as formas de poder e foge da alienação burguesa de esquerda. Embora não deixasse de flertar com as mesmas.

Além dessa metodologia que pareceu se aproximar do *close reading*, vale a pena também a proposição de uma genealogia ou mais ou menos o que fazem os pesquisadores da arte rupestre, em que existe todo um conjunto de parâmetros que vai além da obra propriamente dita. Do mesmo modo que é importante se apropriar do registro e da materialidade onde se inscrevem as figuras e imagens rupestres, não se deve despreocupar-se em relação ao que os pesquisadores chamam por “sítio” e “contexto arqueológico”. O primeiro conceito considera na pesquisa os possíveis entornos e problemas de conservação e apresentação didática da arte; enquanto o “contexto arqueológico” se preocupa em “correlacionar os registros rupestres aos registros arqueológicos; o entorno ecológico da área deve ser integrado aos estudos, tanto para considerações quanto para possíveis estudos das alterações de vegetação, relevo e clima do período em que os registros rupestres foram feitos” (PEREIRA, 2011, p. 25). Sendo assim, analogamente, da mesma maneira que interessa aos arqueólogos e historiadores da arte pré-histórica o lugar e o entorno de onde se deram as obras, interessa-me também perceber as raízes e possíveis referências, diálogos e pontes as quais Hélio Oiticica possa ter estabelecido com seus contemporâneos.

Por último e não menos importante, vale também lembrar que nos poucos textos em que Hélio fala a respeito da conjugação entre visualidade e escrita nas suas obras, ele o faz

⁶ Trecho do texto “Posição e Programa”, de julho de 1966. In: *O Museu é o Mundo*, 2011, p. 79.

usando verbos como “apropriar”, “por”, “interferir”, “introduzir” e, também “inscrever”. No artigo para *O Globo* (1966), a respeito do Parangolé da obra “Cuidado com o Tigre” há a descrição de que ali haveria “(...) na parte de fora fotografia de multidões e dentro lona listrada azul e branco *inscrita* as palavras: *cuidado com o tigre* e na outra parte de dentro um tigre pintado por Antônio Dias (...)” (OITICICA, 1966, *grifo meu*). O estudo que aqui é feito de alguma forma também não deixa de estar ligado ao que o próprio artista pensou e propôs como fórmula artística.

2.1 Panorama cultural

Sabe-se que ao longo do tempo muitas transformações trouxeram novos parâmetros para entender a Literatura e as Artes Plásticas desde que essas são reconhecidas como Arte. Em seus momentos clássicos, apropriando-se dos modelos greco-romanos, a produção literária marcou-se pela perfeição estética e pureza das formas a partir das faculdades intelectuais para constituição da obra. Certamente, esses modelos de completude clássicos são discutíveis no mundo atual: já dando um salto para os períodos mais modernos, a partir de Walter Benjamin (1986), percebe-se que as narrativas tradicionais sofreram diversas mudanças, permitindo o surgimento de novos gêneros literários, como o romance. Em seu livro *Le triple jeu de l'art contemporain*, Heinech diferencia a prática e o concebimento da arte clássica e da arte moderna:

permitam-me recordá-las rapidamente: a *arte clássica* exige que o artista execute o modelo padrão de figuração, seja de forma idealizada ou realística. A *arte moderna* exige que o artista expresse sua interioridade, o que, muitas vezes, significa a necessidade de ultrapassar os padrões da figuração clássica ou até mesmo a própria figuração, como acontece no caso da arte abstrata. (HEINICH, 2014, p. 376)

As novas informações tecnológicas, as mudanças sociais e a ascensão da burguesia, no final do século XIX, são acompanhadas também de mudanças artísticas, as quais tiraram os artistas de dentro de seus ateliês, permitindo o alargamento de repertório e campo de estudo.

As vanguardas do século XX, por sua vez, romperam com os padrões tradicionais, fizeram com que os discursos girassem em torno das ideias de estrutura e forma, ou da energia, manifestando a supremacia desses critérios “tanto no excesso de materialidade que

dissolve ou ameaça a forma quanto na queda de certas restrições que definem o campo da arte” (AGUILAR, 2016, p. 129). Assim, questionaram as convenções estéticas e trouxeram instabilidade estrutural. Ou seja, da profundidade de se trabalhar meios artísticos específicos nas obras de arte e exaurir suas dimensões possíveis, nas artes clássicas, chega-se à arte contemporânea que, em contraponto, se mostra antropofágica, nos termos de Oswald de Andrade no manifesto do movimento homônimo, apresentando-se “contra a memória, fonte de costume” e dada a partir da “experiência pessoal renovada”. Desse modo, houve uma guinada conceitual de indeterminação de fronteiras que fez com que diversos campos da arte confluíssem e coexistissem em uma mesma obra; a relação entre o motor das duas áreas citadas no início do texto, a palavra e a imagem, é exemplo de um desses campos fortemente explorados pelas vanguardas artísticas.

Refiro-me aqui à arte que se propôs a pensar em inovações radicais, experimentar novas formas para criticar as formas tradicionais de representação, artes que recusam a instrumentalização da linguagem e colocam em xeque as considerações do que é arte. Mais do que em outros tempos. As radicais mudanças das vanguardas do século XX, que questionavam o que seria próprio da arte, desejavam uma espécie de independência das esferas de poder. Subordinadas a algumas instituições, tais como a Igreja e o Estado, essas vanguardas propunham para si uma linguagem autônoma, livre da ideia desse tipo de representação. Ao se assumirem como linguagem que discute a si mesma,

a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderiam mais defini-la ou qualificá-la a priori. Seguindo um movimento paralelo ao da ciência - e até da própria realidade, com o afluxo das massas - a arte tomou-se Estranha. A sua aparência mesma mostrava-se oposta ao mundo das aparências, com o qual sempre esteve (problematicamente) ligada. (BRITO, 1980)

Sem dúvida, não se pode falar em quebra de tradições sem também citar o artista francês Marcel Duchamp, ícone das vanguardas europeias do século passado. Duchamp é a referência fundamental para essa ideia, sobretudo por esvaziar o olhar do espectador e fazê-lo criar sentidos próprios a partir de obras que deslocam algumas noções para a instância do público. Aproprio-me do conceito do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) para entender esse fenômeno de rejeição de clássicas certificações, nomeado por *contemporâneo*. Nas palavras do próprio pensador:

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse

deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Isto para dizer que artistas de diferentes lugares e tempos de produção desenvolveram (e seguem desenvolvendo) trabalhos que costuram harmonias entre si ao tentar superar mecanismos óbvios de constatações.

Direcionando o olhar para nossas terras, no Brasil, especificamente no eixo Rio-São Paulo, durante as décadas de 1950 e 1960, artistas concretos e neoconcretos assimilaram as experiências europeias de vanguarda — e também orientais, no caso dos concretos, com a aproximação da poesia chinesa, destacando o conceito de ideograma — e contribuíram de maneira inigualável para diversas frentes artísticas como a arte cinética e a arte ambiental. Havia, como se espera há tempos desse recorte geográfico, diferenças significativas entre os grupos dos dois estados:

O grupo concretista de São Paulo teve sempre muito interesse pela industrialização. Certamente algumas das diferenças essenciais entre os concretistas de São Paulo e os neoconcretistas do Rio de Janeiro refletem as diferenças entre o ambiente de São Paulo industrializado e o da então capital política e administrativa do Brasil. (SCHENBERG, 1977)

Em São Paulo, os artistas priorizavam uma Arte Concreta rigorosa de pura visualidade, em que o gosto pelas formas, linhas, planos e cores têm força. O Manifesto Ruptura, lançado em 1952, por Waldemar Cordeiro, anuncia que “o naturalismo científico da renascença - o método para representar o mundo (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) esgotou a sua tarefa histórica”. É chegada a hora do novo que, segundo o mesmo manifesto, são “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria)”. Não interessava para esse grupo a possível “expressividade” das formas geométricas e planos bidimensionais chapados na tela. Na prática, as obras aproximavam-se da industrialização e das novas tecnologias, interessando aos artistas trazerem de fato a cientificidade às mesmas: pintavam, assim, as telas com tintas automotivas, por exemplo. A proximidade entre visualidade e textualidade logo surge também nesse momento: durante a exposição *Ruptura*, os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari conhecem os artistas concretos, do que resulta:

a convivência entre eles faria da arte concreta uma manifestação interdisciplinar, ampliando as suas formulações teóricas. A poesia concreta representou também uma renovação radical na cultura literária brasileira, atualizando os meios expressivos de modo a utilizar poeticamente elementos gerados através da tecnologia. (NUNES, 2004, p. 67)

Formado o trio Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, estes se tornam os principais representantes do novo movimento literário que, em 1956, toma corpo com a publicação de artigos-manifestos; tratam-se de “Poesia Concreta (Manifesto)”, de Augusto de Campos, “Nova Poesia: Concreta (Manifesto)”, de Décio Pignatari, “Olho por olho a olho nu (Manifesto)”, de Haroldo de Campos. Aos poetas concretos coube um trabalho na tentativa de “recuperar” o interesse público na literatura (em especial, na poesia) frente ao processo acelerado de modernização do país.

Esses artistas propuseram a superação do verso, o uso de novos recursos expressivos e trabalharam a relação da dimensão da palavra enquanto “coisa” dentro dos textos poéticos para atingirem o maior número de pessoas possíveis; pessoas essas que se acostumaram a ler somente as manchetes de jornais, diziam eles, por isso trazer para a literatura semelhanças com os slogans e propagandas. Internamente, o principal problema com o qual esses poetas lidavam era “o das funções e das relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ótico-acústica do poema proporcionando a exploração de uma sintaxe visual onde o conflito forma e fundo passa a ter um papel fundamental” (HOLLANDA, 2004). Lançando mão de um texto de Augusto de Campos (1955)⁷, vemos que tal poesia era

Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para essa as palavras são signos, enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, "verbivo-covisual" – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.

Nesse sentido, os concretos fundam no e para o texto uma existência em si próprio, autônomo e liberto de possíveis referentes no mundo externo. Para cumprir essa liberdade de transformação da própria natureza da poesia, essas palavras abrem-se para a experiência do visual, e não mais apenas do sonoro e semântico.

No Rio de Janeiro, os cariocas, por sua vez, foram ainda menos formalistas e deram um passo a mais em direção a constituir obras orgânicas que eram carregadas de maior subjetividade, em que a prioridade era conjugar vida e arte. No final da década de 1950, o artista Ferreira Gullar junto de Lygia Pape, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz

⁷ Texto “Poesia concreta”, publicado originalmente em Forum, órgão oficial do Centro Acadêmico 22 de Agosto, da Faculdade Paulista de Direito, ano I, número III, outubro de 1955. Disponível em: http://www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=5. Acesso em 23 maio 2018.

Weissmann, Cláudio Mello e Souza, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis assinaram o Manifesto Neoconcreto. Com esse texto, marcaram a transcendência feita do construtivismo para avançar em direção ao desenvolvimento de obras que excedem as classificações e nomenclaturas tradicionais, pondo em cheque e rompendo os limites da própria arte. Nas palavras dos próprios, no Manifesto publicado no *Jornal do Brasil*, em 23 de março de 1959:

Não concebemos a obra de arte nem como a "máquina" nem como o "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por uma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas e por criar em si uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge pela primeira vez.

A obra de arte seria similar a um organismo vivo. A ausência de moldura ou de suporte a traria para dentro do espaço real — tirar a arte de seu pedestal, inseri-la na vida — assim o ser humano passaria a fazer parte natural da obra. Relações estabelecidas e trocas efetuadas o sujeito faria e refaria a obra todo o tempo. O suporte, desse modo, deixaria de ser a tela ou a base da escultura para ser o próprio corpo. Esta substituição de um suporte convencional por um suporte natural, indica o caráter radical da arte neoconcreta. Ela pretendia realizar-se entre a natureza e a cultura, quase antes dessa, como formulação primeira do real. (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959)

Dentro do próprio neoconcretismo carioca houve ainda rupturas que separam artistas como Weissmann, mais ligado ao plano racional, de Lygia Clark, mais ligada ao sensorial, mas aqui não nos cabe essa discussão mais aprofundada das vertentes do movimento. De forma geral, era principalmente preciso superar o concretismo que, dizem os neoconcretos em seu Manifesto: “[...] (os concretistas) ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica” (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959).

Em 1960, Ferreira Gullar publica no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), a “Teoria do Não Objeto”, texto posterior ao Manifesto, mas considerado, tanto para os artistas da época quanto para os críticos e historiadores de hoje, como que “base teórica” para o movimento. Sua proposição, com paradoxais tons historiográfico e inovador, é a de uma nova forma de se fazer arte que traria ao público um *não objeto*, como o título do texto evidencia. O artista de maneira não mais ingênua deveria romper com a moldura e eliminar a base as quais

não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele “deserto” de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites

convencionais da arte, que trazem essa necessidade de delimitar como a intenção fundamental de seu aparecimento. (GULLAR, 1960)

Essas obras seriam consideradas especiais por realizarem a síntese de experiências sensoriais e mentais, mantendo com a especificidade rígida e a forma convencional relações de menor importância. São obras que lutam e livram-se das características de serem somente uma coisa estática, já que não permanecem nessa condição unívoca. Não são pinturas, nem esculturas, tampouco literatura ou manifestos, e, sim, possuem sua própria autonomia estética.

Na reflexão sobre quais meios poderia a arte visual se apropriar, um dos aspectos mais interessante do neoconcretismo (e até mesmo do construtivismo) é o desenvolvimento das novas formas de se fazer poesia - novamente a relação visual e textual em jogo. Ferreira Gullar (novamente!) traz novidades à poesia ao relacioná-la com a arte ambiental, em direta confluência com a própria arte neoconcreta: os *poema espaciais* e os *livro-poemas*. Lygia Pape, por sua vez, entre 1957 e 1958, realiza seus poemas-objetos, que consistem em cartões de papelão com elementos que podem ser manipuláveis para a aparição de palavras: “as mãos do público estão manipulando a ‘página’ quando o objeto gráfico – uma palavra – aparece. Esse processo de interação faz com que o espectador/leitor leia novamente a palavra sem sacrificar suas qualidades gráficas” (BACHMANN, 2016, p. 1.253). Na trajetória de Pape há ainda a criação dos livros que nada continham de textos escritos, esses - o Livro da Criação, o Livro da Arquitetura e o Livro do Tempo - eram em sua concepção páginas avulsas e manipuláveis a serem expostas (BACHMANN, 2016). Ao conectar os dois artistas citados, a pesquisadora Bachmann amplia nosso debate ao dizer que ambos

vão além do verbal, vocal e visual ao integrarem o tato em suas obras, concentrando-se no processo da sua criação. O material nas suas obras converte-se num “corpo linguístico tridimensional” ao focar o lugar onde *le signifié* (o significado) encontra *le signifiant* (o significante): a folha de papel, que também é uma superfície, e o livro como contenedor tridimensional. (BACHMANN, p. 1.252, 2016)

O poeta passa então a lidar, para além das palavras, com materiais plásticos, com os planos, as formas, os espaços, elementos antes não pensados no ato da redação literária. Essas obras ficam entre as artes plásticas e a poesia, alimentadas de maneira recíproca, uma vez que todos os elementos estão interpenetrados de maneira orgânica, nada é elaborado separadamente.

A ideia de um movimento orgânico na criação dessas obras baseia-se na constatação de que se pode a poesia ser impressa em um livro, pode ela também ser impressa em outros meios. Assim, a poesia abandona a forma tradicional - o formato do livro - e passa igualmente

a ser um estado de interpretação do mundo e de constituição da obra plástica. São justamente esses aspectos e novidades na “escolha” de materiais que me interessam para entender as inscrições de Hélio Oiticica, já que esse artista também “reproduziu todo um pensamento crítico surgido no bojo dessas novas propostas estéticas” (COELHO, p. 192, 2010b). Lembremos que estamos falando de um artista plástico que manteve uma relação criativa com a escrita, que era curioso pela sua poética textual e “pela possibilidade de trabalhar suas leituras em um entrecruzamento de ideias e imagens” (COELHO, p. 195, 2010b).

Ao falar de Clark e Pape aqui, chamo atenção para o trio que as mulheres formaram com Oiticica ao transbordarem as linguagens e paradigmas definidos para explorar as novas potencialidades do sujeito nas esferas sensoriais, sensuais e biológica. Entre esses, houve convivência íntima de amizade, que pode ser observada nos textos críticos de Mário Pedrosa, nos registros fotográficos, nas exposições abertas do Museu de Arte Moderna (RJ), entre outros lugares frequentados em comum e na correspondência entre eles. Acredito que tal convivência assegurou-lhes um compartilhamento de pesquisa artística de mesma linha, o que por si só já seria uma situação de fato emblemática para a arte brasileira da segunda metade do século XX. A leitura do filósofo francês Merleau-Ponty, sem dúvidas, contribuiu para que os trabalhos desses artistas caminhassem em direção a um sensualismo fenomenológico, em que a percepção não se daria mais através da causalidade linear estímulo-resposta mental, mas, sim, da atitude corpórea (NÓBREGA, 2008)⁸.

Também a respeito da segunda metade do século passado, como conta Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de Viagem*, houve uma mudança considerável no que diz respeito à recepção e convivência entre o público e as diversas formas artísticas durante e após a instauração da ditadura militar - em especial com a Literatura. Se para os concretos o descompasso entre a modernidade e a poesia era no sentido de uma falta de interesse do público devido à velocidade das informações, Hollanda percebe que os shows do circuito Opinião, o envolvimento festivo e o empenho didático em dar conta do fracasso político de 1964 que atingiu tão fortemente as esferas social e cultural promoviam uma “emoção cívica” entre os artistas ali presente e o próprio público. Com isso, a “práxis cultural” se dava mais no âmbito da mobilização coletiva do que pela solidão da leitura ou dos museus. Seja pela música popular brasileira promovida em shows e pela televisão, seja pelos filmes do Cinema Novo, ou ainda pelas artes plásticas, naquele período aconteceu que

⁸ NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty”. *Estudos de Psicologia*, 13(2), p. 141-148, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>. Acesso em: 22 maio 2018.

a literatura como tal evidencia uma falha tática e permite uma evasão de valores novos para outras linguagens. Essa evasão não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia vai se fazer na música popular ou no cinema, mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário (...) (HOLLANDA, 2004, p. 40)

Principalmente nas décadas de cinquenta e sessenta, a palavra tornou-se uma representação que não tem mais apenas a pretensão óbvia de manter sua função essencial de pura de escritura. Em outros suportes e meios que não o papel, sua presença causa tamanho estranhamento que se vê desprovida de sua função primeira já que participa também da plasticidade da obra, onde importa a forma para além da mensagem, onde requer outro olhar já que se anexa à imagem. Se na poesia a palavra é trazida para a dimensão sonora, por exemplo, quando em confluência com as artes visuais, há uma outra preocupação com a dimensão visual e tátil, o que implica uma preocupação da disposição material/gráfica: dizer através do impacto sensível.

A Literatura passou a ocupar, assim, um espaço estendido de onde, conseqüentemente, advém um compromisso entre a mesma e as outras áreas das artes que optam por trazer uma dicção poética às suas obras. Estremecidas e enfraquecidas as referências tradicionais, sob a motivação da mudança, por parte dos artistas há um empenho em procurar novas formas de pensar o mundo e fazer poesia. Wally Salomão expressa em *Me segura u'eu vou dar um troço*: “Morte às linguagens existentes, morte às linguagens exigentes, experimente livremente”. Geralmente, a saída livre encontrada leva a um lugar que não é mais o do circuito tradicional, é o da contracultura. Justamente por isso, o comportamento desses artistas tem um caráter descolonizador, crítico, e essa saída é também vista como política.

Cabe lembrar que a introdução da palavra nas artes plásticas não é exclusividade dos movimentos brasileiros citados aqui da segunda metade do século XX. Os artistas brasileiros estavam inseridos dentro de um grupo ainda maior, as já apresentadas vanguardas, do qual, por exemplo, o também já citado Duchamp faz parte, que procurava a todo o momento trazer novidades para os programas estéticos fundamentados na autonomia da arte e de seu objeto. Portanto, Hélio Oiticica, artista desta pesquisa, não foi o pioneiro na relação da palavra com a obra.

Evidentemente, com essa atividade dos artistas a partir de suas próprias experiências transfiguradas no fazer artístico, foram criadas outras possibilidades de materiais, conceitos e obras apresentadas para a sociedade. A expansão do meio e suporte literários possibilita a interdisciplinaridade: ora são poesia, ora são pintura, ora são esculturas; ora são uma quarta

ou quinta coisa indefinida; não há mais qualquer necessidade de classificação para legitimar ou autorizar o estatuto do objeto como arte. Muitas vezes ainda a percepção do texto como poema, por exemplo, não é sequer de seu autor, mas do leitor que deposita subjetividade ali. Suscitam, é claro, os debates sobre a natureza dessas obras, como feito aqui com as de Hélio Oiticica, e esse debate é necessário, pois percebe-se que seu potencial crítico reside justamente na força da indagação do que seriam. A validade da arte não depende mais de teorias rígidas e da capacidade crítica das disciplinas de teorização ou categorização.

As palavras das inscrições são de Hélio Oiticica, mas não fazem sentido por si mesmas, senão no todo da obra, exercitando sua função como também mais um elemento plástico do objeto artístico. As frases ou poemas não podem mais desconsiderar sua materialidade. Contudo, à medida que importa o visível, é preciso lembrar que o dizível não deixou de ser menos importante. Não se deve desconsiderar as palavras como textos: por que aquela mensagem e não outra? A escolha de uma possibilidade de palavra elimina o existir de outras que possivelmente faziam menos sentido para o artista. Essa mesma escolha é revertida em sentido para a obra. Ignorar o fato de que o texto foi conscientemente escolhido e nele residem todos os elementos que pode carregar, como se estivesse em outro suporte desligado da imagem, é um erro: é preciso perceber e entender a mensagem como parte do sentido do estilo do artista, do seu modo de ver e entender o mundo.

No campo da Literatura, as inscrições de Hélio Oiticica se aproximam do momento em que houve muito trabalho nas relações entre imagem e texto no desenvolvimento dos artistas já citados e discutidos anteriormente, Lygia Pape, Ferreira Gullar e até mesmo o construtivista Augusto dos Campos, por exemplo. Sejam as inscrições, sejam os poemas-visuais ou os livros-poemas, em uma concepção interdisciplinar da poesia, carregam uma escrita cuja função não é apenas a de ser um instrumento de comunicação ou expressão de algo, ainda também não se limitam ao fato de "impor através da unidade e da sombra de seus signos, a imagem de uma fala construída muito antes de ser inventada" (BARTHES, 2014, p. 21). Mas trazem em si funções e motivações estéticas, uma paixão da linguagem dada em um espaço completamente diferente da folha em branco. Ali importa o posicionamento da palavra, as cores e os tamanhos das grafias, ou seja, funde-se a tessitura do aspecto visual com o conteúdo textual, propostas em uma prática experimentalista de via de mão dupla — obras novas tanto para o artista quando para o espectador. A política dessa arte era justamente a de coexistir diferentes meios e suportes em uma mesma obra.

No caso de Oiticica, a presença da palavra em seu movimento de trabalho pode ser percebida desde sua adolescência. Por isso é importante se atentar a alguns dados biográficos

e ao campo poético ao qual ele se vinculou. Filho de pai fotógrafo e entomólogo do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, José Oiticica Filho, Hélio foi inserido desde cedo em um circuito artístico e arquivista. Em depoimento⁹, o músico Jards Macalé, que manteve uma amizade com o artista, conta: “eu fiquei imaginando: um cara que vem de um avô anarquista e um pai que estuda a genitália das borboletas realmente só pode dar num Hélio!”. Imagina-se que sua árvore genealógica instigou e fez com que nomeasse, registrasse e explicasse a grande maioria das obras que realizou, em um movimento de preservar a obra; uma espécie de herança arquivista. Para nós, pesquisadores e participantes, esses registros tornaram-se um verdadeiro labirinto de uma escrita de si.

Dessa maneira, para além de sua produção visual, Oiticica trabalhou incansavelmente no que hoje pode-se dizer que é o que há de mais rico na sua herança para o público: a produção de textos. Como muitos outros artistas de sua época, HO encontrou na atividade escrita um outro modo de se mostrar ao mundo com textos que “não só integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas (...)” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 9). A escrita também foi uma atividade central para esse artista — seja descrevendo e explicando os conceitos que atravessam suas obras, mostrando plena consciência de seu fazer artístico, seja produzindo textos teóricos e críticos de Arte, seja na correspondência com outros artistas, ou, ainda, abrindo espaço para o campo literário. Depois do incêndio que ocorreu em outubro de 2009 na reserva técnica na casa de seu irmão, seus textos instrutores, mais do que nunca, auxiliaram na recomposição do seu acervo, uma vez que muitas obras que se perderam no episódio ainda podem ser imaginadas e reconstruídas a partir deles.

Não há, contudo, um “movimento autoafirmativo”, ou melhor, não há um ato inaugural do momento em que Oiticica se abre e joga para o mundo suas palavras em tinta no papel (COELHO, 2010b). Se para outros artistas esse momento de revelação é extremamente importante — como para o sergipano Arthur Bispo do Rosário, que também muito mesclou a visualidade com a textualidade em sua missão artístico-religiosa, há inscrição bordada “No dia 22 de dezembro de 1938 eu vim” —, para HO um gesto como esse pareceu não importar. Talvez justamente por sua herança e biografia ligada ao mundo das letras, ou pela escrita que foi incentivada e se dava desde a juventude, não houve um depoimento ou texto específico em que registrasse o início de sua entrega à escrita.

⁹ Depoimento disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/videos/oiticica.mp4>. Acesso em 17 jan. 2019.

Voltando ao levantamento de alguns dados biográficos e do campo poético ao qual Hélio Oiticica se vinculou, destaco, especialmente, o vínculo estabelecido com os poetas e irmãos Campos. Desse relacionamento emerge, como aponta a pesquisa de Gonzalo Aguilar, “uma potencialização mútua, um choque de forças (...), uma dupla afirmação de singularidades simultâneas que se encontram na mesma encruzilhada” (AGUILAR, 2016, p. 144). Acredito que a partir de suas conversas e trocas, os poetas e irmãos Campos puderam fornecer elementos teóricos que permitiram Oiticica pensar sua produção artística, situando-a nesse dentro e fora de diversas categorias artísticas, entre elas a Literatura: “Por meio de seus textos, Oiticica obtinha ideias, citações, conexões e relações orgânicas com seus próprios escritos. Além disso, a partir deles também encontrava novos autores prontos para serem lidos e apropriados” (COELHO, 2010b, p. 31). Assim também a amizade com Waly Salomão e Silviano Santiago, o último anos mais tarde já na fase em que Hélio morava em Nova York, alimentaram o “leitor-escritor” Hélio Oiticica -

outros nomes de amigos-escritores que influenciaram a leitura-escrita de Oiticica e que devem ser citados foram Ferreira Gullar (durante o período neoconcreto), Rogério Duarte e Torquato Neto. Muitas vezes Hélio lia, ouvia, escrevia e falava a partir das referências que ia colhendo entre essas amizades (COELHO, 2010b, p. 31)

Percebe-se que medida que incitou a experimentação nas obras plásticas, Oiticica também trabalhou de maneira criativa diante de sua prática escrita, se arriscando ao longo vida na redação de contos, poemas, inscrições ou peças de teatro. Mesmo que nunca tenha reivindicado um lugar dentro do campo de estudos e produção literária, vê-se uma potência com esse teor dentro de suas obras escritas. Em 21 de julho de 1964, Oiticica dá início a sua “Poética Secreta”. Não por um acaso, ele escolheu classificar a série de poemas escritos em 1964 como “poética” ao invés de “poesia, e, ainda que tenham forma e aspecto próprios da poesias, ele próprio coloca esse conjunto num campo de classificação mais amplo, a poética” (BACHMANN, 2017, p. 225). O projeto de digitalização e organização *online* feito pelo Itaú Cultural, em colaboração com o Projeto Hélio Oiticica, disponibiliza o acesso a alguns desses textos em seu portal — fora isso, os poemas ainda não foram divulgados e publicados em outro meio/suporte.

Finalmente, vale lembrar que do século XX para hoje, por diferentes gerações, a presença de palavras e textos em obras plásticas e a presença de visualidade em obras literárias contemporâneas têm mantido sua frequência, haja vista o trabalhos de artistas como Leonilson, Ricardo Aleixo, Victor Arruda, entre outros, e escritores como Bernardo Carvalho,

Diamela Eltit, Laura Erber e Carlito Azevedo, os quais ilustram essa marca em que contaminam-se figuras e letras (GARRAMUÑO, 2014):

na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção (p. 15)

A arte deixa de ser o lugar onde o artista organiza o mundo e passa a ser o lugar onde as coisas aparecem, emergem. Cabe ao crítico e ao pesquisador atravessar essas fronteiras de outrora que revelavam, analisavam e expunham as unidades estruturais dos textos e das obras. A cumplicidade entre a leitura/crítica e a arte transforma-se já que, mais do que representar, a última produz realidade, lembremos do termo “*euxistenciateca do real*”. Cunhado pelo próprio Oiticica, em uma Heliotape¹⁰, o termo refere-se ao *Me Segura qu’eu vou dar um troço*, de Wally Salomão, um livro desprovido de narrativa ou estrutura poética, e permeado de fragmentos textuais que são criados a partir deles mesmos. Para Hélio, não haveria contradição entre o arquivo, que seria finito, e a experiência, que seria infinita, pois é possível formular obras que a todo momento sugerem novas operações. Numa indefinição entre artes plásticas, literatura, frases de ordem, pequenos manifestos e diário, suas inscrições são construídas de modo que para entrar na obra é preciso fazer parte da experiência proposta pelo artista. Experiência que explora as potencialidades do sujeito nas suas esferas intelectuais, visuais e sensoriais. E que podem ser sempre inusitadas.

2.2 Poética Secreta e Poética Pública

Durante o processo de pesquisa desta dissertação, foi essencial a todo momento visualizar tanto o caminho artístico que Hélio Oiticica percorreu durante a década de 1960, quanto a sua relação com o Rio de Janeiro — levando em conta a Mangueira e a violência militar da época. No primeiro momento da pesquisa, entender esses contextos em que as inscrições se inserem e a ideia de *antiarte* proposta pelo artista eram os planos de fundo que bastavam para a compreensão das mesmas. Contudo, revelou-se com as leituras, as análises e, principalmente, a descoberta de novos textos no universo labiríntico de HO que, dentro do

¹⁰ As Heliotapes eram fitas K7 gravadas por Oiticica, com narrações sobre suas próprias obras, entrevistas e comentários sobre obras de colegas artistas.

percurso artístico, esses textos começam a aparecer pontualmente depois de 1964, um ano peculiar em sua vida. Assim, esse subcapítulo avança a pesquisa para pensar tal data, questionando quais foram as práticas artísticas do próprio Hélio que tornaram as inscrições possíveis, relacionando-as e localizando-as dentro de sua carreira e biografia.

Adianto que, em especial, pretendo entender de que maneira as inscrições operam dentro da prática de HO que se relaciona com sua série “Poética Secreta”, conjunto de poemas escritos durante a década de 1960 em caderno de notas e não divulgados em vida pelo artista. Para tanto, trago, novamente, algumas perguntas para que possamos pensar e refletir juntos: de onde veio a “ideia” do uso da palavra na obra plástica? Em que momento elas puderam aparecer na carreira de Hélio? Novamente, sei que seria impossível oferecer respostas fechadas para esses questionamentos, mas apresento aqui uma possibilidade que encontrei de localizar as inscrições dentro do pensamento de HO¹¹.

No começo da década de 1960, especificamente no dia 4 de setembro de 1960, em texto sem título, Hélio propôs a desintegração do quadro para lhe dar uma dimensão ilimitada e infinita: “a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos, orgânicos em sua relação, sinais para si”¹². HO dava, assim, seus primeiros passos em direção ao que futuramente chamou de *antiarte*. Junto a isso também andaram as indagações sobre a cor e sobre o espaço para que a obra de arte pudesse ter outra dimensão além da bidimensional, e pensou, por exemplo, na síntese entre a arquitetura e a música para conceituar os Núcleos, placas tridimensionais coloridas penduradas no teto por fios¹³. Adiante, dois anos depois, em 1963, Hélio firmou o conceitos dos Bólides, ou “transobjetos”, obras que incorporavam uma ideia estética a objetos do cotidiano, como uma cuba de vidro, caixas de madeira, entre outros. Logo, a cor, enquanto matéria, podia ser tocada, sentida pelas mãos do participante. Antes dos Bólides, Hélio já havia conceituado também os Penetráveis, suas “instalações”, em que a pesquisa artística fora feita para que o espectador pudesse participar da obra andando em torno das paredes, com uma visão global das cores.

Chega-se ao ano de 1964 com muitas das criações de Hélio já propostas ao público: seu lugar no mundo da Arte pós-moderna começava a ser marcado. Mas, 1964 não foi um ano de pausa; muito pelo contrário, foi um período de intensa atividade para a continuidade de

¹¹ São poucos os textos que o próprio artista escreveu sobre as obras inespecíficas. Mas, sabendo que o artista tinha um pensamento e registros rigorosos em relação à progressão de suas obras, a hipótese é a de que ele concretiza ideias e vontades ao realizar as inscrições. Isto é, elas não aconteceram por um acaso.

¹² In: *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 21.

¹³ In: *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 23.

seus projetos. Como evidencia Pauline Bachmann (2017), diversas mudanças, de ordens política e pessoal, conduziram e afetaram sua vida no que também hoje pode ser visto como o ano que nunca terminou¹⁴. Listo algumas dessas: o golpe para a tomada do poder do Estado brasileiro pelos militares, o silêncio do neoconcretismo enquanto movimento, a morte de seu pai, a primeira ida à comunidade da Mangueira, a descoberta do samba e, conseqüentemente, da dança, a criação dos primeiros Parangolés¹⁵. Percebe-se que 1964 foi permeado por uma sequência de episódios decisivos e fortes no âmbito pessoal que, provavelmente, influenciaram sua obra — acredito que enquanto artista que fez da sua vida obra de arte e da obra de arte parte da vida, seus trabalhos refletem sua conduta. Não por menos, em 1964, HO extrapola e transborda de seu perfil como artista visual, pensador e crítico de Artes para se arriscar declaradamente na Literatura.

Em 21 de julho de 1964, escreve, em seu caderno pessoal intitulado “As Notas”, o texto “Poética Secreta”, em que inaugura uma série de poesias, justificando também essa expansão de suas práticas. Este caderno, segundo o próprio artista na abertura, carrega tal título porque reúne textos feitos “na rua”, como anotações feitas em bloquinhos que carregava nas bolsas para eventuais devaneios. Cito:

As <<Notas>>

A série de ‘Notas’ que se inicia aqui é a copia do pequeno caderno (notebook) que tenho sempre comigo, na rua, quando saio, e no qual escrevo notas que para mim são imprescindíveis, pois, pelo fato de serem rápidas e inadiáveis, contam elementos que talvez ao escrever em casa e mais pensadamente não viriam à baila. A memória é traiçoeira e modifica, quando não joga no esquecimento, pensamentos preciosos. É preciso lembrar que são ‘notas’, e que, a maioria delas são começos ou proposições para futuros desenvolvimentos. (Anexo A)

¹⁴ Referencia ao livro de Zuenir Ventura intitulado *1968 — o ano que não terminou*, cuja temática é a da conjuntura nacional brasileira sob governo ditatorial. No ano de 2018, após a corrida eleitoral para presidência da República, o título de Zuenir é ainda mais contemporâneo, uma vez que as pautas do futuro governo do presidente eleito Jair Bolsonaro trazem à tona discursos nacionalistas e de ódio às minorias, à oposições ideológicas.

¹⁵ Oiticica diz: “A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o ‘objeto plástico’” (*Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 65).

Pelo texto, percebe-se que as ideias ali reunidas surgiram por *insights*, e, posteriormente, foram melhores pensadas e trabalhadas com algum rigor metodológico até virem (ou não) à público. Sendo assim, entendo que o texto em que explica a Poética Secreta, na íntegra logo abaixo, por estar dentro desse caderno de notas, funcionou para Hélio como o início de uma proposição que seguiu sendo desenvolvida; isto é, o texto é mais uma organização de pensamento do que de fato uma proposição conceitual à *Hélio Oiticica*. Até quando esses poemas foram realizados, não se sabe. Hoje tenho a hipótese de que essa escrita secreta durou até o momento em que, em Nova York, seu desejo e sua vontade de escrever explodiu, saiu de si e culminou na proposta declarada do livro não realizado. Seja como for, é extremamente relevante esse momento inaugural para localizar as inscrições dentro de uma cronologia e progressão da atividade escrita de Hélio. Transcrevo o manuscrito:

21 de julho de 1964

Começo aqui e hoje o que chamarei de 'poética secreta', ou seja, aquilo que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se faria eterno na expressão poética lírica, exatamente o polo oposto de minha alma plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os abarcar. Está, porém, 'acima' deles, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que pode ser mesquinho, o dia a dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema (se bem que o lírico se oriente também para um plano ideal, mas o 'passageiro' é que constitui o cerne do material). 'Secreta', é o que quero, pois que não sou poeta, mas uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. Quando me encontro, aqui, nas vivências cotidianas, que nas obras procuro construir idealmente (vivências da obra transformando vivências do cotidiano), aqui essas vivências constroem o pensamento ideal, e orientam-no em novas perspectivas, numa outra visão, desconcertante por certo, principalmente agora, para mim. A experiência de que se convencionou chamar 'vida' toca aqui o seu dedo no ideal das aspirações, da liberdade da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botão, florescência do cotidiano. Os poemas que surgirão aqui tendem a sintetizar essas vivências — xxx¹⁶, assim o quero, no espaço linear dessas folhas, em continuidade. (Anexo B)

¹⁶ Palavra ilegível no documento.

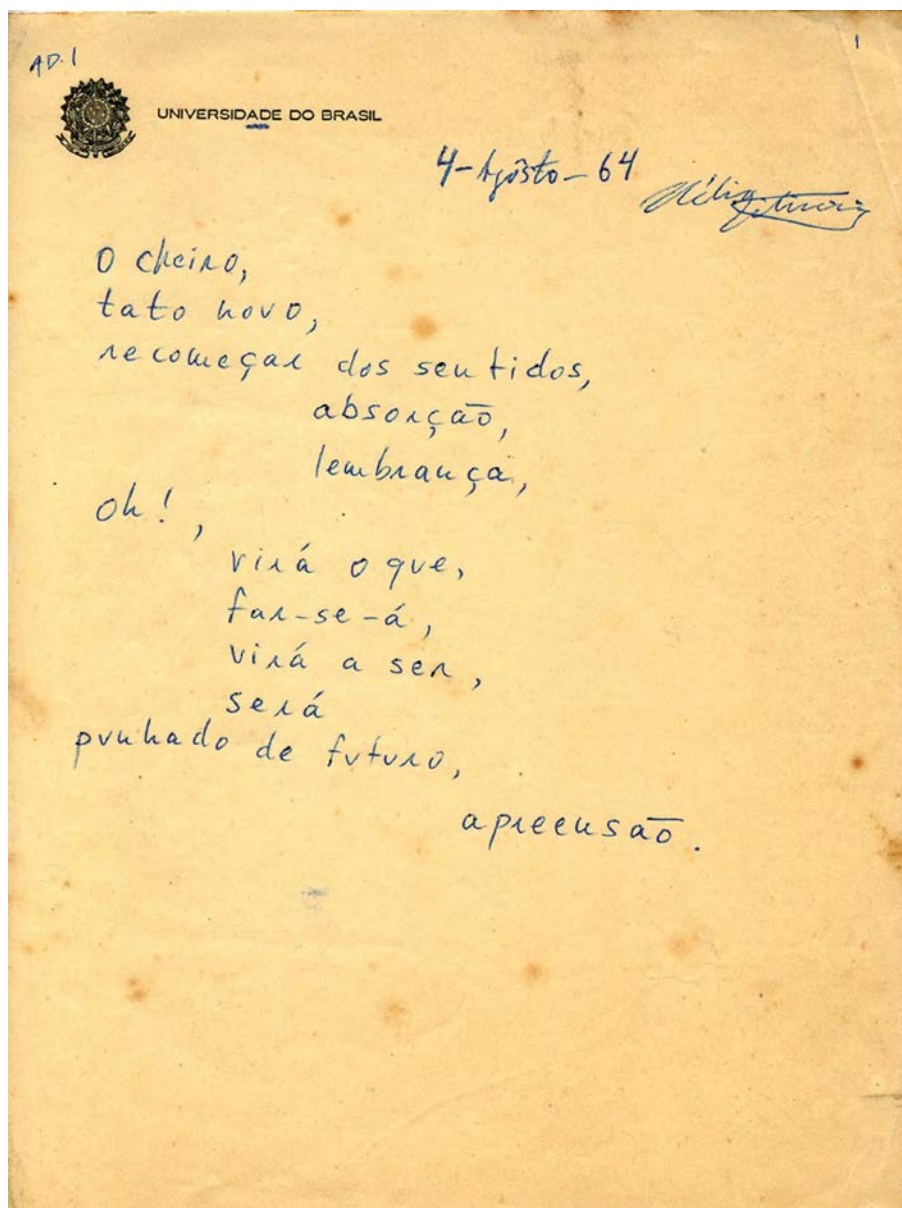
Abro um parênteses para relembrar que essa abertura à poesia, feita em 64, não é a estreia do artista no terreno da Literatura. Como já foi dito, Hélio escrevia desde a adolescência textos literários, sendo essa sua verdadeira entrada no mundo das Artes. De todo modo, percebe-se que essa nova inclinação poética, já com certa maturidade enquanto artista, foi importante para ele ao ponto de julgar necessários o gesto e a declaração de que começaria conscientemente a se expressar pelas palavras.

Dessa forma, a partir da “Poética Secreta” emergiu de fato um artista que quis se aproximar da escrita enquanto parte de seu trabalho artístico, uma vertente lírica, e não mais apenas como uma atividade crítica e conceitual, como vinha fazendo e publicando exaustivamente. Por mais que ele mesmo abdique da sua qualidade enquanto “poeta” no texto de 1964, ao definir o que faz como “poesia”, passa a ser impossível dissociar uma coisa da outra. Não se sabe ao certo quais e quantos poemas fazem parte do que Oiticica indicou como “Poética Secreta”, pois seus manuscritos ou textos datilografados muitas vezes não fazem menção à série e são independentes por si, isto é, não há intertextualidade ou referências internas, eles funcionam como Literatura sozinhos. Além do mais, percebe-se que esses poemas são bastante diferentes entre si no que diz respeito à temática proposta ou assunto para o qual se dirigem — mas também percebe-se que as diferenças são menores quando reunimos poemas escritos no mesmo ano/época.

Como, por exemplo, observa-se que, por um lado, algumas poesias, por mais que tenham versos livres, característica de uma poética Moderna, aproximam-se de uma temática mais tradicional: tratam do Belo, do Amor, com expressões até mesmo mais românticas (“Oh!”). Esses poemas foram, majoritariamente, escritos na década de 1960. Por outro lado, há os poemas de caráter “super-experimental”, produzidos intensamente nos anos 70, cuja estrutura é absolutamente indefinida, o vocabulário é carregado de neologismos e/ou palavras estrangeiras¹⁷. Nos poemas abaixo, esses pontos levantados podem ser vistos:

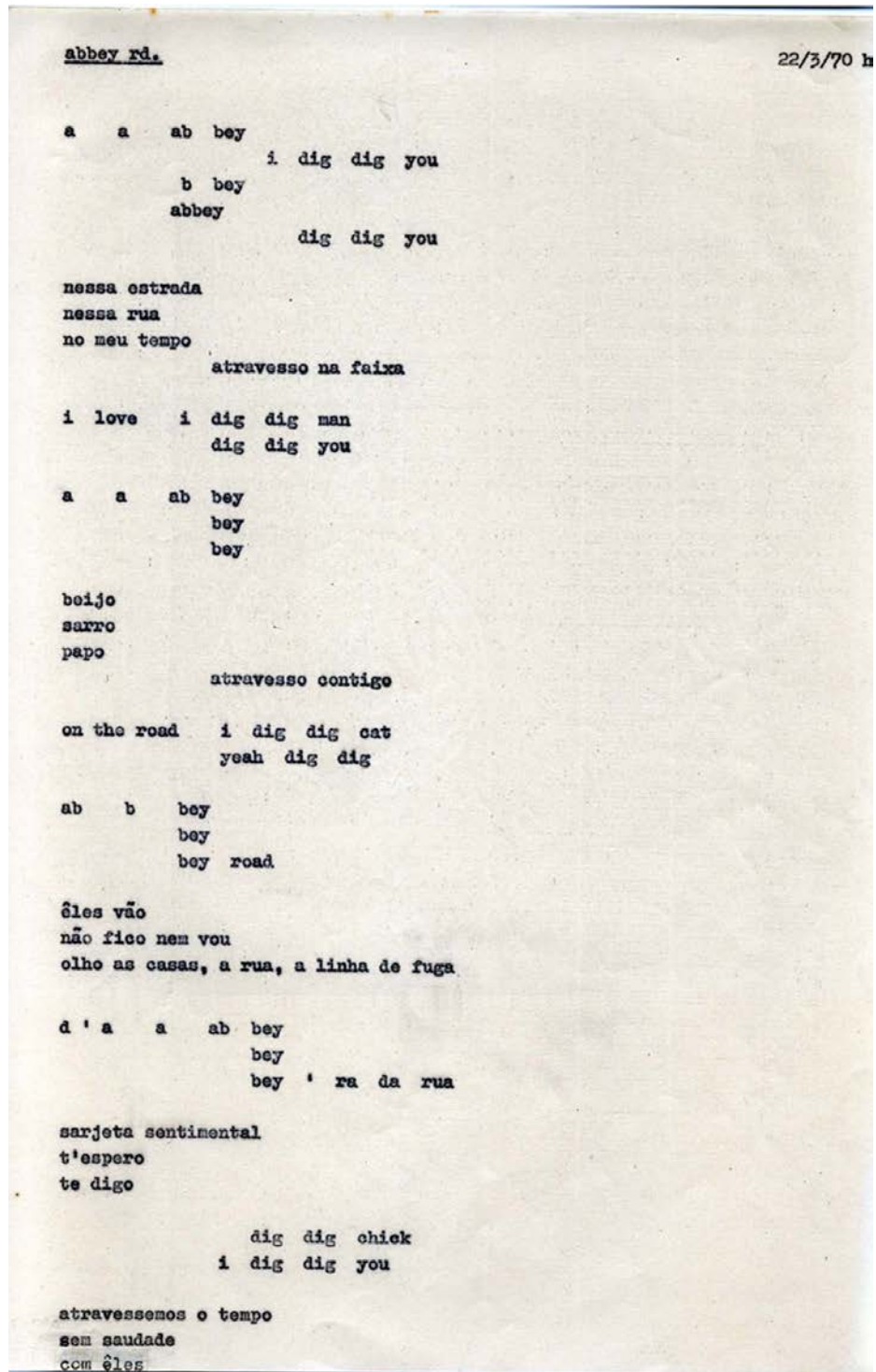
¹⁷ Os poemas de Hélio Oiticica são complexos e foram brevemente analisados para que eu pudesse estabelecer relações entre essa atividade literária e as inscrições. Atualmente, há a necessidade de estudos monográficos que possam organizar e entender com mais profundidade essa escrita.

Figura 2 — Poema sem título, de 4 de agosto de 1964



Fonte: Cedido pelo Projeto HO.

Figura 3 — Poema Abbey Rd., de março de 1970



Fonte: Cedido pelo Projeto HO.

Essa atividade de cunho literário se prolongou por toda a sua vida, independente da cidade onde estava e da produção artística visual paralela que desenvolvia — seus contos e

poemas tomam mais fôlego quando se muda para Nova York, em 1971. Pelas palavras, Hélio encontrou no “fazer-escrito” a possibilidade de abarcar infinitos significados semânticos para seus pensamentos e ideias, uma outra forma de expressar seus pontos de vista.

Retornando para a construção imaginária da linha biográfica de Hélio que traçamos até o momento, com 1964 em mente, viramos o ano e passamos para 1965. Neste ano, foi lançado o primeiro Parangolé com inscrição: o *Parangolé P10 “Homenagem ao Mosquito da Mangueira”*. Adiante desta dissertação, atribuiremos leituras para essa e outras inscrições. Por ora, interessa perceber o fato de que HO lançou a primeira inscrição em obra depois de ter anunciado e exercitado de maneira legitimada sua atividade escrita enquanto Literatura, de ter se habituado com esse tipo de escrita mais livre. Portanto, percebe-se também que não foi por mera causalidade que as inscrições surgiram, elas não faziam parte de uma primeira experiência do uso da escrita mais literária, uma vez que havia um conjunto de questões intencionalmente descritas as quais Oiticica pretendia trabalhar.

Como ele disse em texto de abertura da Poética, “uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal”, mas, enquanto secreta, mais do que não ser reconhecido como um literato pelo público, essa expressão verbal não alcançava e não foi revelada a ninguém, ou seja, não foi lida. Não houve a publicação desses textos (nem na condição póstuma), tampouco sua divulgação dentro de exposições como documentos. Se compararmos essa poética secreta com as inscrições (com óbvio caráter poético), ao colocar a palavra nos Parangóles e Bóldes, Hélio expande a expressão verbal e, conseqüentemente, emerge um posicionamento seu: junto ao artista, o escritor. Esse posicionamento é, evidentemente, público, já que as obras com inscrições são as chamadas “obras abertas”, termo muito utilizado por artistas e críticos da década de 1960, sempre passíveis de interpretações e reformulações distintas pelo olhar do outro, o espectador/participador.

Logo, as inscrições em obra são o que chamamos por “Poética Pública”¹⁸. Algumas mais e outras menos, assim como os poemas da Poética Secreta, também abordam temas do dia a dia e perenizam o que poderia ser perecível. Porém, diferente daquela, ao serem expostas nos Parangóles, por exemplo, levam à público essa necessidade de expressão verbal de Hélio Oiticica. Vale pontuar que, por mais que os participantes possam se colocar na posição de co-autores dos textos inscritos, a palavra tem uma autoria estabilizada: surgiu do pensamento de Hélio. Dessa maneira, o leitor das inscrições textuais pode ter em mente que

¹⁸ Agradeço imensamente a sugestão do nome “Poética Pública” feita pelo professor doutor Frederico Coelho durante a qualificação desta Dissertação.

esses escritos são a verdadeira necessidade do artista de colocar sua expressão verbal, suas “florescências do cotidiano”, de deixar com mais ou menos camadas interpretativas, comparada com as camadas das artes visuais, uma mensagem. Entre outros motivos, esse é um dos principais para justificar a atenção que deve ser dada às inscrições: havia, muito além do que mera vontade estética e de transgressão da arte, uma vontade ética de escrita, pela palavra a ser eternizada.

3 TEXTO, IMAGEM E CONTEXTO: 20 OBRAS

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição, nem a “oposição”, nem a “im-posição”, nem a “pro-posição”, mas a “ex- posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. (BONDÍA, 2002, p. 25)

Neste capítulo, partimos de uma perspectiva em que se tinha no horizonte duas ideias como operações de leitura: primeiro, visitar as obras na tentativa de entender a presença dos textos escritos pelo método crítico de abordagem Bioescrita, ou seja, como escritas que se caracterizam pela relação com a experiência de vida do artista — escritas de vida em via de mão dupla. Segundo, era também objetivo compreender a recorrência de sentidos e efeitos dos mesmos, além de seus desdobramentos frente a Arte Contemporânea que permite a confluência dos campos do dizível e do visível. Juntos, ambos os campos mostram a importância de um artista como Hélio Oiticica, que privilegiou muito menos a representação (como *mimesis*) e muito mais a presentificação e multiplicidade de leituras. Dessa maneira, não me interessa apenas descrever e entender detalhadamente a composição das obras, mas discutir os efeitos estético e refletir sobre os eventos e os contextos em que foram expostas, apresentando diálogos possíveis que surgiram das reflexões feitas. A partir disso, acredito que seja possível pensar nas consequências da existência dessas obras para o pensamento sobre o que é arte e literatura hoje, já que as mesmas evidenciam “uma condição estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo” (GARRAMUÑO, 2014b, p. 92).

A respeito dos *Bólides* e *Parangolés* inseridos no corpus de análise apresentado a seguir em 4.1, “Apresentação das obras”, lembro que não nos interessou “tomá-los como um campo de experimentação isolado, mas como parte de um corpo que se constrói no curso de diferentes manifestações que geram influências mútuas” (LOEB, 2011, p. 51), como bem foram as diversas produções de Oiticica. Em 4.2, “O uso da palavra em HO: um olhar para as inscrições”, apresentamos leituras possíveis a essas obras. Ao direcionar o olhar para as obras de Oiticica que possuem inscrições textuais, sob perspectiva da Literatura Comparada, há a compreensão da lógica de uma escrita que pode ser traduzida na apresentação e revelação de uma imagem, como proposta de programa imagológico de Pageaux (2011). Aqui, entende-se imagem como “uma espécie de língua, de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer um pouco de sim, de sua cultura” (PAGEAUX, 2011, p. 111). Ou ainda entendida como

um conjunto de ideias recolhidas no âmbito de um processo de literarização, mas também de socialização. (...) A imagem conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve, o que e como escreve sobre o outro) e em seu imaginário (que não pode ser outro senão o imaginário social). (PAGEAUX, 2011, p. 11)

Investiguei qual a imagem criada na relação entre as palavras inscritas e uma possível observação e participação do público. Como metodologia de análise, pensei em algumas obras de forma isolada, como uma espécie de amostra do todo, para que pudesse ficar mais clara a ideia defendida ao longo trabalho. Logo, algumas frases foram escolhidas para uma análise mais próxima da metodologia do *close reading*, enquanto outras foram pensadas da forma que considere “macro”, isto é, dentro das categorias artísticas criadas por Oiticica em que foram inseridas (Bólides, Penetráveis, etc.).

Dessa forma, defendo que essas obras configuram e potencializam de alguma forma no imaginário de quem as vê a ideia da *experiência*. A escolha da abordagem da *experiência* aconteceu dentro do levantamento de possíveis sentidos que se relacionam entre si no texto e nas diversas referências registradas — como a dança, a favela, o marginal, a cor —, campos que são resultantes dos processos de leitura das obras de HO. Aqui, não há qualquer vontade em atribuir uma “vontade de verdade”¹⁹ (FOUCAULT, 2014) ou “efeito de real” (BARTHES, 1989) para o sentido dessas inscrições, visto que não haveria nunca o acesso imediato aos referentes²⁰. Também não há nenhuma pretensão em generalizar e domesticar a obra de um artista que transitou por diversos campos como Hélio Oiticica. A tentativa de analisar suas obras e atribuir sentidos é, ademais, um exercício crítico de imaginação. Considera-se que a imagem a ser construída sobre sua obra é parte de um processo em que

as categorias e objetos de discurso são marcadas por uma instabilidade constitutiva, observável, através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não-verbais, nas negociações dentro da interação. (MONDADA E DUBOIS, 2016, p. 17)

¹⁹ O conceito “vontade de verdade”, desenvolvido por Michel Foucault, é um dos três sistemas de exclusão e controle do discurso. Para este, cabe a reflexão sobre o apoio e consentimento de diferentes instituições que consideram ou não tal discurso como verdadeiro. Sendo assim, é preciso pensar sobre a vontade e os porquês de fazer aquele discurso como o verdadeiro enquanto outros são excluídos da sociedade.

²⁰ Em Hélio Oiticica essa variabilidade de categorização e atribuição de sentido para a suas obras não deve ser considerada como “erro” ou contradição em relação a outras categorias atribuídas.

Além do mais, acredita-se que o próprio artista tenha estabelecido negociações para manter uma correspondência entre as palavras inscritas e alguns referentes no mundo, pois ele próprio não deixaria de atribuir sentidos para essa relação. Porém, essas negociações não devem ser pensadas como preexistentes ou no sentido de recuperar a intenção do artista.

Em algumas obras e inscrições de Oiticica, como o poema-bandeira “Seja Marginal / Seja Herói”, há a presença de discursos ideológicos dos quais ele se aproximou, tanto mais confirmam-se essas ideologias no inevitável retorno em seus textos teóricos, entrevistas e correspondências. No exemplo trazido, a bandeira foi exposta pela primeira vez ao lado de outras que também carregavam mensagens políticas²¹, dado o contexto de ditadura militar da época. Ali, observa-se uma tomada de lado anarquista de HO já que a convocação é para que seja marginal politicamente, ou anarquista, como o próprio se declarava, enfim, que se atue fora do sistema político central, logo, herói.

De todo modo, por consequência da participação ativa do público, um caráter representacional de suas obras seria problemático: a estabilização de sentidos na tentativa de entender quais e como as imagens presentes em suas obras se estruturam, se desenvolvem e como repercutem não basta. O próprio Hélio, no texto que inaugura e descreve essas obras, diz que seriam importantes as “possibilidades que surgem da participação de uma pessoa numa obra individual, e, talvez, quem sabe, futuramente de toda uma coletividade” (OITICICA, 1966). Por isso a defesa de que suas obras dizem respeito à *experiência*: seja da palavra que ali se inscreve, do corpo que é suporte da arte, da política que o artista denuncia, da própria ideia de arte que é desestabilizada e, principalmente, da relação que a obra pode desenvolver com um sujeito.

Para estudos que analisem as obras de Oiticica, principalmente em condição póstuma, é interessante envolver uma construção de sentidos realizada em conjunto, através dos processos cognitivos de diferentes sujeitos - aqui, evidentemente, incluindo o próprio artista. Com embasamento teórico em Mondada e Dubois (2016), percebemos que as construções de sentidos para o mundo, ou os chamados processos de referenciação, são feitos de maneira

²¹ “Perto do carnaval de 1968, no início de fevereiro, ocorreu em Ipanema, na praça General Osório, em meio a um coreto, música e balões, uma exposição a céu aberto que contou com a participação de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, como o próprio Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino, entre outros. Vista em retrospecto, a exposição festiva seria percebida, décadas depois, como um alerta ao endurecimento cada vez maior do regime militar, que culminaria, no final daquele mesmo ano, com a promulgação do AI-5 (...) Conhecida como Happening Bandeiras na Praça General Osório, nela foram expostas bandeiras e gravuras, entre as quais “Seja Marginal / Seja Herói” – segundo Luciano Figueiredo, pela primeira vez –, que denunciavam abertamente o autoritarismo e, assim, buscavam subverter nas ruas a ordem estabelecida pelos militares no poder” (GALEAZZI, 2016)

dinâmica e interativa. Assim, dos processos de leitura das inscrições de HO, são extraídas diferentes propriedades para a tentativa de se construir alguns “objetos cuja existência é estabelecida (se é que é possível estabelecê-la) [sic] discursivamente, emergindo de práticas simbólicas e intersubjetivas” (MONDADA E DUBOIS, 2016, p. 35).

Por isso, é tão importante a noção do sujeito que não é mero espectador, pois

é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p. 25)

É preciso, como era requisitado tanto pelo artista quanto pela sua obra, ser participante. Da pesquisa de Bondía, extrai-se um possível caráter do indivíduo que melhor dialogaria com o trabalho de Hélio: aquele que se doe e atravesse a obra.

Dado isto, trabalhou-se aqui a hipótese de que os textos nas obras são o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para instaurar a *experiência*. Para essas obras vale lembrar que não existe um esteticismo que se sustenta pelo objeto de arte em si, pois a obra (visualidade e textualidade) cumpre sua função como tal a partir da existência do sujeito que passa por uma experiência na relação de observação/participação. Essa *experiência* ainda se revela em outras duas direções principais: primeiramente como uma escrita de si, uma vez que a alteridade²² incorporada pode revelar uma faceta inusitada; em segundo lugar, como a indefinição de um gênero literário ao qual poderiam pertencer aquelas inscrições, desestabilizando o rigor formal da Literatura (GARRUMUÑO, 2012). Todas as direções são dadas dentro de um espaço social, ideológico e histórico determinado. Percebe-se que para Oiticica, a palavra não é um “sinal”, composto por um significante e um significado. Há, mais a fundo, diversas expansões de sentido indefinidas, sendo a palavra um significante que desempenha no texto diversos efeitos de justaposição, especialização e superposição.

A priori, todas as nomenclaturas ou categorias criadas por Oiticica (*Núcleos*, *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés*) compõem uma maneira encontrada pelo artista para “substantivizar” suas experiências artísticas que romperam com condicionamentos da tradição. Cada uma delas apresenta suas características ambientais definidas por si, “mas de tal maneira relacionadas como que formando um todo orgânico por escala” (OITICICA, 1986, p. 81), a grande experiência de sua arte. Suas práticas artísticas inovadoras, que colocam o

²² A ideia de alteridade aqui é radical, visto que a fronteira entre Hélio Oiticica e a favela, o samba, a Mangueira é muito tênue, seu trabalho é tal qual de um etnógrafo que mergulha verdadeiramente na experiência vivida. O artista socializou com essas comunidades marginalizadas, conviveu, criou laços afetivos.

observador para participar da obra, ainda são experiências precipitadas dentro de um contexto histórico da década de 1960. Os experimentos vitais estavam sendo importados de terras estrangeiras (como as práticas da Geração *Beat* norte-americana), da oposição à ditadura brasileira e, é claro, da própria existência que Oiticica encontrou na Mangueira, onde, como escreveu o crítico Mario Pedrosa, percebemos que

(...) seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde faz sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e e adjacências onde a “barra” é constantemente “pesada”, seu impenitente inconformismo estético. (PEDROSA, 1981)

O artista se infiltrou na comunidade fazendo um trabalho semelhante ao dos etnógrafos, que nos convencem não apenas de que “eles mesmo realmente ‘estiveram lá’, mas ainda de que, se houvéssemos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram” (GEERTZ, 2009, p. 29). Mas, já que sua profissão era artista, podemos melhor dizer que a Mangueira foi onde ele fez, como um observador participante, sua imersão artística²³. Aqui entendemos a imagem da *experiência* da escrita de si, de sua identidade, que também nos revela uma alteridade, como já sugerido anteriormente. Com isso,

Oiticica nos leva a pensar que a arte contemporânea traz em si mesma as fontes de todas as artes, que toda obra anterior nada mais é do que uma antecipação alegórica daquela. Com o objetivo de superar a distância entre arte e vida, propõe a experiência como eixo condutor do ato artístico. O objetivo é tirar o indivíduo da atitude meramente contemplativa e submergi-lo na sensibilidade ativa. Destruindo o consumidor pequeno-burguês da cultura, o homem da cultura asséptica, com sua tagarelice ociosa (séculos de interpretação), o indivíduo será levado à fonte irrepresentável ou não discursiva da experiência. (CAVALCANTI, 2002)

²³ Se, por um lado, a presença de Oiticica na Mangueira permite novas descobertas para o campo da arte e novas formulações sociais e éticas para Oiticica, como muito foi discutido pela crítica de arte; por outro, ao atravessar a comunidade, atualmente, com o avanço dos estudos culturais, faz-se pensar no paradigma da branquitude em que o artista se encontrava, como propõe a chave de leitura da pesquisadora negra e ativista Cintia Guedes (2016) no texto “E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega no museu”.

3.1 Apresentação das obras

O corpus de análise conta com 20 obras. A partir de uma organização cronológica, essas são:

Figura 4 — Projeto Cães de Caça (1960-61)



Fonte: Imagem disponível em: <http://www.artic.edu/sites/default/files/exh_oitica_main-4_480.jpg>. Acesso em: 29 maio 2017.

Figura 5 — P10 Parangolé capa 6 “Homenagem à Mosquito da Mangueira”, 1965.



Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Figura 6 — Parangolé P12 Capa 8 – “Capa da Liberdade”, 1966



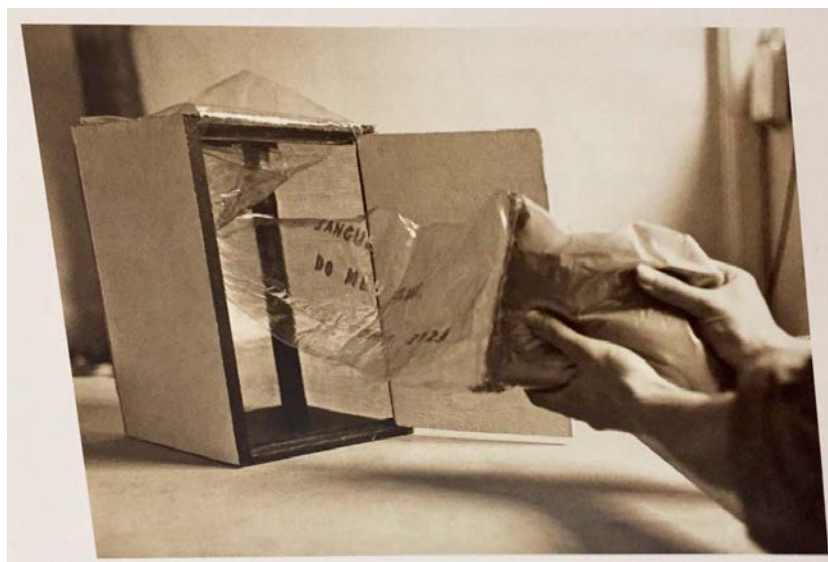
Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Figura 7 - Parangolé P13 Capa 9 (com Antonio Dias) [no centro] e Parangolé P11 Capa 7 [à direita], 1966.



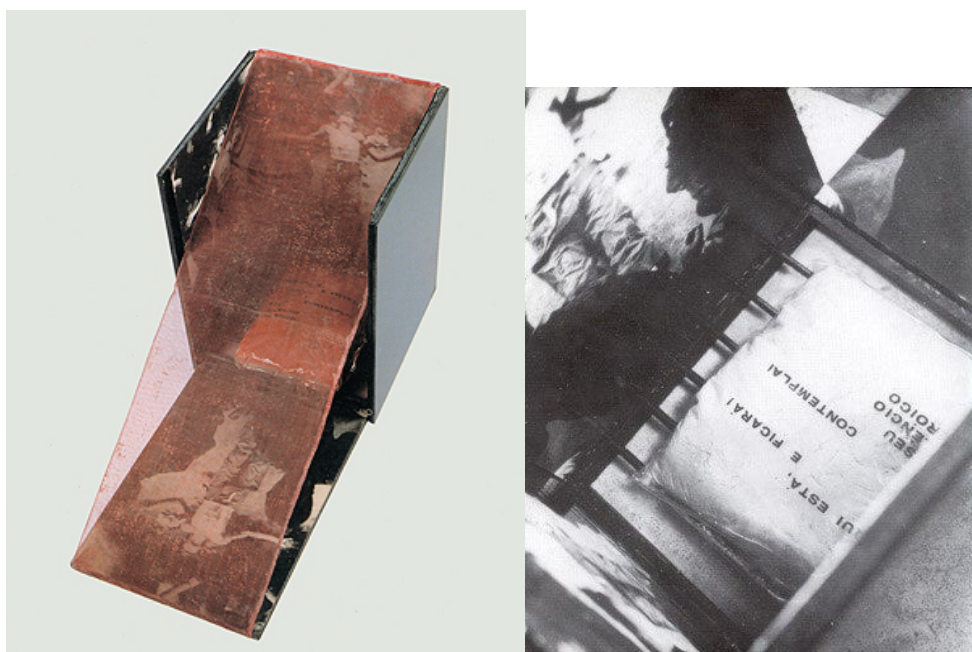
Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Figura 8 — B30 Bólido Caixa 17 variação do B1 caixa poema 1, 1966



Fonte: Imagem disponível em Figueiredo (2008, p. 150).

Figura 9 — B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"- caixa-poema 2, 1966



Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Figura 10 — B47 Bólíde Caixa 22, caixa poema 4, 1966-67



Acesso em: 18 maio 2017.
Fonte: Imagem disponível em:
<<https://s-mediacacheak0.pining.com/originals/b5/cb/ff/b5cbff9bd4c25a97cc5cce9ef5d09d5a.jpg>>.

Figura 11 — Parangolé P14 Capa 10, 1966-67



Fonte: Imagem disponível em Figueiredo (2008, p. 175)

Figura 12 — B52 Bólido Saco 4, 1966-67



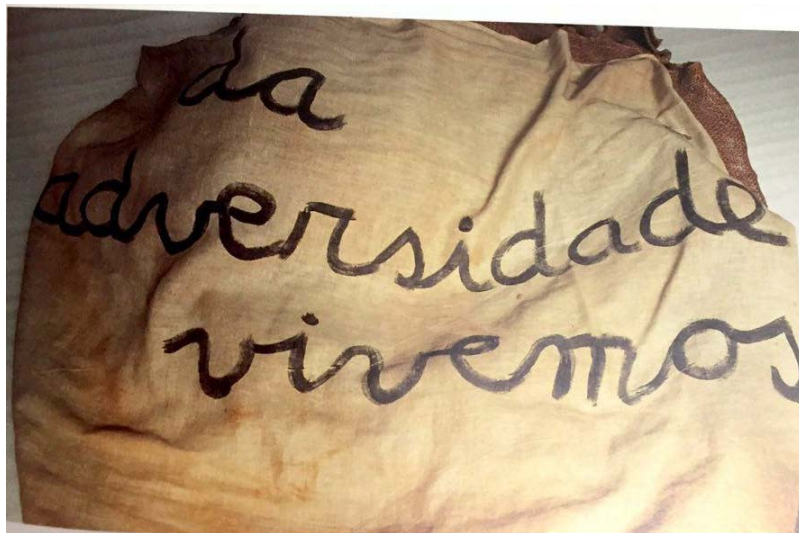
Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Figura 13 — B51 Bólido Saco 4 Poema Saco 2, 1966-67



Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Figura 14 — Parangolé P16 Capa 12, 1967



Fonte: Imagem disponível em Figueiredo (2008, p. 175).

Figura 15 — B44 Bólide caixa 21 (poema-caixa 3), 1967



Fonte: Imagens disponíveis em Figueiredo (2008, p. 156).

Figura 16 — Tropicália; Penetrável PN2, 1967

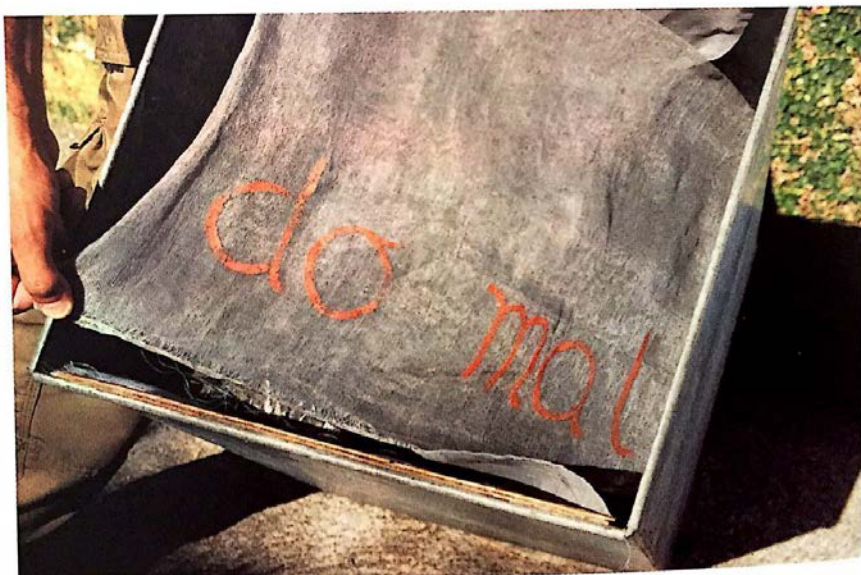


Fonte: Fundação Bienal (*online*)²⁴

²⁴Disponível em:

<http://www.fundacaobienal.art.br/site/blogeducativo/wpcontent/uploads/2015/10/Tropic%C3%A1lia-PN2-A-pureza-%C3%A9-um-mito-PN3_Imag%C3%A9tico1967_Cole%C3%A7%C3%A3oCesarECludioOiticica-509x400.jpg>. Acesso em: 26 jun. 2017.

Figura 17 — B48 Bólide-caixa 23, 1967



Fonte: Imagem disponível em Figueiredo (2008, p. 176).

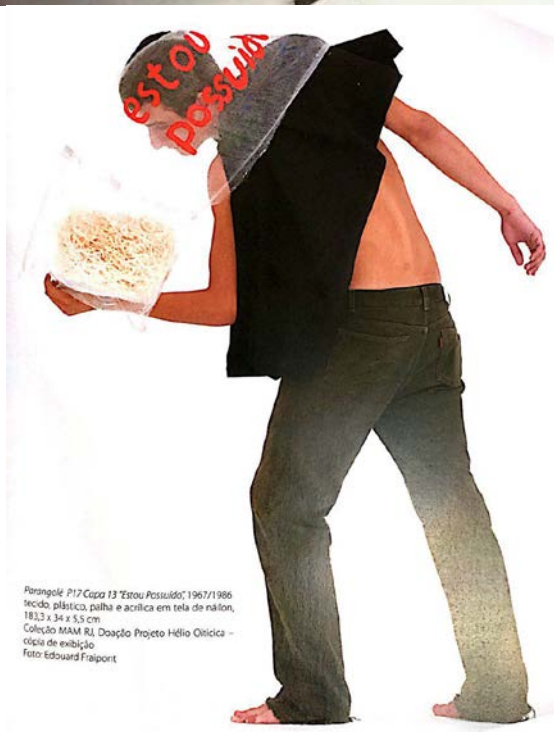
Figura 18 — Parangolé P15, Capa 11, 1967





Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Figura 19 — Parangolé P17 Capa 13, 1967/1968



Fonte: Imagem disponível em *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 67, 2010.

Figura 20 — Bandeira Seja Marginal, Seja Herói, 1968



Fonte: Imagem disponível em Figueiredo (2008, p. 175).

Figura 21 — P18 Parangolé Capa 16 (no centro), 1968



Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Figura 22 — Parangolé P21 Capa 17, 1968



Fonte: Imagem disponível em Figueiredo (2008, p. 175).

3.2 O uso da palavra em HO: um olhar para as inscrições

No primeiro momento desse subcapítulo, acredito que seja válido retomarmos a relação de HO com a palavra, isto é, o lugar da escrita na vida desse artista, para que possamos compreender melhor a ideia da inscrição enquanto um texto autônomo, que foi pensado e planejado, e não que simplesmente “aconteceu”. Ao longo dos seus 43 anos, Hélio fez da escrita um verdadeiro gesto múltiplo de dizer-se ao mundo. Diferente do que se imagina, sua primeira entrada no mundo das Artes, como já dissemos, não foi pelas aulas de pintura no Grupo Frente, com Ivan Serpa, mas, sim, pela redação de peças de teatro dentro da sua própria casa. Hélio, a partir das palavras, também pôde criar, definir e explicar seus próprios conceitos e categorias que, até hoje, agrupam suas obras. No seu trabalho enquanto artista visual, com a escrita ele arquivou os processos criativos, num intenso (e obsessivo) movimento de guardar-se. As palavras também lhe foram úteis na medida em que, por elas, extrapolou os limites do que era possível ser concretizado para fabular e estetizar certas subjetividades em poemas e contos. Também com as palavras pôde fazer críticas a artistas e a movimentos, criando uma narrativa de História da Arte própria. Ainda com a crença na escrita, dedicou-se incessantemente ao projeto das *Newyorkases*, o livro nunca realizado,

quando morou em Nova York (cf. Coelho, 2010b); pela escrita pôde também dialogar incansavelmente com outros artistas — relembro suas longas cartas para Lygia Clark.

Sob essa ótica, é inegável a importância e a força do uso das palavras para Hélio Oiticica. O que pretendo apresentar aqui é a criação de um aparato crítico, ou seja, um material que ajude ou suplemente a leitura e interpretação das inscrições, algumas mais radicais que as outras, para outros participantes. Para isso, para além das obras do corpus de análise enquanto visualidade e textualidade, inespecíficas, como foram apresentadas anteriormente, é interessante entender os textos em si de maneira autônoma. Em algumas das fotografias trazidas anteriormente não é possível sequer ler as inscrições em sua totalidade, também por isso o exercício de descolá-las da obra torna-se imprescindível. Ao listá-las separadamente, temos, respectivamente:

1. “Rejuvenesça” (Poema Enterrado de Ferreira Gullar)²⁵
2. “O mascote do Parangolé, mosquito do samba”
3. “Capa da liberdade”
4. “Cuidado com o tigre”
5. “Sexo e violência, eis o que me agrada”
6. “Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá”
7. “Aqui está e ficará / contemplai seu silencio heroico”
8. “Mergulho do corpo”
9. “Da tua pele / brota a humidade da terra / o gosto / o calor”
10. “Teu amor eu guardo aqui”
11. “Contato do vivo/morto”
12. “Da adversidade vivemos”
13. “Por que a impossibilidade? / A existência na busca pelo crime / Querer ser”
14. “A pureza é um mito”²⁶

²⁵ Na obra da Figura 4, há o Poema Enterrado, de Gullar, e o “Teatro Integral”, de Reinaldo Jardim. Sobre o sentido desses textos na obra, Oiticica em 28 de agosto de 1961 diz: “Creio que se integram em espírito, por possuírem também, noutros campo, um caráter estético e mágico, e, como os penetráveis, também são penetráveis, sendo possível de cada vez um só expectador. Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos de expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublime condição humana” (1986, p. 36).

²⁶ Além do inscrição da autoria de Hélio, aqui há ainda os poemas da poetista de Belém Roberta Camila Salgado, no espaço intitulado “Imagético”, que estão “dispersos por todo o ambiente e às vezes escondidos por detrás de uma planta (...) com versos independentes e trechos do poema “Sozinho na mata ele vive” (Bachmann, 2017). Alguns dos trechos são: “Sozinho / Na mata ele vive / Sozinho / Na mata ele Mora / Da mata ele come / Da mata ele vive / Sozinho / Na mata ele ama / Da mata / Na mata ele morre / Sozinho / É mato / É mata / Ele vive”.

15. “Do mal”
16. “Incorporo a Revolta”
17. “Estou possuído”
18. “Seja Marginal, Seja Herói”
19. “Estamos famintos”
20. “Guevaluta, baby”

Descoladas de sua posição na obra e da sua forma ideogramática, o impacto da leitura é outro. A inespecificidade da obra acontece no momento em que se soma o texto com a imagem, mas quando no suporte do papel em branco, as frases soltas aproximam-se da sua condição literária. Talvez possamos falar tanto em alterações de seu estatuto enquanto texto quanto em alterações semânticas quando as mesmas ficam listadas, longe das obras. De toda forma, não há perda de qualidade artística ou diminuição de suas potências. Muito pelo contrário, o que permite mais uma vez entender as inscrições enquanto algum tipo de gênero textual com características específicas.

Como explicitado anteriormente, essas inscrições podem fazer parte de um desejo de Hélio abrir-se ao público, no que chamo de Poética Pública, em contraponto à Poética Secreta. Em texto para o jornal *O Globo*²⁷, de 14 de agosto de 1966, Oiticica divide os Parangolés com inscrições em *Parangolés Sociais* e *Parangolés Poéticos*, abrindo discursivos campos para atuação engajada (ou de cunho explicitamente político) e para atuação estética. Citando-o, esse tipo de obra “[...] se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras, e o próprio ato de vestir cada capa” (OITICICA, 1966). Percebe-se que ele mesmo reconhece o texto como um elemento a mais, algo novo no seu fazer artístico. Tal elemento, assim como a plasticidade da capa, deveria vir como parte da experiência de vestir e participar da obra: a interação entre os criadores e participantes é tanta que mal se sabe quem escreveu a inscrição. A partir do momento em que o participante veste a obra, ele é também co-autor da inscrição.

Ainda no mesmo texto para *O Globo*, Oiticica considera que um importante sentido de sua obra a ser apropriado pelo público seria o de revolta, por isso a classificação *Parangolé Social*. Algumas de suas obras são “homenagens aos nossos mitos populares, nossos heróis

Recentemente, foi publicado pela Editora Azougue um livro que reúne todos os “poemaobjetos” de Salgado, entre eles os que foram apresentados em *Tropicália*.

²⁷ Disponível no Programa HO. Número do tombo: 0254/66

(que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta” (OITICICA, 1966)²⁸, como propõe com o *Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”*. Do outro lado dessa mesma moeda, aparecem as inscrições que carregam uma carga mais subjetiva, de vivência lírica, condensadas na categoria que o artista chamou de *Parangolés poéticos*, como o *Parangolé Capa da Liberdade*.

Paralelamente ao texto publicado n’*O Globo*, há um outro texto em que HO reflete sobre as inscrições nos Parangolés. Esse foi publicado no *Jornal do Brasil*, também datado de agosto de 1966. Cito o texto:

31 de agosto de 1966

Parangolé social e Parangolé poético

O Parangolé social e o poético decorrem da iniciativa de dar às capas criadas em 1965 um sentido de protesto. Pelo sentido poético e discursivo, com a participação de outros artistas, essas capas novas tomam um novo caráter: ora são poemas subjetivos, ora frases de protesto encerrando uma ‘mensagem’ social ou política. As primeiras foram elaboradas com Rubens Gerchman e lançadas a 18 de agosto passado na Galeria Atrium em São Paulo. Uma, por exemplo, é a de plástico ocre, azul e vermelha por dentro; ao ser levantada a parte dianteira lê-se: capa da liberdade. Outra possui na parte de fora fotografias de multidões e dentro lona listrada azul e branco inscrita as palavras: cuidado com o tigre e na outra parte de dentro um tigre pintado por Antonio Dias, que desse modo também colabora aqui com o Parangolé. Estão sendo planejadas novas capas com o Gerchman, e pretendo para o fim do ano fazer, quem sabe, um desfile Parangolé nas ruas do Rio (se a polícia não acabar com ele), e, é claro, com participação dos passistas da Mangueira. Aliás a capa que também despertou bastante curiosidade em S. Paulo foi a homenagem ao mascote do Parangolé, o extraordinário passista Mosquito da Mangueira, de 10 anos. Quis eu com essa capa homenagear a Mangueira na figura de seu grande passista mirim, verdadeiro gênio da dança. Sempre digo que no morro tem as crianças oportunidades de cursos de pintura ou outras coisas desse tipo, mas na dança, no samba, nasce a oportunidade de uma iniciação criativa mais importante talvez do que a que possui o burguês com seus cursinhos: no samba a criança está mais próxima daquilo que Mario Pedrosa chama de exercício experimental da liberdade (essa definição de Pedrosa foi a que inspirou Gerchman a dar nosso nome, ou ideia, a capa da Liberdade). Mosquito representa o que há de realmente genial no samba, o

²⁸ “Parangolé Poético e Parangolé Social”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br).

puro e grande samba. A presença no passista em S. Paulo causou grande reboição no “vernissage” onde se espremiavam mil pessoas loucas por ‘happenin’.

Não havendo possibilidade de levar outros passistas, o samba foi à base de disco e contando com o pandeiro do próprio Mosquito. Além do Parangolé houve o “apeningue” organizado por Nicolas Vlavianos com bailarinas e participação do público em geral. Essas novas capas estarão em Março na minha individual na Signals Gallery (até lá terei um batalhão delas). Outra capa que causou surpresa foi a que continha a frase poética: sexo e violência, eis o que me agrada — essa de minha autoria, é claro. Vê-se aí a diversidade de meios de expressão no Parangolé: desde o clamor de Gerchman por Liberdade e sua advertência de cuidado aos que julgam continuar eternamente a explorar as massas, à homenagem aos nossos valores populares e as frases poéticas de origem puramente subjetiva, que encerram por vezes sentido ético. Em Opinião 66, esta sempre no MAM, lançarei Parangolé lúdico: o jogo de bulhas (quem joga bilhar venha com uma camisa bem luminosa) e outra capa com Gerchman: a bandeira brasileira.

Em ambos textos de divulgação, percebe-se o esforço de HO em teorizar, descrever e analisar essas obras que fazem o uso da palavra tanto em seu sentido poético quando em seu sentido polêmico-discursivo. Sua proposta é a de produzir, mais uma vez, obras com um caráter coletivo, e, nesse caso, HO frisa também a vontade de aproximar diálogos com outros artistas, citando Antonio Dias e Rubens Gerchman. Nesse momento, não bastava para o artista somente abrir sua atividade e proposta ao público, como já vinha fazendo, mas havia ainda a vontade de convocar outras vozes artísticas a integrarem seus trabalhos, em um gesto de colaboração. Importa o trabalho coletivo que engloba as competências e subjetividades do Outro.

A partir desses dois textos nos jornais da época, procurei organizar dois agrupamentos para as 20 inscrições de Oiticica, de modo que possamos pensá-las com algumas características em comum na interpretação e na análise feitas. Em um primeiro momento, a hipótese para a divisão dos grupos era seguir a proposta dos textos do próprio artista de 1966, separando as inscrições entre “sociais” e “poéticas”. Mas, hoje, como não estabelecer associações entre a inscrição “Capa da Liberdade” (1966) com a censura do regime ditatorial considerando-a um Parangolé social? Também é verdade que, para Oiticica, se em algumas inscrições a questão política não aparece diretamente, olhamos para a experiência do participante com seu próprio corpo — “proposição” fundamental de seu trabalho — enquanto uma experiência estética de ordem política.

Para além, pensando também nos afetos dos artistas brasileiros da década de 1960 e 1970, percebemos que a subjetividade era uma questão a todo momento levada ao campo social-político, e vice-versa. As discussões da vanguarda brasileira solicitavam dos artistas uma tomada de posição crítica unida à estrutura formal-estética da obra: havia a necessidade de se posicionar politicamente dentro do projeto estético de cada um. É evidente que nem todos os artistas e nem todas as obras partem e/ou cumprem esse pressuposto, houve uma querela entre e intra os movimentos, mas que não nos cabe a discussão.

A divisão feita por Hélio em 1966 não foi negada por completo, já que, mesmo deixando de lado a primeira hipótese, me ajudou a localizar de alguma forma essas obras em duas outras categorias. Parto para a seguinte distribuição: as inscrições comunitárias (ou testemunhais) e as inscrições líricas. Considero como inscrições comunitárias ou testemunhais aquelas que transitam por diferentes temas da vida de Hélio Oiticica — como a comunidade da Mangueira, seu relacionamento com os marginais, sua posição anarquista, entre outros — e, de maneira explícita, levam para o mundo seu posicionamento. Em outras palavras, são escritas da vida do próprio artista, as chamadas bioescritas. Ainda, em algumas dessas inscrições comunitárias, Hélio anuncia frases e palavras cuja crença popular é a de que possuem um poder muito maior do que nós, meros mortais, temos controle. Dessas enunciações poderia deflagar algo para além da própria palavra; há um temor inconsciente em relação ao que é dito. E Hélio diz. Sem medo. Age com ainda mais vigor, colocando também o Outro para dizer frases como “Estou possuído”.

Já as chamadas inscrições líricas aproximam-se daquilo que HO chamou por “Parangolés Poéticos”. São frases que, ao usar a linguagem, carregam muito mais um estatuto de literatura subjetiva, que podem pertencer mais facilmente ao íntimo do participante, afetando-o. Isto é, de um termo a outro, de uma leitura para outra, a depender do leitor, atribui-se efeitos inesperados e improváveis. Em tempo, ao contrário do que pode parecer, o fato das inscrições testemunhais não serem consideradas literárias não impossibilita o estabelecimento de relações de semelhança, comparações, ou metáforas, e não faz com que tenhamos interpretações fechadas e absolutas. A linha de separação entre cada uma delas é tênue. E todas essas inscrições, ainda que divididas, são passíveis de múltiplas interpretações. Reconheço que não é possível separá-las definitivamente já que também uma obra constrói e constitui a outra.

Como seria extremamente reducionista ficar numa análise que só separa e agrupa as inscrições, inicio a partir de agora um fluxo de pensamento a respeito das mesmas. As ideias postas aqui não estão na ordem cronológica de criação das obras nem na ordem alfabética da

tabela, senão numa apresentação que procurou manter coerência e coesão na sua metalinguagem. Ainda é interessante lembrar que busquei pensar as inscrições de maneira mais isolada, isto é, enquanto palavra e não enquanto parte de uma obra inespecífica. Dessa forma, acredito estar frisando sua autonomia e qualidade textual.

O percurso da minha análise tem como ponto de partida o ano de 1961. Se a prática da escrita é iniciada logo na adolescência de Hélio, dentro do seu trabalho como artista visual a relação entre texto e plasticidade começa a ser explorada no começo da década de 1960. No *Projeto Cães de Caça*, o qual consta como primeira obra dentro do corpus de análise apresentado anteriormente (Figura 4), HO estabelece parceria com Ferreira Gullar e tem a licença para inserir seu “Poema enterrado” dentro da obra. Em entrevista²⁹ sobre a exposição desse Projeto no MAM-RJ, Hélio vê a participação do poema como uma contribuição “universal e importantíssima” para o desenvolvimento da poesia brasileira. Cito Oiticica:

Deixando de lado o que possa haver de anedótico e curioso para o espectador desprevenido, devo dizer que no fundo não é nem uma coisa nem outra. Vejo isto como se fosse uma necessidade de fundar um lugar arquitetônico para a palavra, como o quer o próprio autor, levado a um extremo de solução, sendo ao mesmo tempo como que o “enterro” da poesia tradicional e o “plantar” de um novo tipo de expressão, inesperada, pura e nobre. (s/d)

Para lê-lo, o participador deveria entrar na “instalação”, descer escadas, encontrar o cubo vermelho para encontrar o cubo verde em seu interior que ainda contava com um pequeno cubo branco. Tirando o branco, lá estaria o Poema Enterrado — “Rejuvenesça”. Longe do livro, essa escrita ganha outro sentido. A presença de Gullar em *Cães de Caça*, como defende Luciano Figueiredo (2002), é importante no processo de HO, “pois viria a partir de então explorar a requintados limites a inclusão e muitas vezes fusão estrutural da poesia em suas proposição e realizações cromático-espaciais” (p. 31). Ao que parece, a ideia híbrida de trazer o corpo da palavra para o corpo da obra é, depois de quatro anos, incorporada ao trabalho de Hélio definitivamente com maior autoria.

A inauguração da inserção do elemento textual na obra de Hélio Oiticica se dá , definitivamente, portanto, no final de 1965, com a realização do *PI0 Parangolé capa 6* (Figura 5), ou, como ficou popularmente conhecido, o Parangolé em homenagem à Mangueira com a inscrição “O mascote do Parangolé, mosquito do samba”. Para o artista, essa obra homenageia tanto a Mangueira, enquanto força social, quanto o samba, como força

²⁹ Projeto HO. Número de Tombo: 0024/61

artística, mas, principalmente, a criança de 10 anos apelidado de Mosquito. O menino, por ser um verdadeiro gênio da dança e morar na Mangueira, tem forte identificação com a ideia dos Parangolés, sendo nomeado e escolhido ali para ser como que seu representante de identidade visual e, conseqüentemente, do que eles representam dentro da História da Arte. Seu apelido, Mosquito, remete diretamente ao inseto voador, pequeno, leve e ligeiro. Nas quadras da Escola de Samba, era o “transmissor” das batucadas da música e da energia da dança.

Alguns anos depois, em 1968, é realizado o evento *Apocalipopótese*, organizado por Hélio Oiticica, no Aterro do Flamengo. Aberto para a participação do público, como arte-educação, e explorando a paisagem que circunda o parque, esse evento contou com a participação de Torquato Neto, Lygia Pape, Antonio Manuel, Rogério Duarte, Pietrina Checcacci e diversos sambistas, como o Bidu, Bulau, Nêga Pelé, Nininha da Mangueira e o próprio jovem Mosquito. No curta metragem dirigido por Raymundo Amado, *Apocalipopótese - Guerra e Paz*³⁰, sobre esse dia, vê-se a criança dançando com a ginga que lhe é própria e vestindo o Parangolé que lhe homenageia. Evidentemente naquele dia havia certo tom político no ar, e houve a censura pelos funcionários do Diário de Notícias de alguns cartazes expostos, como o que continha o texto “Abaixo a ditadura”.

Seguindo a análise, percebe-se que além de ter sido num Parangolé a inauguração das inscrições autorais de Oiticica nas obras plásticas, é nessa categoria que grande parte das mesmas estão concentradas. Através dessas obras, os participantes podem passar por *experiências* religiosas, sociais e políticas, as quais incorporaram e das quais se tornam co-autores, respectivamente, de frases como “Estou possuído”, “Da adversidade vivemos” e “Guevaluta Baby”. As inscrições questionam e contestam valores e práticas dominantes, trazendo para a experiência de participar da obra um teor também político.

Enquanto estatuto político, a inscrição “Capa da Liberdade”, também em Parangolé, feito em parceria com Rubens Gerchaman, aponta para a criação do que chamo por “mágica libertária”. Explico: a capa geralmente nos remete a ideia do super-herói, do mágico, ou outros artistas circenses que usam esse acessório; em comum, esses personagens apresentam algum tipo de superioridade digna que vai além do “natural”. O adereço é vestido com diferentes objetivos, seja o de proteger o herói, seja o de trazer mistério, seja o de mostrar um status de grandeza, seja para se esconder, seja para acionar algum tipo de poder, como a capa do Batman que o auxilia no deslizar pelos prédios. A capa de Hélio tem uma função explícita:

³⁰ O documentário está disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=a3sR0W978sM>. Acesso em 27 nov. 2018.

libertar, dar liberdade e dar extensão ao corpo, romper seus limites. A identificação de sua função é dada pela óbvia adjetivação, “da liberdade”, em fonte branca. Ao vestir a capa, ou ver a inscrição, há certa ironia ou provocação à própria ideia de liberdade, como se fosse possível adquiri-la tão rapidamente dessa maneira e naquele contexto. Mas, paralelamente, a inscrição também protege e fortalece a expressão individual, apontando justamente para o desejo de estar livre. Ora, mas libertar do quê? Novamente, é imprescindível para uma melhor compreensão da obra lembrar tanto do momento político em que ela foi produzida quanto dos ideais artísticos de Oiticica. A liberdade de ser quem se quer, longe de censuras, da participação livre na obra, dos direitos, das amarras sociais.

Sobre essa posição e discurso politizados presentes nas inscrições, penso em “Cuidado com o tigre”, feita também em Parangolé (Figura 7) e com parceria artística, agora com Antonio Dias. A participação de Dias na pintura do tigre que acompanha a frase nos traz algumas referências que podem ajudar sua leitura e entendimento. A representação desse animal aparece em outras duas obras de Dias: *Passeata de Protesto* (1963) e *A História Errada* (1966); ambas, como pode ser observado desde o título, se relacionam com a política nacional, especificamente com o autoritarismo da época, ainda que a primeira tenha sido realizada no momento anterior ao golpe. Em Dias, o tigre aparece como metáfora para o governo nacional e suas forças armadas. Ora, o tigre pintado no Parangolé e a menção direta a ele no texto anunciam mais uma vez a posição desses artistas contra a ditadura militar brasileira com uma advertência.

Estabelecendo também um diálogo de concordância política com outros artistas e obras do mesmo período, localiza-se a inscrição “Guevaluta baby”. Para citar alguns desse trabalhos que trazem o guerrilheiro e político argentino Ernesto Guevara de la Serna temos: *Um bilhão de dólares e Só*, de Gerchman; *Ele*, de José Roberto Aguilar; e *Guevara vivo ou morto...*, de Claudio Tozzi; todos censurados na abertura do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em dezembro de 1976, pelo DOPS (MEDEIROS, 2017). No neologismo da primeira palavra da inscrição de Oiticica aparece a imagem Che Guevara como síntese de uma esperança política nacional a partir da luta na Revolução Cubana: guevaluta; isto é, a luta de Che como um modelo. Enquanto isso, a segunda palavra da inscrição, “baby”, sem a vírgula sintaticamente necessária, parece funcionar como um vocativo, como se a inscrição convocasse o leitor para a luta contra as forças brasileiras já numa relação mais íntima com o “apelido”.

Ainda a respeito das obras que parecem sugerir consciência política e social de Oiticica, há uma tríade especialmente reunida pelo próprio artista a partir dos Parangolés

“Incorporo a revolta”, “Estou possuído” e “Da adversidade vivemos”, em texto sem título de 25 de maio de 1967³¹. Esse grupo de capas com inscrições é, para ele, a descoberta “(...) de que é a capa uma ‘incorporação’ — poética, estrutural, o que Mário Pedrosa me fez ver como um ‘isolamento tribal’, ou tomar contato com a capa n.10, de esteira, onde entra o participador como que numa micro-fala (...)” (OITICICA, 1967). Nessa fala de HO, podemos acompanhar duas concepções da inscrição para o artista: primeiro, a inscrição enquanto suporte para um movimento que transforma criativamente o participador, na chamada incorporação poética; segundo, como um movimento que transforma a organização do próprio Parangolé, isto é, um elemento a mais na gênese da obra, numa incorporação estrutural. Ambos movimentos são feitos no tempo presente: quando se usa o Parangolé. Não por coincidência, a escolha do tempo verbal para as orações que estão inseridas nas obras é a do presente do indicativo, tornando a atuação do participador com a micro-fala um corte, algo que acontece no ato. O aspecto dessa fala no presente lançada por Hélio diferencia-se, por exemplo, das proposições feitas por sua amiga e também artista Lygia Clark. Em *Caminhando* (1963), de Clark, a escolha e o uso do gerúndio para o título da proposição revelam sua intenção de que o acontecimento da obra seja parte de um processo, em progressão indefinida³². Ou seja, para o participador que recebe a instrução para moldar a fita de Moebius e cortá-la, o ato criativo assume mais importância do que o objeto criado.

Em “Incorporo a revolta”, Hélio Oiticica expõe sua insatisfação com as condições de vida da época, frente à violenta ditadura militar que estava vigente. O verbo “incorporar”, em um de seus sentidos possíveis, diz respeito ao que acontece em algumas religiões, como nas de matriz africana ou no espiritismo, em que se acredita que pessoas com dons especiais recebem no corpo o espírito de um morto ou de uma entidade; ou seja, atribuem uma forma palpável àquilo que não é. Para HO, o que pode ser incorporado, vivido por aquele que coloca sua obra/capa, é a revolta. Aquele que vive e/ou faz parte de uma revolta é comumente parte de um grupo que tem desperto em si um sentimento de indignação por estar e/ou se sentir insatisfeito, submisso ou ainda infeliz. Dessa forma, para mostrar seus anseios e vontades, se rebela a partir de comportamentos que têm por objetivo provocar perturbações ao grande centro que determina as condições do momento; essas pessoas se consideram e/ou são consideradas pelo(s) outro(s) à margem da sociedade. Na relação entre inscrição e materialidade plástica, é possível ter novamente a experiência de viver uma obra de arte que

³¹ Disponível no Programa HO. Número de tombo: 0111/67.

³² Agradeço novamente o professor Fred Coelho por ter sugerido essa comparação entre as obras de HO e Lygia Clark.

deve ser incorporada diretamente no corpo (vestida/posta), e a inscrição da própria também traz esse verbo-ação ao dizer “Incorporo a revolta”.

Por si só o ato de vestir uma obra é uma proposta à margem da Arte, uma vez que se esperava que aquela fosse contemplada, e não tocada, manuseada. As próprias instituições museológicas procuram se proteger e consideram a relação entre observador e obra perigosa, já que o primeiro pode causar danos à segunda — uma breve ida a uma exposição para contar o número de seguranças em cada sala já pode provar o argumento. Para a Arte Contemporânea, com diversas produções que se dedicam a questionar modelos e padrões artísticos do sublime e da mera observação, realizar essas operações dentre de museus e galerias pode também ser um problema³³.

Na exposição *Opinião 65*, realizada entre os meses de agosto e setembro de 1965, no MAM-RJ, Oiticica convidou um grupo de passistas da comunidade da Mangueira para se apresentar, em conjunto, dentro do museu vestindo diferentes Parangolés — entre eles a capa “Incorporo a revolta”. O artista Carlos Zilio³⁴, que não participava naquele ano como expositor, conta que, com o MAM em construção, a exposição ocorreu no bloco da escola, pois não havia espaço pronto para aquela. No momento em que Zilio chegou, Hélio e toda a sua “obra viva” estavam se deslocando, em meio a um grande público, para os pilotis do bloco atual de exposições. O relato corrobora com o que conta grande parte da literatura: ao colocar os sambistas como centro das atenções, Oiticica teve “problemas” com a apresentação, que foi interdita. No momento “(...) em que os passistas entraram e abriram seus Parangolés dentro das salas de exposição mostra[ra]m esse espaço invadido e transformado pela irrupção dos corpos em movimento” (GARRAMUÑO, 2012, p. 72).

Do jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, destaco o texto do jornalista Carlos Alberto, em que, após visitar o MAM, critica ferozmente a exposição. No dia 24 de agosto de 1965, Carlos publicou:

O colunista andou tirando férias uns dias, navegando numa gripezinha a todo vapor (...) Até hoje estou desconfiado de que peguei esta gripe vendo a exposição de pinturas do grupo de novos pintores — OPINIÃO 65 — no Museu de Arte Moderna. A mediocridade dos expositores era tão grande que a gripe foi o mínimo que me aconteceu. Não estivesse eu com o preparo físico em excelentes condições, teria saído da exposição com uma pneumonia, um câncer nos olhos ou com uma cirrose em meus conceitos estéticos. (ANEXO C)

³³ Devo considerar ainda que há outro tipo de produção de Arte Contemporânea para a qual o museu enquanto espaço físico é uma questão; ou seja, o espaço museal faz parte da constituição poética da obra (GOMES DE OLIVEIRA, 2016). No entanto, para esta dissertação, nos restringimos a falar sobre as obras que, justamente o contrário, extrapolam esses lugares.

³⁴ Ver capítulo cinco, “Depoimentos”, desta dissertação.

Sem qualquer embasamento teórico ou aparato crítico para falar do que fala, os comentários apelativos fazem perceber que houve muito barulho em torno dos acontecimentos e da própria exposição. Contudo, nos jornais da época, havia também espaço para falar da importância da mostra. No *Diário Carioca*, a notícia com a manchete “‘Parangolé’ impedido no MAM”, de 14 de agosto de 1965, escrita por Claudir Chaves (Anexo D), deixa claro que havia, para além da Arte, também um trabalho de trânsito realizado por Hélio em diferentes segmentos sociais. Chaves diz: “Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras”. A música, então, não deveria ter sido considerada motivo de veto. Na mesma coluna do jornal, Hélio depõe: “...estamos longe de atingir esse museu ideal, pois ainda hoje a direção do museu fica contente quando consegue atrair figuras da elite social, quando devia preocupar-se em levar o povo ao museu”. O que incomodou a direção do MAM parece ter sido justamente a presença de um público, infelizmente, não habituado a esses espaços.

O crítico Mário Pedrosa, por sua vez, no ano seguinte, no *Correio da Manhã*, lembra que Opinião 65

(...) foi um grande respiradouro dos cidadãos abafados com o clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura. (PEDROSA, 1966)

Percebe-se, assim, que de um lado, havia os conservadores que por vezes também debochavam da exposição, como a própria direção do museu e jornalistas como Carlos Alberto; e, do outro lado, havia respeito e compreensão. Tenham sido como foram essas críticas, no momento da exposição em que os sambistas surgiram com os Parangolés, a *incorporação da revolta* e sua experiência foram duplas: primeiro, já o ato de colocar no corpo a capa com os dizeres “Incorporo a revolta” é fazer com que a ideia torne-se parte do corpo (in-corporação). Segundo, a realização da *performance* dentro do museu em uma exposição de caráter de vanguarda é também a realização da experiência da revolta, visto que o grupo ali presente tinha como objetivo desestabilizar a ordem imposta para aquele ambiente — o que teve um efeito de sucesso já que o diretor do museu considerou perigosa a apresentação e solicitou sua realização nos jardins.

Sobre “Incorporo a revolta”, a pesquisadora Paula Braga (2007) percebe que os movimentos do participante são sugeridos pela própria obra, já que há travesseiros levemente pesados pendurados que pendem de um lado para o outro. Quando se está parado, nada

acontece, mas, seja numa movimentação mínima, seja dançando, revela-se o verso “incorporo a revolta”. Analisando a foto da Figura 18, em que o passista Nildo da Mangueira veste o Parangolé, Braga percebe que “(...) Nildo não é guiado por uma entidade sobrenatural mas sim pelo peso da capa, que o incita a transformar sua revolta em movimento através da dança” (BRAGA, 2007, p. 100)

“Da adversidade vivemos”, por sua vez, é inscrição e também é a frase que encerra o texto intitulado Esquema Geral da Nova Objetividade³⁵. Nesse texto, que tem tom de manifesto, Hélio formula algumas especificidades para a vanguarda brasileira, ressaltando seu caráter de múltiplas tendências e não de estado esteticista enquanto movimento artístico. Ao encerrá-lo, diz que

Hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fato (...) No Brasil, hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria, em suma, o conformismo cultural político, ético, social (...) Quero evocar uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade (...) seria como o lema, o grito de alerta — ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS! (OITICICA, 1966)

Quando essa frase, “Da adversidade vivemos”, se torna inscrição em Parangolé, Hélio afirma que se trata de uma capa de advertência. O verbo no presente conjugado na primeira pessoa do plural traz para a leitura a ideia de um coletivo que está vivendo contra, ou de forma desfavorável em relação ao sistema. Ou ainda a ideia de que é a partir da má condição que esse plural vive. A inscrição parece funcionar como grito de existência e resistência. A inversão sintática, o objeto indireto antes do verbo, faz chamar atenção ainda mais para o termo “adversidade”, dando ênfase a essa condição.

Por último, mas não menos importante, a inscrição “Estou possuído” seria a chave do enigma de todas as outras, segundo HO. Cito:

(...) esta define um estado de espírito característico como se houvesse eu incorporado com ela a consciência de mim mesmo como ser, ser que se expressa, ser social, ético, político. Seria a mais radical e fundamental nesse sentido, uma nova proposição de reformulação de conceitos estabelecidos: é a consciência, com ela, da relatividade dos conceitos quanto à criação, o que regem teorias e vivencia, etc. (...) Não é a consciência do corpo, mas de si mesmo: é estar possuído por si mesmo, pelos pensamentos correntes (...) (OITICICA, 1967)³⁶

Com o verbo na primeira pessoa do singular, conjugado no presente, “Estou”, a condição de estar descrita pelo artista é também transferida para o leitor/participar que

³⁵ Disponível no Programa HO. Número de Tombo: 0110/66.

³⁶ Disponível no Programa HO. Número de Tombo: 0111/67.

veste/lê o Parangolé. A ideia de “possuído” ainda abre uma chave de leitura com conteúdo místico novamente, como em “Incorporo a revolta”. Ao vestir a capa, ao ler a inscrição, seria como se o enunciado pudesse transformar o corpo e a alma. Mas, voltando para a explicação do próprio artista no texto de 1967, em que nada fala sobre religião, a posse que se refere na inscrição parece ser em relação aos próprios pensamentos e opiniões, tê-los conscientemente como próprios e autônomos: estar possuído por ideias, os “pensamentos correntes”, ser em sua totalidade. Em tempo, tomando distância da relação entre corpo e mente, essa frase também retorna a ideia de incorporar (in-CORPORar) enquanto “pensar no corpo”, “com o corpo” — os afetos importariam mais do que os pensamentos.

O discurso de Oiticica inscrito nessas obras — “Incorporo a revolta”, “Estou possuído” e “Da adversidade vivemos” — demandava uma revolta e um estado de marginalização. Por fim, estar revoltado e marginalizado era não só negar as imposições da tradição artística moderna e demonstrar insatisfação com o regime militar, mas também fazer parte da experiência permitida por uma obra de arte de um dos artistas mais importantes da História da Arte pós-moderna. Avaliando *Opinião 65* anos depois, Hélio, em entrevista para Mario Barata³⁷, vê que, como resultado de uma manifestação coletiva que agrega música e participação do público, o evento foi o suficiente para escandalizar a todos na época, apesar de precário.

Com algumas das análises já apresentadas até aqui, percebe-se que as inscrições textuais nas obras também operam como experiências novas no sentido da indefinição de um gênero literário ao qual poderiam pertencer, desestabilizando a tradição da Literatura — o próprio artista nomeia o texto que produz por “imagem-poema-homenagem”. Esse tipo de literatura, como teoriza Garramuño (2012), aponta para “uma ideia de obra para a qual o próprio conceito de obra seria inapropriado; uma espécie de arquivo do real despedaçado parece emergir dessas práticas que caberia nomear, com Hélio Oiticica, como *euxistenciatecas* do real” (p. 31). Se voltarmos o olhar para as inscrições novamente, e eu sigo analisando cada uma, para ilustrar a experiência de HO em escrever uma literatura como arquivo do real, tem-se um Bólido em homenagem ao marginal Cara de Cavalo e uma bandeira e um Bólido que homenageiam o marginal Alcir Figueira da Silva.

Nessas três obras, a partir das frases inscritas (“Aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heróico”; “Por que a impossibilidade?”; e “Seja Marginal / Seja Herói”, respectivamente) há ênfase na relação delas mesmas com o exterior, uma vez que os

³⁷ Disponível no Programa HO. Número de Tombo: 0320/67

marginais homenageados são pessoas reais, que também fizeram parte da vida do artista, das experiências pelas quais ele passou. Cara de Cavalo, assassinado pelo Estado, era amigo de Hélio; Alcir, por sua vez, fazia parte da vontade de levar à público uma morte que pouco foi noticiada. Esse homens são a síntese do “herói anti-herói” e do “anti-herói anônimo”, como proposto em texto de 1968³⁸, e fazem parte de um grande momento de engajamento político no trabalho de HO. Conforme será visto, as inscrições nas obras poderiam funcionar como epígrafe na dupla e paradoxal função simbólica de túmulo e altar nos quais os marginais encontram-se.

Já que reuni três obras que tem como tema principal marginalidade, vale a pena uma pausa para abordarmos brevemente o funcionamento dessa questão para Oiticica. Para além de um julgamento enquanto “artista marginal” porque realizou trabalhos a partir da ida na Mangueira, com pessoas da Mangueira e, muitas vezes, apresentações artísticas na própria Mangueira, ser marginal enquanto artista trazia para Hélio outros conflitos. Em carta para Lygia Clark, de novembro de 1968, ele diz:

não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma *posição permanentemente crítica*, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psichê de cada um, são a "mais-repressão" e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão. (p. 74-75, grifo meu)

Transferindo essa formulação para a condição do artista, supõe-se um condicionamento da vida heróica à vida heterodoxa. Citando outra carta para a amiga em que ele se posiciona:

Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quer e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação. (p. 44)

Com isso, Hélio afirma sua marginalidade enquanto liberdade de fazer experiências criativas como quisesse. Sua marginalidade é a experimentação, é estar no campo contrário ao da maioria. Ainda assim, reconhece a marginalidade do Outro, aquela mais ligada à violência, ao crime como oposição aos modelos impostos pelas ordens social e política, cujos efeitos

³⁸ O texto é intitulado por “O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO”, em 25 de maio de 1968, foi escrito para a exposição “O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa”, organizada por Frederico Morais e pela Escola Superior de Desenho Industrial, no MAM/RJ. Disponível no Programa HO, número de tomo: 0131/68

também impõem uma diminuição da liberdade dos sujeitos. Esse é o tipo de marginalidade à qual ele presta homenagem em suas obras, mas não a que viveu.

Com o verbo no imperativo no *Bólido para Cara de Cavalo*³⁹, “Contemplai seu silêncio heróico”, Oiticica convoca seu leitor/participador a entender a morte do marginal com um olhar profundo, passível de alguma admiração ao seu silenciamento eterno. Silêncio heróico, digno, que revelaria sua grandeza enquanto pessoa. A qualidade de herói ganha ainda mais ênfase com o fato dele ter sido assassinado, pois ali a morte não fora natural ou desejada, mas, sim, houve uma perseguição e imposição feita pelo sistema de dar fim a sua vida. Assim a morte é vista como o ponto máximo da heroicidade, e o último. Friso: a morte o faz herói, e não, vítima. A inscrição é ainda reforçada com a fotografia, circulada amplamente nos jornais da época: Cara de Cavalo morto, estendido no chão com os braços abertos, crivado por mais de cem balas de revólver pela polícia militar carioca. Na inscrição aparece um artista que sofre pela morte do seu amigo, talvez um de seus ídolos, que agora ficará “aqui e agora” para sempre marcado. “Feitio de oração paradoxal do artista transfixado em *Mater Dolorosa*”, como disse Wally Salomão (p. 35).

Sobre a inscrição, Oiticica escreve:

[...] não é um poema mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (...) a Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim mais um “momento ético” do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. (OITICICA, 1986, p. 133)

Já na icônica bandeira com a fotografia de Alcir, as duas orações, “Seja Marginal” e “Seja Herói”, aproximam de maneira direta o que a priori não é aproximável, a marginalidade

³⁹ A pesquisadora Beatriz Scigliano Carneiro (apud Loeb, 2010) fala mais detalhadamente sobre o episódio da morte de Cara de Cavalo, em 1964: “A partir do estudo da autora, sabe-se que Cara de Cavalo foi acusado de matar o delegado Milton LeCocq de Oliveira, considerado o ‘rei’ dos caçadores de bandidos, em 1964. A história de Cara de Cavalo tem início quando ele é delatado ao referido delegado por extorsão aos banqueiros do jogo do bicho de Vila Isabel e, servindo aos interesses dos bicheiros, LeCocq dá voz de prisão ao bandido, em flagrante atividade. Nessa ocasião, ao ser acuado, Cara de Cavalo foge num carro dirigido por um taxista, sendo perseguido pelo delegado e outros dois policiais. Durante a perseguição, o fugitivo atira em direção ao carro em que está o delegado, iniciando uma troca de tiros que resultará na morte de Le Cocq. Contudo, não é comprovado que o tiro fatal partira do revólver de Cara de Cavalo, já que no corpo do delegado há também balas compatíveis com as armas dos policiais. Mesmo assim, desde então, Cara de Cavalo está fadado à morte, sem chances de defesa, sendo qualificado pela mídia como ‘inimigo público no. 1’. Entre outras chamadas publicadas nos jornais da época, há uma que pode dar o tom dos acontecimentos: ‘[a] vida de Cara de Cavalo não vale um prato de lentilhas, toda a polícia está nos morros para vingar a morte do detetive LeCocq. Ao matar o devotado policial o marginal assina com sangue de sua vítima a sua condenação à morte. Cara de Cavalo morrerá e ninguém levanta a voz por ele, o morro não lhe dá pousada e a lei não lhe dá chance de distrair-se’. Polícia vasculha redutos do crime. [A *Notícia*, 29 ago. 1964, p. 1, apud CARNEIRO, op. cit., p. 202.]” (LOEB, 2010, p. 74)].

e a heroicidade, criando um oxímoro. Acontece, conjuntamente, no brevíssimo dístico de versos brancos outra surpresa maior: a convocação “Seja Marginal”, pois ali a imposição ou o conselho é para que seja o que, por definição, é a exclusão da pertença social. Por que a sugestão para ser marginal? Basta seguir a breve leitura para entender que essa condição é a ideal na visão do artista, é por esse caminho que aproxima-se o cidadão à qualidade de herói. Nesse sentido, entende-se que só é possível ser herói sendo marginal. E, para Hélio, como visto, a marginalidade se dava com a revolta, mantendo distância da hegemônica sociedade conservadora da época.

A outra homenagem para Alcir, o Bólide com a inscrição “Por que a impossibilidade? / A existência na busca pelo crime / Querer ser” questiona explicitamente a condição daquele homem que, por não ter outras saídas, vive dentro do mundo do crime. Sua existência está condicionada a viver dentro do que é socialmente condenável. Mais uma vez, enquanto inscrição literária, Oiticica solta um fio de sentido que, apesar de não poder nunca ter controle, é feita a partir de um movimento preciso. Mesmo quando longe do texto, mesmo quando coloca e frisa a capacidade do participar em atribuir sentido como quiserem a sua obra, com essas palavras o artista é capaz de fazer pensar ao afirmar a impossibilidade de existir enquanto marginal sem estar ligado ao crime, e questiona: por quê? Por que não é possível ser como se quer? Quem manda e quem obedece?

Não se pode menosprezar a capacidade que tem Hélio Oiticica de fazer circular, com imagens ou com texto, de que tomava-se consciência de que o “estado policial”, enquanto Estado e enquanto condição individual, precisa sair de cena. Mantém-se a natureza subjetiva da inscrição enquanto literatura, dando um estatuto de “poesia”, mas também apresenta com grande força um sentido político, pois o leitor deveria questionar tanto as ações violentas da ditadura quanto o fato dos marginais não estarem ali porque querem senão porque não possuem alternativas outras para existir.

Voltando ao texto em que Hélio fala sobre ambos marginais, chamo atenção para o momento em que há a inclusão de Che Guevara enquanto herói — questão já falada anteriormente na inscrição “Guevaluta baby” —, e da adversidade enquanto problema para a sociedade — o que ele também indaga pela inscrição “Da adversidade vivemos”. Cito:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social). *Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos.* Aqui isto aparece no plano visceral e imediato. Num outro plano, mais geral e com

outras conotações estariam *as mais heróicas experiências*: Lampião, Zumbi dos Palmares, mais adiante o exemplo mais vivo em nós, grandioso e heróico, que é o de *Guevara*. (OITICICA, 1986, p. 133, *grifo meu*)

Algumas vezes o discurso de Hélio Oiticica parece se repetir, pois acontece um retorno aos mesmos temas que ora já foram obras, ora já foram discutidos em textos, mas que continuam sendo necessários em sua agenda artística e ética. Esse discurso, levado à público por meio das inscrições, torna-se ainda polêmico: frases, para ele, heróicas e que afrontam o autoritarismo das instituições na fase sombria pela qual o Brasil passou durante a ditadura militar instaurada em 1964. As inscrições reforçam atitudes de revolta individual contra as forças autoritárias e condicionamentos sociais. Tornam, assim, espécies de frases-manifestos.

Essas três inscrições estabelecem ainda correspondências com a inscrição presente no *B30 Bólido Caixa 17*, de 1966: “Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá”. Mesmo que não haja nenhuma menção na obra em sua totalidade para Cara de Cavalo ou para Alcir, a partir da leitura da inscrição (e do seu ano) não nos deixa escapar a atribuição de relações entre a frase e os exercícios prestados pelo governo e pela sociedade, uma vez que essa também condenava os marginais, de cerceamento da justiça e da liberdade. Pela leitura atenta da pesquisadora Angela Varela Loeb (2011, p. 63) também se aponta para, mais uma vez, a aproximação de sistemas opostos: a violência (“sangue” e “suor”) e otimismo (“este amor viverá”).

Agora, com quatro inscrições reunidas por um mesmo fio condutor, acredito que posso comprovar a hipótese de que esse tipo de escrita não funcionava como eventos desconexos do projeto artístico de Oiticica. Mesmo enquanto escrita feita para o mundo, que pede a participação do espectador, o tal “organismo vivo” era planejado e havia um rigor semântico da parte de Hélio no que estava sendo publicado. Os textos citados operam, segundo Loeb (2011), “como um registro simbólico mas objetivo da posição adversa do artista aos preconceitos e idiosincrasias que minam o sistema” (p. 66).

Em contrapartida ao grande número de Parangolés e Bólides com inscrições, há apenas um Penetrável que carrega um texto de Hélio Oiticica: o famoso *Tropicália*, de 1967, onde tem-se a frase “A pureza é um mito” (Figura 16). Ao lado de plantas, num chão de areia e pedrinhas e outros materiais de natureza diversas que têm significância na obra, dentro desse projeto ambiental, sobe uma parede vermelha e, em seu topo, a frase citada anteriormente em fonte branca. Ao andar por *Tropicália*, tem-se a dimensão de uma paisagem um tanto quanto idílica para o olhar de fora, idealizado, já que o artista trabalhou com cores

diretamente associadas às emoções e com elementos da natureza, como um viveiro com araras e várias plantas tropicais. Porém, o ambiente no qual está a inscrição, por si só, a todo momento ressalta uma dimensão mais política da obra de arte ao fazer paródia aos diversos clichês culturais do Brasil e às favelas. Ao observar a estrutura e a materialidade desse ambiente, “percebe-se que se trata de uma construção marginal, efêmera e com materiais que não são considerados apropriados para construções duradouras” (BACHMANN, 2017), assim como os barracos do morro.

O texto “A pureza é um mito” quando lido já parece quebrar a visão e significados mais superficiais que um participante pode ter na experiência de interação com aquela obra. Representada na obra, a visão fantasiosa do Brasil como um lugar puro devido a sua natural beleza com a fauna e a flora é, para Oiticica, exatamente como um mito, uma narrativa simbólica. Para ele, não há absolutamente nada de puro em um país repleto de diferenças sociais e abismos econômicos, ainda mais se pensarmos em sua posição anarquista que se opõe a todos os tipos de hierarquias e dominações. Quando considerada, a pureza — qualidade daquilo que não tem misturas — é uma característica boa, como um elogio para outro sintagma nominal. Ou ainda esse substantivo pode ser característica e virtude de um homem que não tem malícia, é ingênuo. Logo, quando não se é puro, já foi em momento prévio “contaminado” pelo que a sociedade calcula como ruim: as impurezas sociais, políticas, raciais e econômicas. Vale frisar que, para Oiticica, ser puro está mais ligado a uma possibilidade discursiva (mito) do que de fato a uma possibilidade real.

Ou seja, fazendo o caminho inverso da análise da inscrição: a qualidade de “não puro” faz parte da representação mais próxima da realidade possível - “A não pureza é real”. Também é possível estabelecer relações entre a frase “A pureza é um mito” e a própria obra do artista. Nesse sentido, pesquisadores afirmam que

de fato o trabalho de Oiticica não é extremamente puro. Se por um lado ele herda algo da pureza construtiva de Mondrian, por outro ele é permeado pela sujeira do cotidiano, da vida e da antiarte. Tropicália é uma imagem do Brasil e de um estado da arte de vanguarda em 1967. Ela quebra com a ideia de uma cultura universalista brasileira e recria o mito, via antropofagia, de que somos miscigenados, de que a arte brasileira é híbrida, formada por diferentes raízes, e, portanto, não é pura. (EDITORIAL, 2010)⁴⁰

Segundo Jacques (2001), o sentido da inscrição tem relação direta e única com a experiência de Oiticica na Mangueira, onde descolonizou seu saber e academicismo, tirou de

⁴⁰ Trecho da apresentação da revista online Oiticica - A Pureza é um Mito. Disponível para leitura em: <<https://issuu.com/itaucultural/docs/oiticica>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

si seu condicionamento burguês. A pesquisadora diz: “o sentido é evidente: toda a fase purista de seu trabalho de artista neoconcretista se desmancha depois da descoberta da favela, da vida dos morros, onde a ‘pureza formal’ efetivamente inexistiu” (p. 75). Não só o ambiente de Tropicália fazia alusão à favela e à sua estrutura urbana labiríntica, mas a própria frase traria como síntese de um diário etnográfico o que o artista apreendeu ao viver na fronteira entre a favela e sua vida “tradicional”

Já que a pureza é um mito, para frisar essa afirmação escolho agora duas inscrições que trazem temas que são tabus para a sociedade (principalmente levando em conta a sociedade da época): “Estamos famintos” e “Sexo e violência, eis o que me agrada”. Sobre a primeira, me apoio no livro *Geografia da Fome*, de Josué de Castro, para entendê-la enquanto um grito de desespero e revolta coletiva daquelas que a sentem. Dado que a fome não se dá pela falta de alimentos no mundo, mas, sim, pela falta de acesso que parte da população tem a esses, a inscrição opera também como uma denúncia política. Castro diz:

[...] a fome era uma violência do homem contra o próprio homem, pois ela e a guerra não obedecem a qualquer lei natural, são antes de tudo criações humanas e ambas só surgiram, depois que o homem alcançou um grau de cultura em que começou a acumular reservas e a estabelecer fronteiras defensivas de suas riquezas acumuladas, isto é, quando começaram as dificuldades criadas pelo homem quanto a distribuição das riquezas naturais. (CASTRO, 1953, p. 52).

Consequente desse acúmulo e das fronteiras, a fome é sentida por aqueles que estão à margem do “sistema” de distribuição. Tratar do assunto enquanto problema social e político, e não como fenômeno natural, como qualquer outro assunto que é de responsabilidade do Estado, traz problemas. Geralmente, discussões relacionadas à fome ficam restritas à defesa da alimentação como direito fundamental para a manutenção da vida, e não se fala, por exemplo, da verdadeira dor física que dela pode surgir. Quando Hélio traz “Estamos famintos” coloca em jogo o que ninguém — Estado ou sociedade passiva — quer ouvir: “Ei! Parem de discutir qualquer coisa, olhem para nós, não temos o que comer, faltam alimentos. Temos fome, dor, fraqueza, porque faltam alimentos”. Fala, assim, por um grupo que não teria “estômago” sequer para esse pronunciamento. Há também um outro Parangolé em que Oiticica trata do tema da fome como problemática nacional. Apresentado durante o evento *Apocalipópótese*, em 1968, a capa *Nirvana* tem a imagem de uma criança subdesenvolvida, pintada por Antonio Manuel. A relação aqui, como o próprio artista escreve em texto⁴¹ que conta a experiência no Aterro do Flamengo, é a de “nirvana - fome - subdesenvolvimento”.

⁴¹ Disponível no Programa HO. Número de Tombo: 0146/68.

Contemporâneo de Oiticica, para o cineasta e colega Glauber Rocha o mesmo tema vai aparecer de maneira parecida. Em “A Estética da Fome”, tese em que questiona a visão europeia sobre a arte latino-americana, Glauber relaciona a violência — parte da condição de vida das periferias — com a fome. A respeito do texto, cito o que pesquisador Frederico Coelho fala:

Segundo o cineasta, era a fome e suas consequências que deveriam servir de base para a reflexão e a práxis do intelectual latino-americano. No Brasil, e na sua produção cultural como um todo, a questão resumia-se a uma situação específica, em que a reflexão do intelectual deveria se dar na revolta provocada pela fome, pois ‘a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência’ (2010a, p. 62).

Ao colocar a violência como “manifestação cultural” subvertem-se também os valores e as interpretações relacionados ao banditismo da época. Percebe-se, assim, que para os artistas da época havia a necessidade de colocar em jogo tal temática.

Ademais, a fome, metaforicamente, ainda pode configurar outras *n* necessidades: liberdade, cultura, diversão, diversidade, dança, lazer; tudo aquilo que estava sendo tolido pelo governo e reivindicado pela classe artística durante a década de 1960; tópicos e espaços de atuação esses que foram recorrentes em manifestações e textos pessoais de Hélio. Não deixo de lembrar que, anos depois, em 1987, já com a redemocratização do Brasil, a banda Titãs compôs a famosa “Comida”⁴². Na letra da música, reivindica-se abertamente não só o direito que se tem da comida e da bebida (necessidades vitais do ser humano), mas também o direito de de satisfazer outras necessidades que temos: prazer, amor, arte, dinheiro, felicidade.

Por sua vez, “Sexo e violência: eis o que me agrada” dá um outro estatuto para dois temas que eram então velados socialmente, e censurados, ou até mesmo proibidos, de serem veiculados em grandes mídias populares, como jornais, revistas e televisão. Na opinião pública, esses temas são danosos quando colocados em livre circulação levando em consideração os menores de idade que podem ser incentivados, por exemplo, ou os já maiores de idade que podem ser incitados às práticas. Sem pudor algum, Hélio fala de ambos e, ao contrário do que seria esperado, afirma que lhes agradam. Uma dupla afronta: primeiro, ao colocar os “assuntos proibidos” como inscrições públicas, segundo, ao dizer que gosta deles.

A novidade nesse discurso fica por conta do “sexo”, já que a temática da violência é fortemente trabalhada em outras obras. Não suspeito que a aproximação dos termos, a ideia de “sexo” na somatória com “violência”, funcione como uma apologia ao sexo violento; suspeito, na verdade, que o valor principal dessa aproximação seja o da transgressão —

⁴² Agradeço a professora Ana Chiara por ter sugerido a comparação com essa canção brasileira.

lançando-se mais uma vez ao campo de batalha com uma posição atuante contra (absolutamente contra tudo, como diz na já carta citada para Lygia Clark). O gesto da inscrição torna pública mais uma repressão feita pelo “mundo burguês” em relação aos temas. Vale notar que, novamente, Hélio aproxima termos semanticamente opostos, estabelecendo uma relação não comum.

Em um último fôlego para as análises, o que proponho para as inscrições a seguir, as líricas, representou para mim um exercício muito maior de reflexão do que o que foi feito anteriormente. Essas inscrições — “Mergulho do corpo”; “Da tua pele...”; “Teu amor eu guardo aqui”; “Contato”; “Do mal” — não me parecem estabelecer apenas relações com os grupos marginalizados da sociedade, a ideia de violência física e social, a desagregação de valores da classe média, ou ainda a vontade de levar a público breves manifestos políticos e desestabilizar as ordens. Ficam muito mais num plano subjetivo. Mesmo que seja quase impossível dissociar as obras umas das outras, ou as obras de seus contextos de produção, nas próximas análises há uma mudança metodológica para entendê-las enquanto práticas que permitiram uma atividade mais poética do que uma postura combativa ao artista.

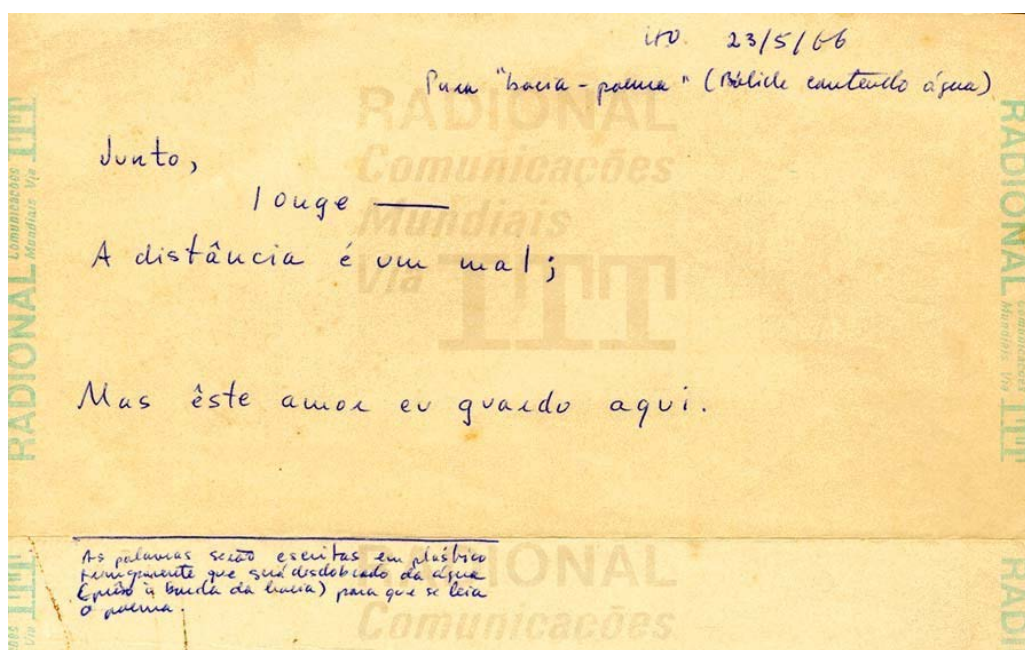
“Contato” e “Do mal” são inscrições em que Hélio mantém em suspense os sentidos que podemos atribuir as mesmas. Os textos parecem passar por uma resistência inventiva, pois apresentam formas brevíssimas; mas, ao mesmo tempo, também excitam a imaginação do leitor pois não possuem muita razão em si mesmos. É preciso deixar de lado a experiência dolorosa de uma primeira incompreensão e seguir, sem deixar de pensar que a ausência de sentido óbvia e única pode ser somente uma regra estética do artista. Para “Do mal” parece faltar uma referência: o quê ou quem é do mal? E o quê / quem seria, então, do bem? Mesmo com a falta de possíveis referentes, a inscrição não deixa de provocar e ser transgressora, já que se dirige ao que quer que seja negativo (contrário de *bem*). O mesmo acontece em “Contato”: de quem para quem? Do quê para o quê? Aqui, também com a falta dos referentes, a frase consegue provocar reação de contágio. Ao mesmo tempo que essas parecem ser inscrições incompreensíveis e de extrema subjetividade, há um mistério que paira no ar com tom de orientação: 1) o mal existe; 2) pense nas suas relações.

Em “Teu amor eu guardo aqui”, presente em Parangolé, Hélio parece fazer algum tipo de declaração em que, primeiramente, reconhece o amor, e não só o aceita, mas como o mantém e o protege. Se pensarmos no suporte da capa desse Parangolé, a qual cobre todo do participante desde a cabeça, o amor estaria no seu corpo inteiro. Diferente da inscrição “Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá”, em que também menciona o amor, nessa frase, no limite da vivência e de seu projeto artístico, Hélio coloca uma carga de afeto que tem a ver

com a doação do corpo do artista, da conversão da vida e da arte num só paradoxal programa. Ou, numa interpretação romântica lê-se uma inscrição mais pessoal que se afasta das questões políticas geralmente tratadas. O amor aparece sem precedentes da violência, sem a necessidade da contemplação, agora é um sentimento leve que deve ser protegido.

Em manuscrito de maio de 1966, há uma frase sem dúvidas semelhante à que está no Parangolé que aparece como parte de um poema. A mudança no texto é em relação ao pronome referencial do amor: na inscrição, “teu amor”; no poema “este amor”. Essas palavras seriam também para um Bólide, como pode ser observado no que Hélio escreve como “nota de rodapé”, não para um Parangolé, como ocorre na análise feita. Ao que essa pesquisa pôde concluir, este Bólide nunca foi realizado. Segue abaixo o manuscrito:

Figura 23 — Poema para Bólide não realizado (1966)



Fonte: Cedido pelo Projeto HO.

Já abordagens da estrutura física humana ficam presentes em “Da tua pele / brota a humidade da terra / o gosto / o calor” e em “Mergulho do corpo”. Na primeira inscrição, o homem aparece como o lugar onde acontecem alguns fenômenos naturais: do maior órgão do corpo humano, a pele, tem origem a umidade da terra, o gosto e o calor. Hélio aproxima também ali termos do universo meteorológico que podem se contradizer a depender de outros fatores como altitude, nível do mar: “umidade” e “calor”. Mas, se pensarmos que a inscrição

foi criada no Rio de Janeiro, a cidade é caracterizada por altos índices de calor e umidade. Então: mais calor, mais umidade, mais pele, mais gosto. Nessa inscrição, ainda vejo que a interpretação pode ir além da mera relação do corpo humano com o clima / tempo. Na medida em que atribui-se uma conotação mais maliciosa para a linguagem com a qual Hélio trabalha, o calor apresentaria-se como prazer, e a umidade como gozo, ambos tem origem na pele do outro.

Por sua vez, o Bólido não manuseável, uma espécie de bacia branca preenchida de água com a inscrição “Mergulho do Corpo”. Aqui, há um envolvimento que diz respeito a uma participação sensorial — já que o participante deve espiar sua imagem que aparece no reflexo da água, sobreposta à frase - e uma participação semântica, ou seja, no jogo do desenvolvimento de expressão textual e de interpretação. A participação do espectador neste Bólido se dá no momento em que o mesmo se curva para a caixa que está no chão ou em apoio e, com a cabeça baixa, pode ler a inscrição onde

o "mergulho" põe em evidência o corpo, em detrimento da primazia do intelecto. Há (...) um reposicionamento (...) para o elemento vivencial direto, deslocando as preocupações relativas ao constructo do "objeto" para outras referentes à totalidade dos sentidos do participante (convocada num "mergulho"). (LOEB, 2010, p. 75)

Uma obra como essa, que faz com que o espectador abaixe sua cabeça e leia tal inscrição, visualizando também seu corpo (em algumas instalações até possui um espelho no fundo da bacia) pode ser um mergulho narcísico, mas também de exercício reflexivo. Novamente, apoio-me em Giorgio Agamben (2017), ao discutir as formas de vida em *Uso do Corpos [Homo sacer, IV, 2]*, procura apresentar possibilidades de viver sem estar sob o domínio exercido pelo biopoder. Ou pelo menos, tenta apresentar “linhas de fuga”. Nesse sentido, de épocas e lugares diferentes, é interessante a aproximação que pode ser criada entre o filósofo e Oiticica, já que ambos, dentro de suas áreas, fazem pensar na experiência do corpo enquanto vida pública (política) e biografia individual.

Na inscrição “Mergulho do corpo” está a própria forma corpórea em menção direta, mas está também a reflexão, o convite para que se enxergue e veja seu próprio íntimo. Para melhor dizer cito Agamben, para que se veja :

não apenas a vida privada que nos acompanha como clandestina em nossa longa ou breve viagem, mas é a própria vida corpórea e tudo aquilo que tradicionalmente se inscreve na chamada assim “intimidade”: a nutrição, a digestão, o defecar, o sono, a sexualidade (AGAMBEN, 2017, p. 17).

Assim, refletindo sobre a forma obscura e opaca que cada um tem em si mesmo. Fica também a reflexão ao participante de sua existência humana e as práticas ou modos de vida existentes que o define e nos quais ele identifica-se — como profissão, orientação, etc.

A experiência de se ver no espelho, do reflexo de si, dentro de um contexto de Arte, ainda faz surgir o sensível, como propõe Emanulle Coccia (2010) em *A Vida Sensível*:

No espelho, o sujeito não se torna objeto para si mesmo, mas se transforma em algo puramente sensível, algo cuja única propriedade é o ser sensível, uma pura imagem sem corpo e sem consciência. No espelho, tornamo-nos algo que não conhece e não vive, mas que é perfeitamente cognoscível, sensível, ou melhor, é o sensível por excelência. Longe de reencontrar a “carne” da percepção, gozamos de um estado em que nos tornamos um sensível sem carne e sem pensamento, ser puro do conhecimento. Nesse estado, no fundo, cessamos de ser tanto sujeitos pensantes quanto objetos que ocupam espaço e vivem na matéria. Subitamente, perdemos nosso corpo, que permanece aquém do espelho, da mesma forma que também nos distanciamos de nossa alma e de nossa consciência, já que ela é incapaz de existir através do espelho. (p. 21)

O participante é convidado enquanto eu-sujeito para visualizar no fundo da bacia o eu-objeto, e o reflexo de si põe em jogo o paradigma da medialidade, reforçado pela inscrição **MERGULHO DO CORPO** em fonte preta e caixa alta. Qual corpo? Ao transformar o corpo em imagem, nossos órgãos perceptíveis podem agir imediatamente, e nos vemos para além de nós, cada qual existe a sua maneira perante seu reflexo.

Dentro de um paradigma político e social em que o poder penetrou em todas as esferas de existência da nossa vida - sociologicamente nomeado por biopolítica / biopoder contemporâneo -, as obras de Oiticica parecem ser uma antevisão que proporcionam novas formas de subjetividade àqueles que interagem com essa Arte. As obras analisadas nesta dissertação deslocam e distanciam a nossa existência física do lugar-comum imposto pelo poder soberano e intensificam-na no plano da existência subjetiva. A menção direta ao uso do corpo - lembro: “InCORPO a revolta” e “Mergulho do CORPO” (grifo meu) - faria parte de um amplo projeto artístico do pós-guerra que, de alguma maneira, pretende remodelar e marcar o uso do corpo/vida para liberar as forças que estão aprisionadas sob a carcaça dos sujeitos. Ali, ao posicionar o participante frente à obras de arte que jogam com a sua própria existência, Hélio Oiticica tenta tomar distância da precariedade e da vida relativizada, do corpo em estado larvar, deixado à margem pelo Estado, para emergir um corpo animado. Tal corpo animado surgiria a partir de dois momentos em cada uma das obras: no caso do *Bólido*, o participante frente ao seu reflexo, de cabeça baixa, tomaria consciência de um cuidado de si, das práticas de si, de uma experimentação possibilitada pela Arte que abre novas dobras e desdobras subjetivas.

No caso dos *Parangolés*, o corpo mais vivo surge na interpretação da frase inscrita, na movimentação que a obra de arte coletiva propõe, na dança, no levantar os panos e outros materiais, como num fluxo permanente de invenção. É pela arte que o corpo do sobrevivente, o que está(va) em estado larvar, em desenvolvimento, sofre o processo de passagem à maturidade. Torna-se, dessa forma, um corpo animado, apto à recriação de si. O corpo do qual Hélio Oiticica faz menção nas obras não é o corpo resumido a sua aparência, a sua silhueta, à boa forma, ou a sua idade, sua longevidade, como tem se caracterizado na atualidade. Oiticica é mais agudo: trata do corpo que, à mercê da gestão biopolítica, tenta resgatar sua sobrevivência, sua animalidade e própria existência por meio do encontro da exterioridade e seus afetos.

Para além da pretensão de remodelar o uso do corpo/vida, a história e crítica de Arte já demarcou fortemente o posicionamento de Hélio Oiticica num panorama macro da História da Arte como um artista revolucionário. Há uma intensa vontade — e um generoso gesto (considerando a Arte como contemplação estética) — de permitir novas experiências quando o participante está em contato com suas obras. Para isso,

o artista vai trabalhar com proposições abertas, que muitas vezes se prestam a homenagens. Dessa forma, os *Parangolés* (por exemplo) podem ser homenagens, protestos, gestos poéticos (...) Qualquer que seja o material, físico ou conceitual, o que interessa a Oiticica são as visualidades criadas a partir de sua exploração. (JUSTINO, 1998, p. 51)

Foi e é ele o artista que procurou a todo momento que sua arte se desse no mundo - fora das paredes dos museus e das galerias -, foi o representante da anti-arte. Sua marca ideológica e artística vai ao encontro da ideia de que pela experimentação, pela aposta na indeterminação e sensibilização, pela não coibição e não domesticação, poderíamos enxergar nossa liberdade de sermos o que quisermos, de tatearmos e sentirmos aquilo que nos cabe viver. Sem imposições, livres de formas e padrões. A preocupação de HO com o uso e relação corpo/vida/arte, junto com outros artistas da segunda metade do século XX, fez eclodir a revolução estética que transformou a posição do artista, do sujeito observador e do próprio objeto como obra de arte.

Por fim, percebo que práticas de escrita como as aqui expostas de Oiticica procuram desenvolver reflexões em torno da(s) experiência(s) do estar em contato com a obra. A estética se torna, então, não mais uma disciplina que somente dedica-se a estudar o belo, até mesmo porque essas novas práticas artísticas fazem parte das mudanças políticas e tecnológicas da pós-modernidade (GARRAMUÑO, 2014). Trata-se agora, mais profundamente, da estética como um estudo que procura entender o sensível, os sistemas de

percepções, nas formas de viver e perceber o objeto, enfim, nas experiências que deixam e deixarão marcas.

A nós, críticos ou participantes, mais do que ler, observar, dissecar e descrever a obra de Hélio Oiticica, é preciso parar à frente do trabalho e deixar que ele venha. É preciso dar tempo ao tempo para que as informações textual e visual passem o nível “informação” para se chegarem ao nível “experiência”, onde tudo pode nos acontecer, nos tocar, nos suceder, como bem queria o artista. A atividade experimental requer um gesto de interrupção, de um pensar e olhar mais devagar, parar para sentir, demorar nos detalhes e, principalmente, deixar em suspensão nossas opiniões e os juízos de valores. Eis a hora da atenção e delicadeza, da paciência. O sujeito que HO invoca para participar de suas obras é, repito, o sujeito da experiência, e não o sujeito do saber e do poder. Sujeito que deveria estar apto e disponível para receber, aberto, pondo-se em um lugar de “território de passagem”, que é “algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 19). Como “exercício experimental da liberdade”, ele trouxe para sua arte a convivência de diversas práticas, tais como “as da arte com a política, as do espetáculo como os modos de vida, as do museu com as da rua” (AGUILAR, 2016, p. 13) e, por que não, a prática visual conjugada com a escrita? O artista faz da sua obra um ponto de partida, mas também de chegada, já que “recebe o que chega e, ao receber, lhe dá lugar” (BONDÍA, 2002, p. 24).

4 DEPOIMENTOS

Neste capítulo nos atentaremos para três depoimentos pelos quais poderemos entender melhor as crenças e os valores desse universo artístico tão específico que priorizou a obra de arte e a literatura numa interação muito maior com a vida do que com sua institucionalização a partir de teorias ou da exposição nos museus. Nesse caso, coletaremos indícios dos modos como Andreas Valentim, Carlos Zilio e Luciano Figueiredo, participantes e também artistas, percebiam e significavam a realidade de interação com as inscrições textuais, o que nos permite também compreender sua lógica das relações estabelecidas. Essas são também leituras possíveis. A inserção das entrevistas no corpo da dissertação e não em seu anexo, como geralmente é feito, permite-me incorporá-las melhor à reflexão.

Entrevista com Andreas Valentim

Essa é uma entrevista feita com o professor Andreas Valentim, que foi aluno de Hélio Oiticica, de 1959 a 1966, período em que o artista ministrou aulas nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essas aulas eram espaços também experimentais para o próprio Hélio, que trabalhava com colagens, terra, areia, pintura, entre outros. Anos depois, ambos se reencontraram fora do país, em Nova York, onde desenvolveram trabalhos juntos. A entrevista foi realizada por e-mail em novembro de 2018.

Annelise Estrella: Nessa entrevista, vamos voltar alguns anos para entender um pouco mais a produção artística de Hélio Oiticica da década de 1960. Mais especificamente, olharemos seus Parangolés e Bólides que possuem textos inseridos. Mas, primeiro, gostaria de lembrar que o senhor realizou, em parceria com o Hélio, a obra CALL ME HELIUM - um balão vermelho com a inscrição “Call me helium” em fonte branca. Como vocês entendiam a coexistência do elemento textual com o elemento plástico na obra?

Andreas Valentim: “Call me Helium” foi idealizado em 1974, quando meu irmão Thomas e eu ainda morávamos em Nova York e convivíamos muito com Hélio. Voltamos para o Brasil e, após uma intensa troca de cartas com Hélio, chegamos a um formato final. O balão seria içado no antigo píer da praia de Ipanema, num domingo, com os dizeres “CALL ME HELIUM”, e o

evento envolveria a participação de diversos artistas. O nome da obra foi escolhido em homenagem ao nosso amigo Hélio Oiticica, inspirada, porém, numa frase de Jimi Hendrix que, em uma de suas últimas entrevistas, citada por Hélio em uma carta enviada a Wally Salomão, disse: Quando as coisas ficarem pesadas demais, chamem-me de hélio, que é o gás mais leve que existe.

AE: No meio artístico, havia discussões teórica ou de referências sobre a introdução de textos nas obras plásticas? Havia consciência dessa introdução enquanto um novo elemento de ordem literária? Houve influências para isso?

AV: A escrita inserida na própria obra faz parte das linguagens artísticas desde as vanguardas europeias, em especial no Dadaísmo e na arte da Rússia. Não me recordo especificamente dessa discussão com Hélio. Lembro, no entanto, que ele próprio utilizou largamente a palavra em suas obras: Bólides e Parangolés dos anos 1960 e, principalmente, a partir da sua imersão na escrita durante os anos em que morou em Nova York. Acredito que para Hélio, a partir desse período, a palavra escrita passou a ser indissociável da obra plástica. Da mesma forma, a fala, ou seja, a palavra falada. Vide os Heliotapes.

AE: Retomando o fato do senhor ter sido aluno de Hélio, nessas aulas de artes durante sua adolescência, a Literatura era trazida como um tema a ser trabalhado e/ou experimentado? E a inserção de textos nas obras plásticas, isso era explorado?

AV: Fui aluno de Hélio de 1959 a 1966. No início eu era ainda muito jovem – comecei aos seis anos. Mais adiante, Hélio me deu livros de arte, que guardo até hoje. A literatura não era um tema diretamente abordado. A palavra impressa, no entanto, foi utilizada em alguns trabalhos de colagem que realizei com ele nas minhas aulas. Como estes, por exemplo:

Figuras 24 e 25 — Trabalhos feitos por Andreas Valentim, sob orientação de Hélio Oiticica



Fonte: Cedido por Andreas Valentim.

AE: Por fim, o que significa (ou significou) para você vestir um Parangolé, uma obra de arte, que contém afirmações como “Incorporo a revolta” ou “Estou possuído”? Como você entende essa e as outras obras com as frases de Hélio?

AV: Acho que já respondi mais acima. Acrescentando: essas frases e palavras fazem parte de um repertório artístico e uma linguagem bem característica dos anos 1960, em especial a segunda metade. No Brasil, em particular, vivíamos a ditadura, com censura da palavra escrita nos meios tradicionais (imprensa e literatura), porém não tanto na obra de arte – talvez por ignorância dos próprios censores!! Acho que as frases que você cita são muito emblemáticas desse período, como também a do banner “Seja marginal, Seja Herói”.

Entrevista com Carlos Zilio

Essa é uma entrevista feita com Carlos Zilio, amigo de Hélio Oiticica e também artista plástico. Zilio participou das exposições Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966), e Nova Objetividade (1967), onde teve a oportunidade de vestir as capas *Parangolés* com inscrições e viver verdadeiramente os objetos de estudo com os quais estamos lidando aqui. Após uma rápida apresentação e conversa durante um evento na Livraria Argumento (RJ), em maio de 2018, enviei à Zilio por e-mail onze perguntas que buscavam entender como foi para ele ver e vestir os Parangolés com inscrições durante a década de 1960. Diante da possibilidade de respondê-las pessoal ou virtualmente, Zilio optou pela segunda opção. Segue, abaixo, na íntegra:

Annelise Estrella: Prezado Zilio, nessa entrevista, vamos voltar alguns anos para entender um pouco mais sobre a produção artística das décadas de 1960 e 70. Suas obras foram influenciadas pelo clima de opressão militar e de denúncia social daquela época? E a respeito de outros artistas? Podemos falar que havia uma “comoção” geral ou não?

Carlos Zilio: Minhas obras foram influenciadas pelo clima de opressão. Em relação aos artistas da minha geração, diria que havia um sentimento geral de inconformidade com a ditadura.

AE: A pintura é o principal suporte para você e para seus contemporâneos; mas, nas obras “Lute” e “Atenção”, por exemplo, ou em “Incorporo a revolta”, de Hélio Oiticica, há também a presença dimensão textual. Como você entende essa coexistência das áreas numa mesma obra?

CZ: O texto e a forma interagem, quer para se reforçarem, quer para criar ambiguidades de sentido.

AE: Como se deu para vocês trabalhar com a dimensão textual dentro da obra plástica? Isto é, a ideia de trazer a palavra para a obra veio de fora? Por influência de alguma escola, artista ou poeta específicos?

CZ: É preciso considerar a importância que teve para nós a relação com a linguagem da publicidade e com a diagramação de revistas e jornais onde o texto e a imagem estão interligados. Talvez para os artistas que tinham vindo do Neoconcretismo (Hélio, Clark e Pape) a relação com a palavra tivesse origem em um exercício mais ligado à poesia visual. Lembrar dos experimentos do Ferreira Gullar de Poesia Objeto e o Poema Enterrado feito com Hélio.

AE: Como esse tipo de trabalho foi assimilado por vocês?

CZ: Como um processo de investigação da linguagem.

AE: De onde surgiam as ideias para as palavras? Vinham antes, durante ou depois da realização do projeto da obra?

CZ: Mais ou menos simultaneamente.

AE: Havia discussão teórica entre os artistas, ou mesmo uma discussão dentro do programa artístico, da introdução dos textos nas obras plásticas?

CZ: Não me lembro de conversas teóricas específicas sobre texto. Do grupo que faz parte de Opinião e Nova Objetividade, o Pedro Escosteguy (que era mais velho) vinha da poesia e possuía uma base teórica sobre semiótica, mas era o único que me lembre.

AE: Vocês, artistas, tinha consciência de estar introduzindo um novo elemento na obra?

CZ: Sim, mas era espontâneo.

AE: No evento sobre artes plásticas e maio de 68, realizado em maio de 2018 na livraria Argumento, no final de sua fala houve menção ao emblemático Parangolé “Incorpo a revolta” como sendo uma obra extremamente representativa para aquele período pós golpe militar. O que significava para vocês vestir um Parangolé, uma obra de arte, que continha essa afirmação? A revolta era a respeito da política? Da arte pela arte?

CZ: Arte e vida como unidade.

AE: Você pôde experimentar outras obras do Hélio que continham frases, como a Tropicália, onde está “A pureza é um mito”?

CZ: Sim.

AE: Como você entende essa e outras obras com as frases de Hélio? Eram espécies de “lemas” do artista?

CZ: Provocações existenciais.

AE: [Em outro e-mail, solicitei um pequeno depoimento a respeito da exposição *Opinião 65*]

CZ: Só participei de Opinião 66, não participei de 65. Em 65 fui apenas espectador. O que posso dizer é muito sucinto. É preciso levar em conta que o MAM estava ainda em construção. As exposições ocorriam no bloco escola onde hoje está a cinemateca e a biblioteca. Quando cheguei no MAM havia uma grande presença de público e o Hélio já se deslocava com os assistas para se apresentar nos pilotis do atual bloco de exposições. Havia um grande público e dava para notar na reação das pessoas sob o impacto da exposição; houve grande repercussão de imprensa.

Entrevista com Luciano Figueiredo

Essa entrevista foi realizada em maio de 2016. Na ocasião, estudando a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, pude encontrar com Luciano Figueiredo, artista plástico e amigo de Hélio, em seu apartamento, no Rio. Alguns resultados da entrevista — que mais foi uma conversa — foram incorporados no corpo da minha monografia. Após a defesa da mesma, a banca sugeriu que houvesse uma publicação com o texto na íntegra. A publicação ainda não foi realizada, portanto, selecionei, para esta dissertação, trechos que nos são caros para a discussão a respeito das inscrições. Esses trechos estão transcritos abaixo.

Conheci o Hélio Oiticica em 1970. Ele já tinha feito a exposição em Londres, foi logo quando ele voltou. Muita gente da Mangueira frequentava a casa dele: a casa no Jardim Botânico era cheia de atividades, todo mundo ia pra lá. Ele era fascinante, era um homem generoso, falava muito bem, cantava, e tinha uma obra magnífica, então todo mundo queria estar perto do Hélio. E ele era muito generoso também no sentido de gostar de aproximar os artistas uns dos outros, ele gostava de ver gente trabalhando e produzindo, ele era

incompatível à preguiça, tinha horror a gente improdutiva. Ele gostava de ver as pessoas em ação. A casa dele era muito cheia sempre, todo mundo subia pra casa do HO e lá encontrava fulano, cineasta, gente da Mangueira. Mas ele tinha uma forma muito pessoal, muito própria do mundo dele e da Mangueira, quando ele descia, ele não partilhava com ninguém praticamente, ele fazia uma.... Ele era rigoroso, o que acontecia lá, ele não voltava contando. Era um outro mundo, o mundo dele. Ele pegava o cabelo comprido, prendia como um coque, punha um boné já pra não parecer o Hélio Oiticica, pra passar sem chamar atenção. Tudo dele era muito bem calculado. Ele não era de dizer “Vamos à Mangueira comigo!”. Até fui em encontros artísticos, ocasiões que ele organizou, mas ele não fazia sempre. Quando ele queria ir para a Mangueira, ele ia sozinho. A Mangueira é esse mundo marginal dele, lugar de pobre, onde muita gente é excluída da sociedade.

[Sobre o rigor do guardar-se]

Ele acreditava na evolução da obra, que ela não deveria ser dispersada, que deveria ficar tudo junto, e assim fez com a sua obra. Ele construiu as várias ordens conceituais, muito consciente disso, então queria ter o controle e mostrar sempre que possível o conjunto para que ficasse evidente que a passagem de uma obra de um período para outro tinha coerência no desenvolvimento. Ele queria que o público tivesse consciência do desenvolvimento, da progressão da obra, da progressão estrutural da obra (cor, espaço). Por isso, tudo ficou guardado, ele queria mostrar a obra toda junta para que se visse essa evolução. E como ele nunca fez ele mesmo uma retrospectiva, isso só veio a acontecer quando as exposições que começaram a viajar foram organizadas.

De certa forma é uma questão paradoxal seus escritos sobre a participação do público na obra e como isso se deu verdadeiramente. Mas isso é uma questão típica própria do espírito de uma época, da questão que foi visceral pra arte do século XX. Ou seja, os movimentos de vanguarda que se sucederam uns aos outros. E no caso do HO, ele foi integrante do Grupo Neoconcreto. Primeiro, ele começa com o grupo Frente, no Rio de Janeiro, que eram artistas, em sua maioria, com espírito construtivista, abstratos, geométricos, e ele integra a partir de 1959 o Grupo Neoconcreto (...) As exposições da época eram exposições concretas com artistas do Brasil inteiro com aquele espírito. Mas isso [o paradoxo da participação] é bem típico do espírito de uma época, das vanguardas. Elas ainda tinham a necessidade de negar, confrontar e tentar superar umas as outras. Isso se tornou um mecanismo muito recorrente,

como bem diz o poeta Antonio Cícero, o problema de negar, negar e negar uma vanguarda a outra ficou tão frequente que o próprio espírito da vanguarda cumpre seu papel mas não tem mais a questão da ruptura, aquilo não é mais novidade, podemos sempre ser surpreendidos por uma novidade, mas não da maneira como vinha se desenrolando no século XX. A partir dos anos 1980 a ruptura não tem mais tanto efeito.

O Hélio é um dos expoentes da ruptura. É um caso muito interessante. Claro que o tempo passa e certas coisas são relativizadas, são transformadas, certos valores se tornam mais relevante, outros menos e mais distintos ou não, como é o caso da participação do espectador, a integração das artes, enfim, coisas que o Hélio e outros artistas acreditavam muito. Parangolés, as proposições de integração entre arte e vida... Isso tudo foi muito forte, é muito bonito, original, mas as coisas não aconteceram e não se dão hoje exatamente como eles previam, como aspiravam o tanto que queriam.

Quando ele fez os Parangolés, apresentou todas essas proposições. No Rio de Janeiro, teve uma única exposição individual. Ele não tinha interesse como artista em fazer currículo de exposições, não interessava isso. Ele fez uma chamada Manifestação Ambiental aqui no Rio. Depois ele viaja em 1968, vai pra Londres, e lá faz uma grande exposição, na Whitechapel Gallery. Tudo que ele tinha produzido colocou numa exposição só, estava tudo disponível para o público, foi a primeira vez que ele pode ver a sua própria obra exposta e manipulada por um grande público.

[A questão da iconografia de massa]

Para o Hélio, pegar fotos do jornal e utilizar em algumas de suas obras tem ligação com questões da arte daquele período, até mesmo com a Pop Art. São proposições que incluem imagem e palavra. É importante se referir aos movimentos, as tendências, a certos exemplos da arte que estavam acontecendo.

[Inscrições políticas]

É uma arte muito trágica, evidente, e socialmente muito complexa. Tem o período brasileiro que era muito difícil, sob a ditadura militar. Mas não é só isso, não é só a ditadura militar que tornou a vida do Brasil violenta. Tem a questão da brutalidade urbana social do país. E o Rio de Janeiro, em particular, vivia um período crítico, como a criação do Esquadrão da Morte; a polícia tinha já o hábito de exterminar bandido. E o Hélio, como frequentava muito a Mangueira, tinha muitos amigos pobres, marginais. Mas não existem dados biográficos muito explícitos. Ele amava a Mangueira, fez muitas homenagens, amigos de lá...

Mas essa parte pessoal de vivências, experiências, isso ele não diz, isso é coisa íntima, que não tinha necessidade, não fazia parte, não tinha que contar detalhes disso ou daquilo.

É importante levar em conta que quando um artista é tão especial como HO a tendência é tentar criar uma mistificação sobre ele, um certo folclore... Ah, é o artista ligado ao marginal, que gosta de bandido... Por isso chamo atenção para um olhar histórico, de contexto histórico do Brasil. Não foi só o golpe militar que tornou a vida difícil nas cidades. Já havia uma desigualdade social muito grande no país, os muito ricos e muitos pobres. E isso gera não só miséria e pobreza, mas gera violência. Hélio nunca foi engajado politicamente, nunca participou de partidos políticos, mas tinha consciência da gravidade dos problemas sociais, tinha uma visão muito séria, por isso faz essas obras de cunho social.

Essas obras que contém textos, no caso “Seja marginal, Seja Herói”, atualmente, têm um conceito muito difícil de se absorver. Nos dias de hoje, considerando a violência e o que é a marginalidade, ninguém vai encorajar e dizer “Seja marginal, Seja Herói”; ser marginal não é mais ser herói. Mas aquilo foi feito a propósito de um artista, aquilo cumpriu o seu papel da época. Agora, seu papel é mais histórico e documental. É artístico, sim, porque é inseparável das propostas que ele estava fazendo, então está dentro do leque de criação, mas ele não seguiu fazendo outras bandeiras como aquela, aquilo foi uma participação em um evento.

Hoje o que questiono é a formulação de uma ideia como essa, se nós faríamos isso. Se gostaríamos que alguém fizesse uma frase como essa. O que provoca hoje? Eu não diria para ninguém isso, porque eu não sei se essa é a forma com a qual eu concordo de alguém ser herói... Marginal hoje é uma forma difícil. Marginal é quem agride o outro na rua. Eu concordo com uma agressão? Com alguém que rouba ou tira a vida de alguém? Ser marginal na época era desafiar a lei. Mas isso não era muito claro. Quer dizer, “Seja marginal” e está ali um morto, um perdedor. Então é uma evocação muito estranha, muito complexa. Por isso que eu falo que é importante pensar na época, contextualizar essa frase na época. Os outros Bólides tem textos também. A observação ao espírito da época é importante pra comparar com os dias de hoje. Encontrar novas perspectivas. O próprio fato de que essa bandeira lhe chamou atenção e lhe atraiu é o fato de que há uma originalidade na obra. Se não, ela não teria força de comunicação, você não teria o estímulo de querer saber mais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação baseou-se no estudo de 20 obras do artista brasileiro Hélio Oiticica, entre Parangolés, Bólides e bandeira, produzidas entre os anos de 1965 e 1968, quando o artista estava morando no Rio de Janeiro. Com esse corpus de análise, buscou-se perceber o que havia de corrente no pensamento do próprio artista e da construção desses projetos. Além disso, sendo um trabalho ligado, evidentemente, à Literatura, houve interesse em também pensar na Teoria Literária atual e na construção de um julgamento crítico a respeito dos textos inseridos em cada uma das obras. E, assim como citado na introdução, há de se lembrar um fator fundamental para esta produção: a peculiaridade de ter lido HO na Uerj e no Rio de Janeiro. Também é preciso considerar o encontro com o grupo de pesquisa *Bioescritas: estudo de relações entre vida, arte e escrita na poesia brasileira*, coordenado pela professora doutora Ana Chiara, como fundamental para compreender melhor, e até mesmo trazer resposta para algumas questões que fazem parte do universo de Oiticica.

No âmbito pessoal, ao mudar para o Rio de Janeiro, já afetada pelo que os artistas concretos paulistas e os neoconcretos cariocas registraram a respeito das suas diferenças na década de 1950, para mim, tal discussão tomou corpo dentro dos universos acadêmicos de cada estado e da minha própria pesquisa. Enquanto que na Monografia em que estudei “Seja Marginal / Seja Herói” (GALEAZZI, 2016), fazer uma pesquisa de campo foi uma viagem simples de Campinas ao Rio de Janeiro para uma entrevista marcada em Botafogo; as pesquisas de campo planejadas para a Dissertação de ida à Mangueira em busca de traços de Hélio que ecoam na comunidade, infelizmente, não puderam ser realizadas dada as circunstâncias desfavoráveis e meu receio com a violência. No entanto, a possibilidade de discutir Literatura em diversas universidades, como fiz participando de disciplinas na Uerj, na UFF e na PUC-Rio, desconstruiu diversos pensamentos cristalizados do que poder ser Arte e Literatura. Houve ainda a oportunidade de conhecer pessoalmente pessoas como a crítica argentina Florencia Garramuño, cuja pesquisa mudou o rumo do projeto inicial deste Mestrado.

Tal conjuntura pessoal e a percepção do panorama da produção artística brasileira dos anos de 1960 e do gesto artístico de Oiticica permitiram que a compreensão do valor das obras de Oiticica com inscrições textuais fosse dupla: há a inespecificidade da obra de arte e pode haver a relativa autonomia do texto. No primeiro entendimento, quando pensada a totalidade da obra, imagem e texto juntos, vê-se que não há uma classificação possível que abarque todas as suas características, a presença, em conjunto, das inscrições e da plasticidade

dos materiais. Seria, também, incongruente encontrar um referente no mundo das Artes tradicional para nomear obras de quem sempre recusou idealizações formais.

Nesse contexto, percebi que Oiticica não estava produzindo obras inespecíficas sozinho. Já havia uma discussão em torno do uso da palavra dentro de seu círculo — seja como artes visuais, como crítica, como poesia ou como política. Assim, as inscrições ficam colocadas em pontos de contato e questões muito próximas das trabalhadas por outros artistas, neoconcretos ou não, como Lygia Pape, em que o estudo do uso da palavra se deu para fora do livro como suporte, ou, anos mais tarde, como Carlos Zilio, em que pela palavra coloca-se um tom de Manifesto na obra.

Por outro lado, busquei também aqui mostrar que esses mesmos textos inseridos em obras inespecíficas podem (e têm) autonomia, o que demanda uma leitura atenta. Destrinchar seus possíveis significados e interpretações não é uma tarefa fácil, mas é essencial ao tomar contato com a obra de Hélio. Nesse sentido de atribuir leituras possíveis, o leitor contemporâneo pode a todo momento querer estabelecer relações: entre a inscrição e o período histórico; a inscrição e a biografia do artista; a inscrição e sua materialidade; a inscrição e seu gesto transgressor. No primeiro momento, pode fazer parte da experiência de leitura a incompreensão, pois a grande maioria dos textos não é óbvia, mas, no passo seguinte, o leitor se dará conta de que aquela Literatura, distante de um caráter acolhedor ou educativo, é também inventiva, provocativa, ou poética. Vale lembrar das movimentações temáticas do próprio artista; como foram divididas no capítulo quatro, as inscrições comunitárias (ou testemunhais) e as inscrições líricas não acontecem em períodos diferentes da vida de Hélio, mas, sim, concomitantemente.

Ademais, procurei mostrar que, para o trabalho de Hélio Oiticica e para o próprio artista, o discurso realizado nos textos tem a intenção de questionar as condições impostas pelas autoridades — sejam as oficiais, sejam os padrões sociais, por exemplo — a fim de recondicionar as existências individuais. Sem dúvidas, em um outro período e contexto sócio-político diferentes, o artista teria sido pessoalmente afetado de outra maneira. À medida que sua obra e sua vida estiveram sempre ligadas, conseqüentemente, esperaríamos outras frases dentro desse cenário de suposição. É certo que a violência das autoridades, as diferenças sociais brasileiras e, principalmente, os abismos entre o que ele mesmo pôde viver entre a Zona Sul e as comunidades cariocas fizeram com que sua obra refletisse tais problemas. Desse modo, Hélio escreveu para que compreendessem questões que lhe eram caras, e para que ele mesmo pudesse compreender sua existência múltipla.

Cabe também compartilhar a constatação de que, diferente de muitos outros artistas que produziram sob a ditadura militar, Hélio escapou dos limites impostos pela censura. O único problema encontrado durante a pesquisa foi com a emblemática bandeira “Seja Marginal / Seja Herói”, que ainda assim não aconteceu durante uma exposição autoral do artista, mas na sua exibição em um show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, na boate carioca Sucata, em 1968. Na área das artes visuais, acredita-se que por ignorância dos próprios censores, como pontua Andreas Valentim na entrevista, a palavra escrita não era comumente barrada, diferente do que acontecia em outros meios como o musical e o literário. Nem mesmo houve grande repercussão sobre as inscrições nos jornais — apesar de polêmicas, não tiveram atenção das mídias na época. Pensando nesse viés da ditadura, tal enfoque a respeito da censura foi apresentado aqui de modo apenas superficial, e certamente merece uma abordagem futura que preencha lacunas.

Por fim, há de se afirmar que mesmo a questão principal desta pesquisa não termina aqui. É preciso continuar a investigação acerca do uso da palavra dentro do projeto artístico de Hélio Oiticica, aprofundando a relação entre a maneira como ele a usou com a sua própria vida, isto é, com a sua biografia. Esses estudos poderiam, não coincidentemente, também ser chamados por bioescritas — escritas de vida. Portanto, aqui não se encerra um percurso de pesquisa acadêmico e pessoal. A partir do que foi produzido até o momento, pretende-se realizar, em novas pesquisas, outras reflexões sobre a vida de Hélio Oiticica para que seja realizada uma narrativa crítica sobre os 43 anos desse artista apaixonante e, como dizem, labiríntico.

Em tempo, cito o trecho do prefácio do livro *Um Estrangeiro na Legião*, que traz os dois primeiros livros do poeta brasileiro Roberto Piva, “Paranóia” e “Piazzas”. O crítico literário e professor Alcir Pécora, organizador do livro, comentando a literatura de Hilda Hilst e Roberto Piva diz:

(...) ambas excitam a imaginação de uma vida menos ordinária, sem jamais mascarar o que ela tenha de mais ordinário, e até de sórdido. Bem ao contrário: são literaturas que querem encarar tudo. Justamente por isso, uma vez exposto à leitura delas, é difícil resistir à admiração das pessoas que as conceberam: gente que despudoradamente diz o que ninguém quer ouvir, e está disposta a pagar o preço pela inconveniência. **Difícil não amar gente inconformada, num mundo de mansos.** (PÉCORA, 2005, *grifo meu*)

Somo à essa dupla HO com suas inscrições textuais aqui apresentadas. Por meio dessas, assim como Hilda e Piva, Hélio também excita nossa imaginação. Não mascarou o mundo ordinário dos anos 60. Disse o que não queriam ouvir. E até mesmo o que não deveria dizer. Esses seriam os grandes méritos das suas inscrições: uma escrita que age na

contracorrente. Um artista absolutamente inconformado com o mundo — seja em seu aspecto macro social, seja no seu aspecto mais íntimo, com as questões artísticas. Experienciar o que fez Hélio Oiticica, sobretudo enquanto um artista que não se afastou de pautas brasileiras polêmicas e importantes para a sua época, é uma atitude fundamental para que possamos também hoje, no mundo em que estamos vivendo, começar a aprender a resistir. Será preciso resistir.

REFERÊNCIAS

- ADAM, J. M.; HEIDMANN, U. Introdução: por uma abordagem interdisciplinar dos textos. In: ADAM, J. M.; HEIDMANN, U. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011. p. 13- 30.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?: E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. *O uso dos corpos. Homo Sacer, IV, 2*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGUIAR, G. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- AIRA, C. *Sobre a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- ARGAN, G. C. A arte do século XX. In: *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BACHMANN, P. Poesia que toca – tocar poesia: os objetos poéticos neoconcretos. *Anais XV ENCONTRO ABRALIC*, 2016. p. 1.248-1.259.
- BACHMANN, P.. Escrita e artes plásticas: a poética secreta de Hélio Oiticica. In: CHIARA, A. et al (Org.). *Bioescritas/Biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017. p. 227-240.
- BARTHES, R. O discurso da história. In: BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 145-157.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. *O Rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.158-165
- BARTHES, R. *O Grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BONDÍIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19 , jan.-abr. 2002, p. 20-28.
- BRAGA, P. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.
- BRAGA, P. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- BRITO, R. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). *Arte brasileira contemporânea : caderno de textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CÁMARA, M. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, A. de et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAVALCANTI, J. D. Parangolé: anti obra de Oiticica. *Digestivo Cultural*, 2002. Disponível em:

http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica. Acesso em: 28 jul. 2017.

CHIARA, A. et al. *Bioescritas / Biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

COELHO, F. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010b.

DONADEL, B. A. *Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60: da “Obra aberta” ao “Exercício experimental da liberdade”*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1997.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, F. *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FIGUEIREDO, F. (Org.). *Hélio Oiticica: obra e estratégia*. Rio de Janeiro: Mostra Rio Arte Contemporânea, 2002

FIGUEIREDO, F. (Org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. São Paulo: UBS Pactual, 2008.

FOUCAULT, M. Sobre a Genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GALEAZZI, A. E. *Seja Marginal, Seja Herói: o poema-bandeira de Hélio Oiticica*. Monografia de Graduação. Universidade Estadual de Campinas, novembro de 2016.

GARRAMUÑO, F. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, F. Formas da impertinência. In: *Expansões contemporâneas: Literatura outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b. p. 91-108

GEERTZ, C. Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita. In: GEERTZ, C. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Trad. Vera Ribeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009. p. 11-39

GOMES DE OLIVEIRA, E. D. Museu-obra: o museu como problema da arte contemporânea. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 5, n. 10, jul.- dez. 2016.

GUEDES, C. E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega no museu. In: *Seminário Internacional: Hélio Oiticica: para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produções, 2016. p. 6-19.

GULLAR, F. Teoria do Não Objeto. In: GULLAR, F. *Experiência neoconcreta: momento limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GULLAR, F. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEINICH, N. Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 373 - 390, out. 2014.

HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, H. B. de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.

JUSTINO, M. J. *Seja marginal, seja herói*. Paraná: Editora UFPR, 1998.

LOEB, A. V. *Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica*. 2009. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, 2009.

LOEB, A. V. Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *Revista Ars*, ano 9, nº 17, p. 48-77, 2010.

LUDMER, J. Literaturas posautônomas. *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, jul. 2007.

KEPLER, P. A. Hélio Oiticica: Mangueira, a vida vasta e a promessa de crescer. In: *24º Encontro da Anpap*. 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s10/paula_kepler.pdf. Acesso em: 1 jun. 2017.

MACIEL, L. C. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACIEL, M. E. *As ironias da ordem: coleções, inventários, enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MEDEIROS, A. Sob o signo da morte: aparições de "Che" Guevara no trabalho de Claudio Tozzi (1967-1968). Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2017.

MENEZES, P. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, p 17-52.

NUNES, F. V. Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto". 2004. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2004.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, H. *Encontros*. FILHO, C. O.; VIERIA, I. (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, H. *O museu é o mundo*. FILHO, C. O. (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

OITICICA, H. *Posição e Programa*. 01 jul.1966, PHO 0253/66.

OITICICA, H. *Parangolé Poético e Parangolé Social*. 14 ago. 1966, PHO 0254/66.

OITICICA, H. *Parangolé Poético e Parangolé Social*. 21 ago. 1966, PHO 0256/66.

PAGEAUX, D. H. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. In: PAGEAUX, D. H. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Hucitec, 2011, p. 109-127.

PÉCORA, A. Prefácio. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, M. Opinião... Opinião... Opinião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/74777. Acesso em: 30 nov. 2018.

PEDROSA, M.; GULLAR, F. *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

PELBART, P. P. Subjetividade contemporânea Eu(reka!). In: PELBART, P. P. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 1-15.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N1 Edições, 2017.

PEQUENO, F. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013

PEREIRA, T. Panorama da arte rupestre brasileira: o debate interdisciplinar. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 16, p. 21 - 38, 2011.

REIS, P. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

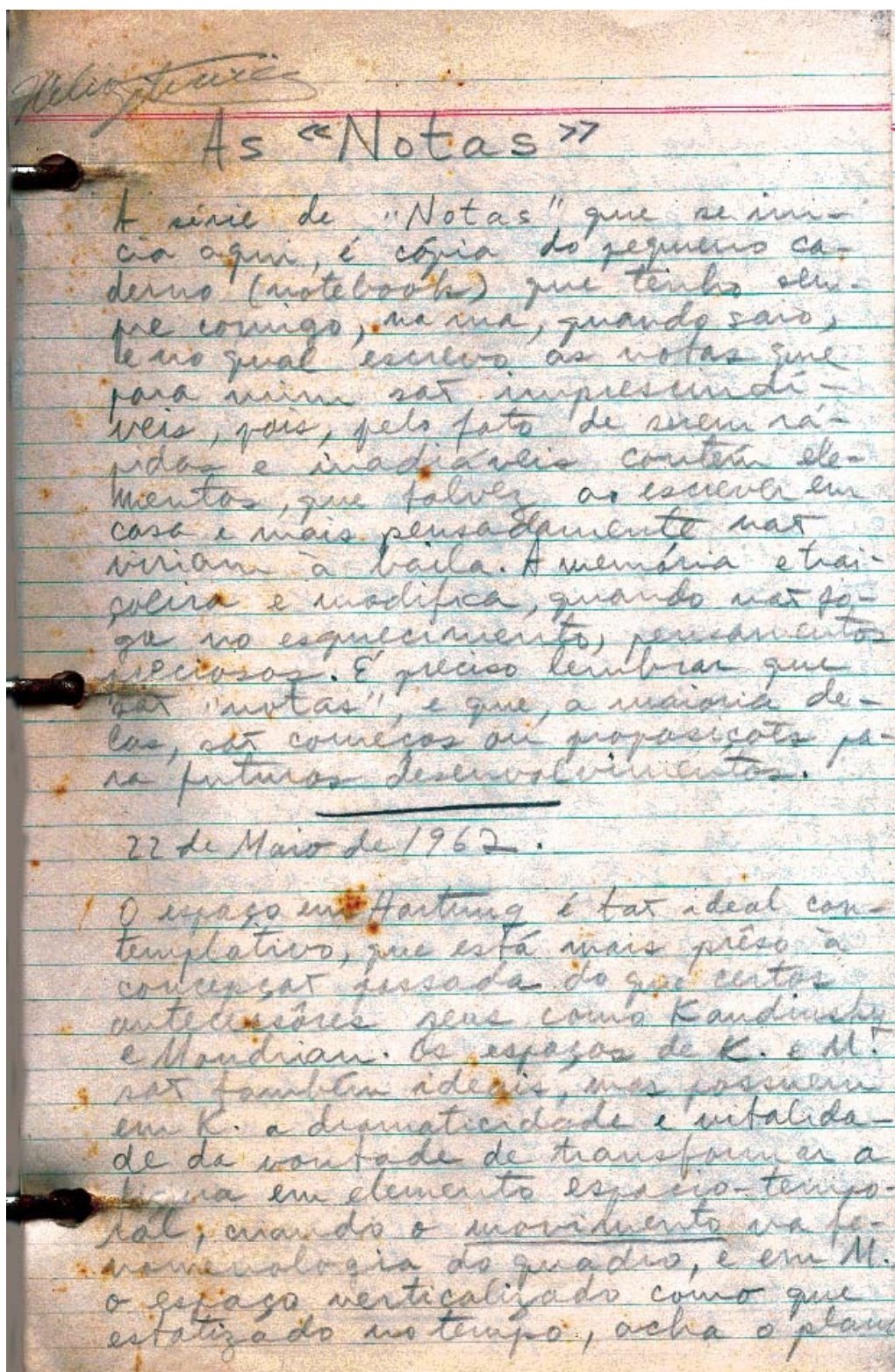
SALOMÃO, W. *Qual é o Parangolé?* E outros escritos. Rio de Janeiro, Rocco, 2003a.

SALOMÃO, W. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003b.

SCHENBERG, M. *Concretismo e Neoconcretismo*. 1977. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15. Acesso em: 3 abr. 2018.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANEXO A



“As <<Notas>>”, de Hélio Oiticica. Documento cedido pelo Projeto HO.

ANEXO B - Texto sem título de Hélio Oiticica — Inauguração da Poética Secreta.

21-Julho-64

Ulitica

Começo aqui e hoje o que chamarei de "poética secreta", ou seja, aquilo que me expressarei no sentido verbal, poéticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se torna eterno na expressão poética lírica, exatamente o polo oposto da minha obra plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, aqueles de os abalar. Está, porém, 'acima' delas, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que poderia ser mesquinho, o dia a dia, torna-se vivência e objetiviza-se no poema (se bem que o lírico se orienta também para um plano ideal, mas o "passageiro" é que constitui o cerne do seu material). 'Secreto', é o que quero, pois que não sou poeta, mas uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. Quando me encontro, aqui, nas vivências cotidianas, que nas obras procuro construir idealmente (vivência da obra transformando as vivências do cotidiano), aqui essas vivências constroem o pensamento ideal, e orientam-no em novas perspectivas, numa outra visão, desconcertante por certo, principalmente agora, para mim. A experiência do que se convencionalmente chama "vida" toca aqui o seu dedo no ideal das aspirações, da liberdade da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botas, floriscência do cotidiano. Os poemas que surgiram aqui ten-

deu a sintetizar essas vivências - fluiu,
assim o quero, no espaço linear dessas p^o-
lhas, em continuidade.

Só,
que não era só,
no tempo.

Ave,
o' beleza!,
que já é lembrança.

Belo,
o belo,
sem conceito.

ANEXO C

Coluna de Carlos Alberto na *Tribuna na Imprensa*, em 24 ago. 1965. Acesso na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

TRIBUNA

24 DE ABRIL DE 1965

PRETO NO BRANCO
CARLOS ALBERTO

Vinicius quer mulata genial para um filme



Notícias de Roma estão confirmando o sucesso do cantor Juca Chaves. E elas chegam dizendo que o cantor não canta mais de pés no chão, nem apela mais para suas famosas sátiras políticas. É um cantor amadurecido. Juca, há cinco anos passado, cantava e escrevia letras que faziam esta garotada da Estudantina, que joga no infantil-juvenil da esquerda e nos escritos dos seus traumas o complexo de irrealização, ficar ruborizada. A onda hoje é escrever letras com apelos sociais e a teoria, bem cômoda, é que todas arte tem que ser participante, um grito, uma revolta social. Besteira. Juca fazia isso, há cinco anos com os pés no chão e com bom gosto e inteligência. Quantos Carcaras ou músicas e letras deste gênero o compositor não escreveu naquela época? Esta turma toda vai passar e não vai ficar ninguém. As modificações do compositor Juca Chaves, ficarão. Maria Bethânia se fizer uma pesquisa em sua família musical verá que é uma netinha de Inezita Barroso. É a própria Elis Regina é prima afasta do americano Lennie Dale, sr. cantor feito de matéria plástica e vizinha do cantor Simonal. No dia em que a moça deixar de nadar tanto, cantando, ficará só uma voz razoavelmente boa que carece de muito amadurecimento e principalmente de humildade humana. Estou errado. Estou, não. Daqui uns vinte dias na busta "Rui Barbosa" Lúcio Alves, Agostinho dos Santos, Elza Soares e o quinteto de Paulo Moura, Salvador, Victor Manga e o Edson, vão dar aulas do autêntico samba brasileiro. Samba puro, requintado, sem cor política. O samba não tem cor. Não é preto, não é branco e, principalmente, não é vermelho.

E já que estou falando em cantor autêntico, passemos a Agostinho dos Santos que vai lançar, muito brevemente, seu novo long-play na Elenco. O poetinha Vinicius de Moraes, que esteve sábado no Renascença, procurando uma mulata genial para o seu filme, não pode esquecer o bom mulato e seu velho amigo, Agostinho. O poetinha quando foi para os Estados Unidos andou declarando aqui na imprensa que São Paulo era o túmulo do samba. São Paulo só para chatear o poeta é hoje feito de mil igrejinhas da Bossa Nova. De qualquer maneira a vinda do poeta Vinicius de Moraes é sobre todos os aspectos excepcional para o samba atual brasileiro. Sua vinda e de maestro Teóclato saude novamente as letras e as músicas.

Não é por nada, não. Mas depois da saída de Mauro Salles, e sua saída pouco atrasar de muitos anos a evolução natural da TV-Globo, p. Mauro tinha criado uma personalidade e um estilo novo nessa emissora, os navegantes não tenham dúvidas. O canal quatro será dominado pela antiga equipe do canal 5 de São Paulo: gente nova... mentalidade nova... espírito renovador... Senão vejamos: Sarita Campos trouxe o seu irmão Paulo de Gramoun que é o atual diretor-artístico da Globo. Virá agora o Costa Lima, que é o espólio da Sara Campos. O Valtor Poster já está lá na emissora. Só falta agora vir a cantora Hebe Camargo. Será um quinteto revolucionário. Não será mais uma panela, mas um verdadeiro tambor de ocoado. Vai explodir muita teia de grama.

O ator Amílton Fernandes, dr. Limonta, da novela o "Direito de Nascer" gravando todos os domingos sete programas diários: SOB, Sentimental. O ator na rua é massacrado pelas fãs... Estava ontem reclamando que foi sábado a uma busta e recebeu mais de 15 beijações. A busta era a mais famosa da noite carioca. Estão apelando para a ignorância e o rapaz não se dá bem com beijações. Viver é mesmo uma história cheia de capítulos perigosos... Ela terrinha cheia de marimbones!

Vinicius anda por aí em busca da mulata perdida, neste Rio colored

ANEXO D

Coluna de Cladir Chaves no *Diário Carioca*, em 14 ago. 1965. Acesso na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Galerias & Museus ————— Cladir Chaves

'Parangolé' impedido no MAM

"PARANGOLÉ" IMPEDIDO NO MAM — Hoje, planejávamos, como anunciamos ontem, comentar Krajeberg e Liuba Wolf, que estão expondo no Museu de Arte Moderna, em comemoração aos festejos do IV Centenário. Todavia, um fato importante requer imediata divulgação. Trata-se do grupo Opinião 65, organizado por Ceres Franco, que foi o ponto alto das apresentações no MAM.

O que causou realmente impedimento no grupo, foram os trabalhos apresentados por Hélio Oiticica, os quais ele denominou de "Parangolé", onde entram, como composição, estandarte, cuba de vidro, tenda de matéria plástica, capas, fantasias, gente, música, ritmo e movimento. Não vamos aqui analisar à luz da crítica nem a tomada de posição com referência à arte, propriamente dita. Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da "arte ambiental" no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos panelos, timborets e frigideiras. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exhibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM.

A guisa de informação, Hélio Oiticica define em poucas palavras, as bases fundamentais do "Parangolé": "A descoberta do que chamo "Parangolé" marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-eôr no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome Parangolé", derivado da jira folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e imiteis." Quanto à atitude do Museu, encontramos nosso ponto de vista na Revista da Civilização, uma entrevista do pintor Ivã Serpa à Ferreira Gullar: "... estamos longe de atingir esse museu ideal, pois ainda hoje a direção dos museus fica contente quando consegue atrair figuras da elite social, quando devia preocupar-se em levar o povo ao museu".

