

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**Um “estado de invenção” da arte brasileira entre as décadas de 1960 e 1970: a
escrita de Hélio Oiticica em sua proposição de vanguarda.**

Carolina Sinhorelli de Oliveira

Porto Alegre,
2011.

Carolina Sinhorelli de Oliveira

Um “estado de invenção” da arte brasileira entre as décadas de 1960 e 1970: a escrita de Hélio Oiticica em sua proposição de vanguarda.

Trabalho apresentado ao curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em História.

José Augusto Costa Avancini (Orientador) - UFRGS

Maria Luiza Filippozzi Martini – UFRGS

Eder da Silveira - UFCSPA

Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: não escrever, não mais escrever, salvo do risco de ser sempre recuperado.

Roland Barthes, O Prazer do Texto

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo

Haroldo de Campos, Galáxias

Eu tinha vontade de ir embora, para saber se aquilo tinha terminado. Mas para me assegurar, antes de ir embora pedi-lhe que me cantasse alguma coisa.

Samuel Beckett, Primeiro Amor

Agradecimentos

Aos meus pais e irmã, aqueles que de alguma maneira ajudaram a tornar isso possível.

Ao professor orientador, José Augusto Avancini, por ter proporcionado a oportunidade de pesquisa em história da arte brasileira, dentro desta graduação em História.

Aos colegas de trabalho na Bienal do Mercosul, agora neste último (e extraordinariamente cheio) semestre, os quais, indiretamente, evitaram maiores desesperos em relação à escrita deste trabalho de conclusão de curso.

Aos colegas de curso que conseguiam animar aulas não tão animadas. Em especial, ao colega e amigo, Aluísio Lessa, quem me aguentou durante toda graduação.

E, com carinho imenso, àquele que chegou ao extremo da paciência e não deixou de estar lá: Vitor Junior.

Finalmente, sem que tenha menos importância, à contribuição trazida por Waly Salomão, quem serviu de inspiração para escrever sobre Oiticica (ainda que a escrita acadêmica, em oposição àqueles seus textos, não pareça a forma tão adequada, para o trato do tema em questão). E ao Programa Hélio Oiticica, sem o qual este trabalho não poderia ter sido escrito baseado nas fontes primárias digitalizadas.

RESUMO

A escrita no trabalho de Hélio Oiticica apresentou-se de forma recorrente durante sua atuação como artista. A relação de transformação total que ele propunha a partir das situações e espaços criados para serem apropriados pelo “público”, se pensa aqui como algo conjunto ao trabalho textual, nessa relação proposta. A noção ampliada do trabalho de arte também não deixa de considerar suas condições e estratégias específicas. Os textos, então, interessam não só por seus conteúdos e temas, mas também pela posição crítica que marcam o acompanhamento do trabalho “plástico” e por serem considerados aqui como um meio importante para a análise do projeto de vanguarda proposto pelo artista, a partir do início dos anos 1960.

Palavras-chave: escritos de artista, vanguarda, Hélio Oiticica, arte marginal, crítica.

Sumário

Introdução.....	8
1 UM MOVIMENTO EXPERIMENTAL.....	12
1.1. Desenvolvimento das propostas.....	12
1.2. Um projeto em um tempo.....	15
2 ORGANIZAR O DELÍRIO.....	20
2.1. Abertura crítica.....	20
2.2. Envolvimento do escrito na produção artística.....	23
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
4 IMAGENS.....	31
BIBLIOGRAFIA.....	34

Introdução

“Penetrar como um fermento, uma levedura de inquietude.”¹.

A frase acima surge, em meio a diversas outras tão metafóricas quanto aquela, no texto de Waly Salomão onde ele opera uma tentativa de descrever a prática artística de Hélio Oiticica. Na literatura sobre este e seu trabalho, a palavra *labirinto* aparece repetidas vezes para ilustrar a sua produção; e, ainda, o que se pode tomar aqui como produção estava permeando diversos campos “artísticos”² como a pintura (no período inicial), a dança, a performance, o texto ou até a música (a qual ele dizia ser o seu verdadeiro ofício).

Nascido no Rio de Janeiro em 1937, filho do fotógrafo José Oiticica Filho, Hélio teve sua formação voltada para a arte desde cedo. Posteriormente, iniciou no ensino formal em 1954, tendo como professor, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista Ivan Serpa, com quem teve a possibilidade de se envolver em uma arte realizada com múltiplos materiais. A ocorrência do grupo Neoconcreto carioca, capitaneado por Ferreira Gullar, envolveu a problematização da expressão e contestando a racionalidade dos concretistas paulistas ao sugerir um modo mais ligado à “significação existencial, emotiva e afetiva” e à criação “intuitiva” na arte.³ A partir do pensamento e produção deste grupo, surgiria com Lygia Clark a busca pela quebra da tela bidimensional tornada em significativa transformação estrutural do que se poderia fazer em arte. Para Hélio, foi justamente com o desenvolvimento apresentado por Lygia que se abriu a possibilidade de operar esse avanço dos trabalhos – inclusive os dele –, no que dizia respeito à relação da “obra” com tempo e espaço.

A *vontade construtiva*, expressão escrita no texto “Esquema geral da Nova Objetividade”⁴ em que Hélio coloca sua sistematização teórica sobre o estado da arte no

¹ *Um Rei vorticista: o elemento Hélio*. In: SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 32

² A palavra aqui será utilizada para fazer referência à sua produção nos diversos tipos encontrados no conjunto do trabalho do artista. As aspas se devem ao fato de que, frente à preferência de Oiticica tratar sua produção como *anti-arte*, pareceu-me prudente manter a palavra, ainda que desta forma, para facilitar a compreensão.

³ Manifesto Neoconcreto, assinado por diversos artistas e também por Ferreira Gullar, foi originalmente publicado no catálogo da “1ª exposição neoconcreta”, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1959.

⁴ Texto originalmente publicado no catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1967. Disponível para leitura no endereço virtual: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbe=4523&cod=136&tipo=2

Brasil, apresenta sua proposição de uma situação especificamente brasileira em seu sentido de esforço criativo próprio, o qual ele opõe a um movimento com idéias fixas e dogmáticas a serem difundidas. Sua preocupação com uma ação ampla e coletiva articulada por essa dita vanguarda, o faz refletir também no papel político das suas posições e dos desenvolvimentos “artísticos” quando fala da importância do caráter *ético-social*, presente nas propostas convergentes dos artistas da época; a proposição, incluindo a prática escrita como elemento de atuação, que havia chamado em outro texto de *social-ambiental*, livre de elementos conformistas ou opressores: “Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente, do discurso: é a manifestação social”.⁵

Considerando o cenário cultural onde essas expressões davam-se nos anos 1960, lembremos da posição desta “vanguarda” diante das diversas políticas estatais para a cultura difundidas durante a década: a afirmação de uma ação marginal⁶ e desvinculada ao ideário tanto dos governos quanto da oposição institucionalizada. Tal posição viria a reforçar seu senso de mudança e desvio, possível de ser percebido desde as vontades de mudança, em direção ao experimental. O movimento, que ficaria conhecido como Tropicália – título de um trabalho de Hélio, exposto em 1967, e diferente do que se entende por tropicalismo – marcou então essa expressão que poderia ser tomada como um processo trabalhado e discutido desde os anos 50 do neoconcretismo e que nisso buscava a autonomia pelo inconformismo frente à banalização da produção cultural, sendo parte de uma estratégia da sua prática e não de uma condição passiva.

O presente trabalho pretende problematizar a articulação da produção textual do artista em sua relação com tal projeto de vanguarda, o qual se propunha estabelecer uma transformação estrutural em um âmbito amplo dentro do que se refere aos valores “artísticos”. Utilizando como fontes principais os escritos de Hélio Oiticica, no período em que ele se encontrava no Brasil e aqui atuava⁷, procurando analisar como teria se

⁵ Posição e Programa / programa ambiental / programa ético, julho de 1966. Disponível para leitura no site:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=doc_umentos&cd_verbete=4523&cod=235&tipo=2

⁶ Aqui fica a referência daqueles que se afirmavam como “marginais”, que se aproximam da circunstância de produção conhecida como *Tropicália*. Ver mais em COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado - Cultura Marginal no Brasil das Décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁷ Período, principalmente, da década de 60. Sendo que se muda para Nova York em 1970 e lá realiza também uma produção textual em que não estará tão presente o sentido “programático”, mas aí havia a

dado importância a essa escrita em paralelo ao processo de “gênese” das obras plásticas e seu processo de autodenominação e autoexplicação para com a instauração de uma relação temporal, social e da arte, por meio da presença também da palavra: analisar este ramo escrito das propostas de trabalho e de pensamento da prática “artística” de Hélio Oiticica. Procurando examinar não só do conteúdo dos textos, mas no estudo de quais situações específicas a sua importância se fazia no espaço teórico construído pelo artista e de sua posição, por meio da escrita, em sua circunstância de atuação.

Hélio Oiticica era conhecido também por ter tido certo rigor com seu trabalho e esta é uma característica lembrada muitas vezes por quem comentou sua prática de escrita e a relativa sistematização que envolvia as suas teorizações. Ainda que se utilize da linguagem de uma forma inventiva, carregado de neologismos, suas propostas são sempre nomeadas e a grande maioria de seus textos apresentam a data da escrita. Não sendo apenas uma catalogação, tal esforço de constituição de uma documentação pessoal demonstra a importância que dava ao registro e ao exercício de teorização.

Ainda assim, ao sugerir uma perspectiva não dogmática e que visava um avanço do que se entendia por arte (em direção à antiarte), Oiticica apresentou uma via de desenvolvimento significativamente particular e em diversos modos de fazer “artístico”. A escrita aparece não exatamente como uma particularidade apenas da sua produção: ainda que não fosse novidade o exercício textual feito por artistas, é possível notar, na época em questão, a realização da escrita como uma forma de complemento autônomo do trabalho dos artistas frente a uma crítica de arte que não os representaria, na opinião destes. Assumindo que a escrita de Oiticica não era exatamente o ponto principal de suas propostas de transformação estrutural da prática “artística”, a base que auxilia a teorização sobre esses textos foi buscada em elementos que estejam diretamente relacionados com a criação de um contexto, o qual não seria de menor interesse para a análise da produção mais destacada em relação aos textos.

A escrita de artista teve desenvolvimento particularmente significativo entre a produção de certos artistas em atividade nos anos 60-70, igualmente no sentido de tomada de posição destes entre a rede de relações na qual se encontravam. Renegar a crítica de arte e a imposição de um mercado de arte foram colocações recorrentes neste modo de expressão em que, partindo das suas conceitualizações sobre as próprias obras e práticas, os artistas de diversos países reivindicavam seu espaço para realizar um

intenção de uni-los em um livro. Ver mais em COELHO, Frederico Oliveira. *LIVRO OU LIVRO-ME. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

contato mais direto, livre do julgamento daquela crítica não convergente com as suas opiniões.

As questões de temporalidade, ainda que não haja uma narrativa ordenada e estabelecida pelos textos do artista, são de suma importância para a discussão que problematiza o lugar da história da arte tradicional frente ao sistema diversificado e divergente da evolução da expressão artística baseada na pintura de telas. Observando esse desejo de abertura da concepção de obra de arte – tanto para o espaço quanto para o público –, algumas negações em relação ao que se produzia comumente na época foram marcantes nessa teorização realizada através dos seus escritos. De certa forma, a noção de *modernidade* pode auxiliar na compreensão dos projetos (ou programas in progress, num vocabulário de Hélio) e da duplicidade desta relação entre o que deve ser deixado e o que deve ser explorado no momento em que se manifesta a favor de uma mudança, de um movimento.

Dentro de sua defesa daquilo que chamou de experimental, Hélio escreve sobre a criação artística, valorizando a concepção da atividade com um programa, assumindo o caráter de *invenção* para o desenvolvimento de seu trabalho como um todo. A tarefa do artista seria, então, “a de mudar o valor das coisas”⁸, em que a arte feita não estaria nem na cópia de outras épocas, nem em criações isoladas, as quais não contribuiriam para modificar algo dentro da estrutura das produções artísticas.

⁸ Experimentar o experimental, 22/03/1972, consultado em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>

ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

Hélio Oiticica

'Nova Objetividade' seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

A 'Nova Objetividade' sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje : Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard-Edge) .

A 'Nova Objetividade' sendo um estado, não é pois um movimento dogmático , esteticista (como p.ex. o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma 'unidade de pensamento'), mas uma 'chegada', constituída de múltiplas tendências, onde a 'falta de unidade de pensamento' é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de 'nova objetividade', uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dada, guardando as distâncias e diferenças.

Primeira página do texto "Esquema Geral da Nova Objetividade".

Programa Hélio Oiticica. 0110/66

1. Um movimento experimental

Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

Paulo Leminski

1.1. Desenvolvimento das propostas

Termos e conceitos conectados a algo chamado de *programa*, como as noções de *estado* e *situação*, denotam certa referência à relação temporal do desenvolvimento do trabalho de arte na concepção de Hélio Oiticica do que seria atividade “artística”. A proposta de libertação espacial da arte limitada à escultura e à pintura de quadros, levou o artista a se engajar neste programa que modificaria estruturalmente a posição da prática e da recepção das suas obras. A explosão do que antes era quadro para gerar a “cor no espaço” – o que, primeiramente, chamou de *relevos* (fig. 1) e de *núcleos* (fig. 2) – iniciou este trajeto de trabalhos dentro da totalidade de modificações seguidas, até chegar ao que ele considerou o ápice das transformações com o *Parangolé* (fig. 3).

Dentro daquilo que chamou de “exercício experimental da liberdade”, o crítico Mario Pedrosa comenta as propostas de Oiticica onde “*o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação.*”⁹, mostrando o caráter da proposta individual do artista unida à abertura de possibilidades de ação do público para uma “apropriação” do trabalho. A criação de um ambiente a partir do trabalho onde os objetos contidos estariam em relação orgânica de modo que se formasse a totalidade pretendida na presença do movimento/gesto do corpo envolvido com a “obra”; tal proposta ficaria conhecida como *antiarte ambiental*, envolvida com o que Oiticica chamou de *suprasensorial*: relação não só baseada na visão e concebida através da interação sensorial da pessoa com espaço dado em cada situação, fazendo do artista um “motivador para a criação”¹⁰.

⁹ Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

¹⁰ Posição e programa. *Programa Hélio Oiticica*. 0253/66

Proposta por Hélio no texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, a vanguarda brasileira “sendo um estado, não é, pois um movimento dogmático (...) mas a chegada, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante”. O elemento do comportamento construtivo e criador estariam presentes nessa vanguarda de um país que vive em um comportamento de busca de suas características e reformula suas diversas expressões, negando posições dogmáticas e modos limitados de apresentação. A possibilidade de agir com este elemento construtivo, abarcando as situações sociais e culturais de modo integrado, seria também graças ao fator de que “No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus ou de superproduções como os americanos, podemos com ‘elã’ criar essa ‘nova objetividade’”, como Oiticica afirma em seu texto *Situação da vanguarda no Brasil*, em 1966.

Possível prelúdio foi o movimento Neoconcreto carioca, o qual surgiu em oposição à racionalidade do concretismo paulista e propôs métodos mais intuitivos e menos matemáticos do fazer artístico. O caráter humanista e reflexivo atribuídos a este movimento incorporou a idéia de *experimental* tratando de operar a criação com base na problematização sucessiva e variada dos conceitos e das obras. Lygia Pape, uma das artistas participantes deste movimento, referiu-se a esta prática dos artistas relacionando o experimental com o trabalho mantido por estes nos seus desenvolvimentos, mesmo depois da dissolução do grupo, declarando a continuidade destas ações:

O Neoconcretismo, da vigência dele, ainda existe alguma coisa até hoje; acho que, em mim, o que sobrou do Neoconcretismo é essa liberdade que eu me dou e que a Lygia¹¹ também tinha, e que o Hélio também tinha. Você vê que o Hélio escreve textos, o Hélio pensa a obra dele permanentemente, a Lygia também; permanentemente se pensava; ninguém fazia uma coisa de uma forma assim, arbitrária ou para experimentar – a palavra experimentação é meio perigosa, é uma palavra que pode fazer você escorregar para a gratuidade ou facilidade.¹²

¹¹ Refere-se aqui à artista Lygia Clark, cujo trabalho foi de suma importância no desenvolvimento destas questões da abertura dos sentidos nas obras de arte, trabalhando especialmente, com a percepção.

¹² Lygia Pape *apud* FERREIRA, Glória. *Entrefalas*. Porto Alegre: Zouk, 2011. p. 121

Vê-se, então a preocupação teórica e consciente vinda daqueles que estavam propondo transformações na atividade artística, ainda que as continuidades das trajetórias de cada artista neoconcreto tenham tornado-se programas mais individuais e diversificados formalmente. A idéia de negar ações fortuitas, também se mostra presente na teorização e na prática de Hélio, quando tomamos o desenvolvimento de seu programa e seu abandono das formas estáticas de apresentação, na qual “daqui por diante o intelecto aparece como parte de uma concepção de uma totalidade da vida e do mundo, na qual aparece a arte como impulso criador latente da vida.”¹³, e não com o intuito de renovar para fixar novas estéticas .

Conhecido como um artista rigoroso e, de certa forma, metódico na sua produção inicial, Hélio perde o pai, uma referência em questão de trabalho, e é introduzido a um mundo extremamente diverso daquele que estava vivendo, até o ano de 1964 quando sobe o morro da Mangueira. Desde lá, esta mudança de espaço de vivência lhe traz uma nova perspectiva de relação com o meio cultural e social: as estratégias de ação dentro da favela lhe abrem problematizações referentes à percepção do espaço e da reformulação a partir da circunstância própria deste.

Aprende a sambar na estação primeira. Em meio ao movimento característico dessa expressão corporal e musical próprias destas zonas marginais, o artista dá continuidade à sua pretensão de expansão da cor para além do quadro quando propõe um de seus projetos mais conhecidos até hoje (fig. 4); tal projeto levaria o nome de *Parangolé* e se tratava de, basicamente, panos envoltos no corpo daquele que participasse da experiência, interagindo com os tecidos de acordo com a percepção própria. Funcionaria, então, como uma busca.

A "organicidade estrutural" da favela presente na ação que se envolvia o Parangolé, esta estabelecida também na construção do seu trabalho chamado Tropicália (fig.5). A criação desta situação, construída com espécies de paredes de tecido formando 'barracos', com areia, dois papagaios, plantas tropicais e uma televisão, formando assim um ambiente onde o espectador se coloca no percurso. Isso permite também que ele crie, na possibilidade de "'achar' na paisagem do mundo urbano, rural,

¹³ Hélio Oiticica, Sobre os bólides (1965). In: OITICICA FILHO, Cesar (org.) Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 34

etc, elementos 'Parangolé' está aí também incluído como 'estabelecer relações perceptivo-estruturais' do que cresce na trama estrutural do Parangolé.”¹⁴.

No seu texto *Dança na minha experiência*, Oiticica trata do ritmo como uma forma de gerar o que ele chama de “contínua transformabilidade”¹⁵. A imersão nesta condição e a mudança social passada por ele despertaram-lhe a relação experimental que pessoalmente gerou caminho para o desenvolvimento de sua dedicação à invenção; para assumir, então, o sentido total da transformação, o qual passaria principalmente pelo comportamento. Como pode ressaltar Waly Salomão em seu *HOMmage*¹⁶, Hélio teve sua imersão no morro, mas não com deslumbre ou catequização: “*HO despido do complexo de inferioridade do mundo periférico livre do império do pastiche das modas artísticas do mundo afluente. HO, equilibrista que se mantém entre uma forma mentis hiper-sofisticada e a inocência do estado bruto de criação*”.

A fusão ou interação entre o que se chamaria de arte e a parte prática da vida, de um coletivo ou de um indivíduo, estariam aí apresentadas e reformuladas a partir de cada experiência do espectador – ou mesmo do artista. A diversidade de apresentação das suas propostas e a abertura para a apropriação do objeto dado na situação de exposição do ambiente a ser criado trazem o fundamental direcionamento para uma explosão da concepção de pintura e das regras de apresentação da arte limitada ao quadro e à escultura.

1.2. Um projeto em um tempo

Falar em *antiarte*, como falava Hélio, remete à quebra de hierarquia de estilos e primazia do gosto, características da arte tradicional. Já nos anos 10 do século XX, a manifestação de Marcel Duchamp se mostraria como um espaço criado pelo artista para criticar os padrões de avaliação do que seria arte. Este último, pela inclusão da importância do gesto na prática artística, se utilizou do tipo de objeto conhecido como *ready-made* (objetos já existentes e usados comumente), sobre o qual ele declara o questionamento do gosto na arte desde que “qualquer coisa pode converter-se em algo

¹⁴ Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. *Programa Hélio Oiticica*.0035/64. novembro de 1964

¹⁵ *Dança na minha experiência*. *Programa Hélio Oiticica*. 0120/65.

¹⁶ Publicado originalmente no início dos anos 1990 em catálogos de uma exposição internacional que levava o nome de Hélio Oiticica.

muito belo se o gesto se repete com frequência”.¹⁷ Por exemplo, um urinol de porcelana branca proposto para ser exposto invertido e dotado de um nome e uma data registrados em seu canto inferior direito, contendo a assinatura de um artista fictício.¹⁸ Octavio Paz afirma a ação crítica do gesto do artista em explicitar que sua escolha de um objeto poderia o tornar “obra de arte”, ao mesmo tempo em que, no contexto de exposição e o posicionamento conscientemente irônico dentro do sistema da arte operado pelo ready-made, “dissolve a noção de obra”: “primeiro, é de ordem higiênica, um anseio intelectual: o ready-made é uma crítica do gosto; segundo, é um ataque à noção de obra de arte.”¹⁹

Vanguarda, termo que tem seu significado original na nomeação militar *Avant-garde*, o qual designava aqueles que viriam à frente, e em seu mais claro intuito de “combate”, foi utilizado também em alguns movimentos e momentos artísticos para denominar as práticas dispostas a exercer um papel de transformação do que se fazia corrente. Renato Poggioli, em seu livro *Teoria da arte de vanguarda*, diferencia o conceito de *movimento* e de *escola*, se tratando de manifestações artísticas e literárias. Diferentemente do fim transcendente suposto pelas escolas por meio de um ensinamento de formas específicas estabelecidas para alcançar tal fim, “um movimento toma forma e se agita para nenhum outro fim que não si próprio, da alegria total do dinamismo, um gosto por ação, um entusiasmo esportivo e a fascinante emoção da aventura”²⁰. Além desta característica dinâmica, chamada pelo autor de *ativismo*, o movimento, geralmente, é dotado de uma manifestação contrária a algum movimento que supostamente reprime alguma inovação – o *antagonismo*.

Esse niilismo da *vanguarda histórica*, do início do século XX, colocaria em questão a instituição de arte por meio de aproximação do cotidiano e quebra da concepção de obra de arte no seu sentido estritamente “retiniano”. Mesmo que esforço de colocar em cheque os métodos de atribuição de valor à arte tenha sido válido dentro da circunstância histórica, a condição de uma retomada das propostas de vanguarda, na época posterior à segunda guerra mundial e dentro de um campo considerado como da arte, denota o caráter histórico da referência artística que a vanguarda anterior carrega, como aponta Peter Bürger.

¹⁷ Marcel Duchamp *apud* PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da Pureza*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997 p.24

¹⁸ Este trabalho nomeado como *Fonte* foi enviado para seleção do Salão dos Independentes em Nova Iorque, no ano de 1917. O mesmo foi recusado pelo comitê de seleção da exposição.

¹⁹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da Pureza*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997 p.22

²⁰ POGGIOLI, Renato. *The concept of a movement*. In: *The theory of the avant-garde*.

Dentro da sua concepção de trabalho, consideraria excluída a “possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura departamentalizada.”. Ao se colocar na condição de que para ele “Só existe o grande mundo da invenção.”²¹, Hélio leva a diante a proposta do *experimental*: “*de todos os re/nunca confundir reviver com retomar/ (...) o experimental pode retomar nunca reviver*”. As manifestações passadas não funcionariam como um conjunto de modelos de representação, mas sim teriam que ser repensadas a partir desse viés desde que

Não existe “arte experimental”, mas o experimental, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto (...) No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos.²²

Sobre a relação temporal encontrada neste caso, pode-se considerar a importância não só de negar uma continuidade com o passado, mas, especialmente, de se preocupar com uma atitude a ser tomada no presente em relação ao futuro. Myrian Revault d’Allonnes apresenta o caráter de *autofundação* como um fator apoiado à condição de *projeto* (seja ele realizado ou não), na qual a ruptura com algo alheio se justifica e a modernidade autoriza si mesma.²³

O tempo em sua condição moderna pode revelar a diferenciação criada pelo que se chama de *novo*. A característica qualitativa do tempo se mostra que este não é tomado por um meio que separa o passado sendo outro simplesmente porque este já acabou, mas denota uma diferença na experiência daquele, o qual pode ser considerado até melhor do que o anterior. A situação presente torna-se então de grande relevância para a situação futura. Lygia Clark, artista que, em convergência com Hélio, assumiu também a posição transformadora que a “arte” deveria disseminar através da percepção analisa o ato em sua importância do instante:

²¹ Hélio Oiticica em entrevista para Ivan Cardoso, 1979. Citado por FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. p.47

²² Brasil Diarréia. *Programa Hélio Oiticica*. 0328/70

²³ REVAULT d’ALLONNES, Myriam. *El poder de los comienzos – Ensayo sobre la autoridad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2008. p.81

O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio: o repetir é lhe dar uma significação. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa em si. Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato.²⁴

A expectativa estaria nesse futuro presente, o ainda-não realizado que se distancia significativamente da experiência (o que se tem do passado, no momento presente); se diferenciam pelo fator de estarem delimitadas em suas possibilidades: “As expectativas podem ser revistas, as experiências feitas são recolhidas.”²⁵, ainda que seja levada em conta essa experiência para que a noção de futuro se encontre de forma privilegiada no presente – pois é esse último o que mais acumulou experiência e, possivelmente poderia melhor articula-la doravante.²⁶ Falando sobre o texto como uma forma de gerar também perspectivas e, igualmente, articular a experiência de cada leitor para realizar-se com algum sentido, Barthes levanta a questão do prazer inserido nesse tecido do texto também em relação à produção da modernidade:

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição.²⁷

²⁴ Lygia Clark, A propósito do instante (1965), consultado no site:

<http://www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp>

²⁵ KOSELLEK, Reinhart. *Futuro Passado, Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.PUCRJ, 2006. p.311

²⁶ KOSELLEK, *historia/Historia*. p.70

²⁷ O prazer do texto, p.12

Estando, então, na condição de se disporem a uma transformação total sob a avaliação da situação presente e com a consciência e “vontade construtiva”: pensando o seu tempo e incorporando o movimento em direção distante do tempo anterior. Da fissura aberta pela ruptura com uma elaboração do trabalho de arte calcado na importância do objeto, aparecem problematizações que abarcam o processo não só plástico (concreto), mas à condição experimental a que ele se submete.

2. Organizar o delírio

Eis me aí qual testemunho da
minha obra já formulada, agora o
testemunho já não é ela mas sim
eu-obra-pessoa humana.

Lygia Clark

2.1. Abertura crítica

Padronizações de cultura e de comportamento, moralismo social, intelectualidade hermética, alienação com fundo musical: destas foram geradas ou se geraram uma reação com pretensão transformadora contra as formas dogmáticas, oficiais ou conformistas de transmissão e relação com as artes, no Brasil dos anos 60. Uma instituição como o CPC da UNE, com Ferreira Gullar (um dos mentores do movimento Neoconcreto) como figura de destaque, e a qual havia sido criada em um estado democrático com a pretensão de ser uma via de esquerda para a difusão de cultura. Tal projeto funcionaria para o povo/ as massas, mas apresentava-se limitado ao engajamento “revolucionário” em que, no trato dos assuntos políticos por meio de produções culturais, já começava a ser visto como uma forma de colonização cultural paternalista. O ano de 1964 foi cenário tanto de rompimentos quanto de fechamentos, a ocorrência do golpe militar e a deflagração da situação de tensão foram concomitantes com surgimentos de produções artísticas das quais o lema “incorporo a revolta”²⁸ teria assumido uma posição marginalizada em relação à produção oficial.

A essa época, seu desenvolvimento individual encontrava-se bastante substancial, quando neste mesmo ano Hélio coloca-se em contato com o Morro da Mangueira. Não apenas os críticos e historiadores de seu trabalho atribuem grande importância a este momento dentro da trajetória do artista como ele mesmo, assumiu o novo ritmo como um elemento transformador e revelador em sua criação, como já comentamos na experiência do samba. A interação social com esse grupo não considerado como expressão cultural válida dentro dos padrões médios fez com que Hélio despertasse para a descoberta do potencial da favela em sua situação caótica e violenta. Situação da qual ele não fazia parte anteriormente e, então, também lhe abriria uma nova possibilidade experimental.

²⁸ Frase escrita em um Parangolé.

Como mostra Frederico Coelho, em seu livro *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado - Cultura Marginal no Brasil das Décadas de 1960 e 1970*, a situação em que se encontravam aqueles que poderiam ser chamados de *marginais* dentro da sociedade da época do estado de exceção seria a de negação de alguma relevância positiva tanto no sentido social ou cultural. Funcionaria como uma “categoria acusadora”: aqueles que não eram vistos como homens de bem. Mas o que se quer destacar aqui é o poder do posicionamento marginal voluntário mantido como uma opção estratégica, a qual também fugiria do maniqueísmo entre o bem e o mal, dentro da esfera de atuação em relação às práticas e aos discursos.

Seja marginal, seja herói como uma bandeira erguida entre parceiros.²⁹(fig. 5) Posicionar-se como marginal para negar, e não ser negado. Para reverter a opressão em radicalização do meio cultural apático e de um engajamento paternalista em relação àqueles que eram excluídos, era essa posição pró-conflito tomada por alguns artistas do período. Foi o que poderia ser observado como a culminância de um movimento que não pode ser restringida ao *momento* de uma expressão mais ligada à música que foi o *Tropicalismo* – o qual até mesmo Oiticica havia criticado como algo transformado em um modismo. Assim, o autor diferencia este *momento* de uma *trajetória* mais complexa e de desenvolvimento anterior: a *Tropicália*³⁰, expressão que poderia ser tomada como um processo trabalhado e discutido desde os anos 50 do neoconcretismo e que nisso buscava a autonomia pelo inconformismo frente à banalização da produção cultural.

Além de um penetrável³¹(fig. 6), a *Tropicália* para Hélio era uma derivação da sua conceituação da Nova Objetividade. Com este trabalho em que teria se dado, segundo ele, “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor um imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual de vanguarda e manifestações em geral na arte nacional”. Antes de apresentar este trabalho em 1967, Hélio havia tentado ocupar o Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro com seus *Parangolés*, em 1965, na ocasião da exposição Opinião 65:

²⁹ Bandeira feita por Hélio Oiticica, em 1965, a partir de uma foto do “bandido Cara de Cavalo”, alguém que considerava seu amigo e era considerado pela polícia famoso inimigo público, quando este foi morto pela Escuderia Le Coq, no Rio de Janeiro. A gravura de sua foto estava acompanhada pela frase: *Seja marginal, seja herói*.

³⁰ Nome que surge na proposta do desenvolvimento *ambiental*, apresentada por Oiticica em exposição no MAM do Rio de Janeiro em abril de 1967.

³¹ Ambientação criada no espaço expositivo, recintos com divisórias e diversos elementos interiores.

“O ‘Amigo da Onça’ apareceu para bagunçar o correto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mas parecia uma congada feérica com suas tendas estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da Escola de Samba Mangueira, Mosquito (mascote do parangolé), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala ‘Vê Se Entende’, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem terno e gravata, sem lenço nem documentos olhos esbugalhados e prazerosos, entrando pelo MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no Baile. Impedidos de entrar.”³²

Embora estivesse abrigando uma exposição com artistas de propostas não totalmente divergentes da proposta de vanguarda levantada por Oiticica, o episódio serve aqui como boa ilustração da ausência de afinidade entre o sistema de arte vigente – no caso, que diz respeito ao museu como instituição disseminadora da arte da época – e uma proposta mais radical. E, igualmente, dos limites de atuação do artista dentro deste sistema, quando aquele efetua um trabalho coerente com sua proposta de abertura de percepção daquilo que poderia abarcar a “obra” de arte.

Três meses antes desta exposição, diversos artistas³³ assinavam o texto *Declaração dos princípios básicos da Vanguarda*, no qual criticam a institucionalização e o mercado de arte, pois pretendiam agir num campo por meio da valorização da “sensibilidade e da consciência”. No mesmo documento afirmavam o caráter *revolucionário* daquela vanguarda por sua “intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação.”.

Tais pautas de preocupação com conformismo ou posições dogmáticas em relação ao meio cultural brasileiro entre final dos anos 60, persistiram ainda até a

³² SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

³³ Aqueles que assinaram o texto: Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Pedro Escosteguy, Solange Escosteguy, Raimundo Colares, Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes, Mario Barata.

década seguinte. Sua relação com a recepção dos críticos de arte também não se mostrava harmônica neste sentido, sendo que Hélio os nomeia “nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta.”³⁴, os acusando de não compreender o sentido de sua proposta. Em seu texto “Brasil Diarréia”, publicado originalmente no livro *Arte brasileira hoje*, no qual critica a submissão da sociedade brasileira à ideia de cultivo da “cultura brasileira” como algo que deveria ser reservado em sua tradição e hábitos, não sendo contaminada com o que vem de fora ou o que poderia parecer desviante. Hélio escreve, inclusive, sobre sua reflexão acerca da crítica realizada por ele mesmo:

“É preciso entender que uma posição crítica implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é *estar aberto às ambivalências*, já valores absolutos tendem a castrar quaisquer liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente; (...) Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.”³⁵

A mudança de linguagem surge em diversos níveis do fazer artístico. Uma vez que o objeto não é mais considerado produto final do trabalho como elemento mais relevante do processo da arte, essas linguagens diversas são incorporadas às práticas. Igualmente, existe a possibilidade de que os espaços de atuação de um suposto “sistema de arte” fossem ocupados não apenas por aqueles que tradicionalmente ocupavam: o artista se via na possibilidade de se posicionar em funções de críticos ou historiadores de arte. A concepção do trabalho de arte toca este ponto tanto nas questões filisóficas ou políticas de sua presença.

2.2. Envolvimento do escrito na produção artística

No que diz respeito a um “regime” de arte ao qual esta produção de Hélio Oiticica poderia ser relacionada aqui, Anne Cauquelin auxilia no entendimento da diferenciação

³⁴ Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). Programa Hélio Oiticica 11/1966.

³⁵ Brasil diarréia. Consultado no endereço

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=170&tipo=2 grifo meu.

tomada pelo sistema da arte contemporânea em oposição ao funcionamento daquele da arte moderna. Em seu livro “Arte Contemporânea: uma introdução”, a autora aborda as práticas da arte contemporânea como um “regime de comunicação”, em que as relações e atuações se dariam em um modo de formação de uma rede ligando as funções de artista, galerista e público, em divergência com a concepção de “regime de consumo” da arte moderna característica por ter a obra de arte – elemento aí considerado em sua existência única e original, o que atribui o valor de mercado de acordo com sua raridade – como centro da relação de atores bem definidos em seus papéis dentro do sistema da arte.

Os textos, então escritos por artistas atuantes, se mostram como uma via de participação (individual ou coletiva) livre das dependências institucionais ou de relações de recepção da crítica de arte que observa de fora do processo da criação das propostas. Os escritos de artista, principalmente nesta época de vontade de transformação observada nos anos 1960/70, fazem abrir esse espaço de crítica interna e avaliação das condições dos modos de fazer arte. Tomar a palavra sobre o próprio trabalho pode assim, demonstrar a complexidade da atuação dos artistas dentro da *rede* da arte contemporânea, não apenas numa reflexão sobre a essência da obra, mas de seu posicionamento na sua suposta inserção na rede. Poder exercer certa autoridade ao negar interpretações ou conceitos atribuídos por outros traz também ao artista essa possibilidade de relação com o público onde o objeto de arte não é considerado mais como o produto que interessa por si só: o processo e o pensamento sobre a obra se acham como fatores de suma importância na comunicação do trabalho de arte.

A crítica ao esteticismo foi uma causa comum entre as manifestações que reivindicavam uma abordagem *conceitual*. O texto aparece então também como um meio de “desmaterialização do objeto de arte”³⁶, a partir da movimentação surgida na recorrente publicação de escritos de artistas em revistas no período entre os anos 1960 e 1970, ao mesmo tempo em que questionava o espaço privilegiado dos críticos e historiadores na reflexão sobre arte. Sol Lewitt, artista que também mantinha o texto como forma de expressão afirma em seu “Parágrafos sobre arte conceitual”, publicado na revista Artforum no ano de 1967, defende a validade da *idéia* como “máquina de fazer arte”, e por fim afirma sobre o próprio texto:

³⁶ Lucy Lippard *apud* Paula Braga, Conceitualismo e Vivência. In: BRAGA, Paula (Org.). Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.259

Esses parágrafos não foram escritos como imperativos categóricos, mas as idéias expostas se aproximam ao máximo de meu pensamento atual. Essas idéias são resultado de meu trabalho como artista e estão sujeitas a mudanças à medida que a minha experiência muda.³⁷

A construção de uma determinada organização se faz na presença constante destes textos produzidos ao longo da atividade de Oiticica como artista. Ainda, diferentes contextos de produção foram possíveis para a realização destes escritos: como anotações pessoais reflexivas sobre o trabalho plástico, como teorizações sobre determinadas propostas a serem publicadas em periódicos, como respostas a circunstâncias de atuação e recepção das suas propostas e, inclusive, textos que não seguem uma formatação convencional (a título de exemplo: metaesquemas e experimentar o experimental). Interessa-nos, portanto, esta produção escrita autoreflexiva e diretamente ligada às suas teorizações.

A complexificação dos espaços de atuação do artista passa pelo modo de como são explorados estes espaços: no caso específico desta análise, o exercício da escrita como linguagem que incorpora esta abertura do posicionamento do artista e de sua relação com o “público”. A linguagem então não é considerada a representação visual de algo, mas oferece essa via escrita como parte do processo de elaboração do que seria a arte. Outro artista, Robert Smithson, apresenta, em seu texto de título sugestivo - LANGUAGE to be LOOKED at and/or THINGS to be READ (LINGUAGEM para ser VISTA e/ou COISAS para serem LIDAS) – a ausência de determinação de sentido rígido da linguagem:

Language operates between literal and metaphorical signification. The power of a word lies in the very inadequacy of the context it is placed, in the unresolved or partially resolved tension of disparities. A word fixed or a statement isolated without any decorative or "cubist" visual format, becomes a perception of similarity in dissimilars - in short a paradox.³⁸

³⁷ FERREIRA, Glória (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 176-181

³⁸ LANGUAGE to be LOOKED at and/or THINGS to be READ (1967), Robert Smithson. Consultado em <http://www.robertsmithson.com/essays/language.htm>

Apesar de os textos não serem efetivamente os pontos de transformação sensorial na forma de apresentação de suas propostas, não seriam de menor interesse para a análise da produção mais destacada – as “obras de arte”. Aqueles aparecem, então, como elementos que estejam diretamente relacionados com a criação de um contexto para a produção materializada das propostas. Tal hipótese pode estar baseada na concepção de Hélio de uma transformação não apenas formal, na qual afirma que “*Posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo – linguagem – comportamento*”.³⁹

Ao assumir a totalidade da transformação comportamental, como já foi comentado no capítulo anterior, torna importante não só o pensamento prévio junto à apresentação deste materialmente, mas a continuidade oferecida pela proposta. Hélio nega a caracterização de sua arte como arte conceitual, no sentido de que esta última não ofereceria a possibilidade de intervenção desejada, a qual só seria *concretizada* quando a proposta abre o espaço para que outros indivíduos ajam dentro da proposta. Em suma, não lhe interessava o conceito como fim, mas como uma “etapa” em que a concretização do processo poderia explicitar os problemas propostos.

Sobre a função do texto numa vanguarda, Renato Poggioli afirma que o “periódico de vanguarda funciona como uma unidade militar independente e isolada, completa e estritamente descolada do público, de rápida ação, não só para explorar, mas para batalhar, conquistar e se aventurar em si mesmo”⁴⁰. O questionamento de até que ponto determinadas produções esparsas poderiam ser consideradas parte da “obra” de um escritor ou artista pode ser problematizado a partir do fato de que, neste caso dos textos de Hélio Oiticica referentes ao seu programa e sua prática de *vanguarda*, não havia um veículo específico e, nem mesmo, o objetivo comum para que fossem publicados.⁴¹

Também estes textos diversos diferenciam-se daqueles *manifestos*, bastante usuais nas vanguardas modernas do início do século XX, pois não contém uma diretriz de um determinado movimento; apesar de, igualmente, apresentarem comentário crítico

³⁹ Brasil diarréia. Consultado no endereço http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbe=4523&cod=170&tipo=2

⁴⁰ POGGIOLI, Renato. *The concept of a movement*. In: *The theory of the avant-garde*. p.23

⁴¹ Cabe o esclarecimento de que houve uma intenção da parte de Hélio para a publicação de uma coletânea de textos específicos dos anos 1970, enquanto vivia em NY. A publicação, que acabou não sendo efetuada, teria o nome de *conglomerado*. Sobre este conjunto de escritos, ver mais em *LIVRO OU LIVRO-ME. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, tese de doutorado de Frederico Coelho.

sobre sua circunstância de atuação, se mostram um ramo constante de expressão de opinião, reavaliação da crítica e autoexplicação ou autoreflexão. Hélio, então, escreve “apesar do quixotismo das posições, que não se querem ajustar ao consumismo ou ao espetáculo, SUBSISTO – a constatação de uma subsistência que se mantém, subsistência intelectual, poética e criadora que estabelece posições permanentemente críticas, que colocam em questão o próprio problema da criação artística”.

Utilizando o conceito de *paratexto*, Gérard Genette trata da existência de textos anexos – o que chama também de “franjas textuais” – na produção literária como sendo um espaço de discurso que estabelecem sua relação com o texto principal a que se referem ou de que são derivados. Sendo estes “uma zona não somente de transição, mas de transação”⁴² e, assim, apresentando seu caráter estratégico ou pragmático, visto que estão presentes e demarcando uma posição. Tratar aqui dos textos de Oiticica como uma forma de *paratexto* em relação às produções plásticas traz a análise dos escritos como parte integrante do conjunto de sua “obra”, colocando-os em relevância, pois foram significativamente presentes e determinantes para a formação deste *corpus* de seu trabalho.

Para análise desta prática diversificada observada nos trabalhos e sua relação com o artista como “autor”, Foucault ajuda elucidar esta questão ao colocar que “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor.”⁴³, ou seja, nesse caso a delimitação entre o espaço da escrita e o das propostas plásticas estaria também em questão. Posta, então, sob uma forma mais complexa de considerar os textos não somente como algo externo para a compreensão do processo, mas como integrante da situação da sua produção e resignificação. O peso do “nome do autor” é um fator a ser levado em consideração nesta nossa análise, pois se trata de um artista brasileiro cujo trabalho tornou-se amplamente conhecido e marcante não só para o cenário nacional. Portanto, não se está livre de uma nova construção e consideração específicas em relação ao que é identificado como algo característico das propostas de Hélio Oiticica.

Dentro do contexto artístico em que ele se encontrava, sua manifestação caracterizava-se de um desenvolvimento de modo bastante individual no que diz respeito à concepção das suas propostas. Não só por realizar seu destacado trabalho de

⁴² O texto original encontra-se em francês, sendo a tradução de minha responsabilidade. GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. p.8

⁴³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega Editora, 1997. p.39

escrita e análises teóricas, seu trabalho “plástico” encontrava afinidades com poucos outros – sendo Lygia Clark a artista que mais se aproximava e compartilhava opiniões sobre como se processava suas práticas abertas ao elemento sensorial.

A teoria de que a história da arte teria tido um fim, desenvolvida nos anos 1980, em uma quase concomitância, por dois escritores Hans Belting e Arthur Danto, traz a idéia de que as formas de estabelecer relações entre períodos e entre a condição interna de cada período haviam sofrido uma mudança significativa depois da metade do século XX. “*Defendíamos o argumento de como um complexo de práticas tinha dado lugar a outro, mesmo se o formato do novo complexo fosse impreciso - e ainda está impreciso.*”⁴⁴, afirma Danto. A abertura de um espaço para ação de uma nova estrutura, a qual não tinha meios de se fazer na estrutura anterior, gerava uma descontinuidade na relação entre estas.

A questão de certos ‘estilos de fazer’, estabelecidos na arte moderna, já não encontrava continuidade na arte contemporânea, separando-as não por definições de períodos (o de antes e o de agora), mas por diferenças qualitativas. Faz-se assim a ausência da importância essencial de um modelo e de uma narrativa determinada:

O problema como fenômeno não se dá de modo tão mecânico, mas ergue-se como uma opção consciente, como necessidade não-linear: a crítica de arte parece estar toda calcada em ‘evoluções lineares’, século 19: nem mesmo a consciência de que existem ‘evoluções simultâneas não-lineares’ parece ter abalado os firmes princípios críticos desses militantes da arte – revolução: deveria começar pela tomada de consciência diante das ‘imposições culturais’ de produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à ‘soma de obras’ como processo urgente⁴⁵

A antiga narrativa da história da arte que operava na substituição de representações e coordenação de modelos para seguir o curso estabelecido anteriormente, é deixada de ser seguida, ainda que se tenha consciência da sua

⁴⁴ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, : Odysseus, 2006. p 10

⁴⁵ Hélio Oiticica, Anotações para serem traduzidas para inglês: para uma próxima publicação: sept. 1, 71. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

existência; e, ainda, consciente dessa posição de descontinuidade. Enquanto Danto diz que “É em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente”⁴⁶, Hans Belting aponta para o desenvolvimento da linguagem textual como uma forma emancipatória por parte do artista. A consideração do contexto de produção das elaborações em suas especificidades presentes e assunção de uma ruptura que abre um espaço entre as interpretações se mostram então como fatores de grande interesse para essa elaboração contemporânea da arte.

⁴⁶ DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, : Odyseus, 2006. p.6

Considerações finais

Este trabalho procurou abordar uma análise dos textos do artista Hélio Oiticica em que estes fossem considerados não somente como um suplemento de material informativo sobre suas propostas materializadas no espaço, mas como um meio complementar de seu projeto de desenvolvimento da sua atuação artística dentro de sua intenção de vanguarda. A produção recorrente de textos que não se limitavam às descrições dos trabalhos plásticos, abordando uma situação mais ampla da prática do artista, traz o sentido de totalidade do pensamento de transformação proposto.

Partindo da noção de abertura da concepção do que se tornaria a “obra de arte”, os escritos aparecem nesta expansão, tomando espaço de produção teórica mais individualizada do artista, frente à sua proposta de apropriação da sua produção individual também plástica. As linguagens diversificadas presentes na arte contemporânea, retiram, então, a importância suprema do objeto e se tornam mais dinâmicas e relacionadas dentro do “sistema” que envolve a arte.

Por estarmos tratando de um dado período no contexto brasileiro em que o conflito político se mostrava, significativamente, presente nos setores culturais, a posição crítica – chamada, inclusive, de *marginal* – proposta pelo artista se apresenta na atuação recorrente no objetivo de se colocar na circunstância pelas vias que considerava em aversão ao conformismo de uma “cultura brasileira”. A situação adversa vinha tanto do governo oficial, quanto do meio artístico; neste último a crítica de arte, era, geralmente desprezada por Hélio por ele considerar que esta não compreendia o sentido de transformação que ele propunha.

O projeto – algo pensado como novo – em oposição à produção de pinturas e esculturas, tinha nos textos, juntamente com o trabalho plástico “ambiental”, um meio de reformulação: a importância da *invenção* em seu trabalho pode também ser, então, colocada dentro dessa transformação total que parte da produção individual do artista para buscar uma nova relação com aquele que pode fazer o exercício experimental para criar uma situação de presença que não dependa de parâmetros de apresentação preestabelecidos.

Imagens⁴⁷



1. Relevos



2. Núcleos



3. Parangolé



4. Hélio interagindo na Mangueira com Parangolés



5. Bandeira em homenagem ao Cara de Cavalo



6. Tropicália

⁴⁷ Exceto à figura 5, todas as figuras aqui apresentadas foram retiradas do arquivo digitalizado do Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultura.

Fontes⁴⁸

OITICICA, Hélio.

- Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé", 11/1964. Número de Tombo: 0035/64
- Anotações para desenvolver, início: 24/10/1966 e término: 22/11/1966. Número de Tombo: 0192/66 - 6/9
- Experimentar o experimental, 22/03/1972. Número de Tombo: 0380/72
- Situação da vanguarda no Brasil / (Proposta 66), 11/1966. Número de Tombo: 0248/66
- Brasil diarreia, 05/02/1970 – 10/02/1970. Número de Tombo: 0328/70
- Perguntas e respostas para Mário Barata, 15/05/1967. Número de Tombo: 0320/67
- Esquema geral da Nova Objetividade, Número de Tombo: 0110/66
- Poética secreta, 21/07/1964. Número de Tombo: 0190/64 - 2/2
- Apocalipopótese, 18/08/1968. Número de Tombo: 0387/69
- Posição e Programa / programa ambiental / programa ético, julho de 1966. Número de Tombo: 0253/66
- O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60, 05/12/1977. Número de Tombo: 0101/77
- Inter relação das artes, s/d. Número de Tombo: 0121/60 - 2/7
- Parangolé poético e parangolé social, 14/08/1966. Número de Tombo: 0254/66
- Notas - quotes [NTBK 1/73]. Número de Tombo: 0316/73 - 4/13
- A dança na minha experiência. (data de início: 12/Nov/1965 - data de término: 10/Abr/1966). Número de Tombo: 0120/65
- Entrevista, cedida a Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda, s/ d. Número de Tombo: 0059/80
- Depoimento "Opinião 65", 20/08/1965. Número de Tombo: 0119/65
- Tropicália, 04/03/1968. Número de Tombo: 0128/68.
- Sobre os *Bólides*, 1965.

⁴⁸ Em exceção da correspondência com Lygia Clark, documentos de autoria de Hélio Oiticica aqui listados foram todos consultados no arquivo digitalizado disponibilizado pelo Programa Hélio Oiticica, uma parceria do Itaú Cultural e do Projeto Hélio Oiticica, e podem ser pesquisados pelo site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

- Anotações para serem traduzidas para inglês: para uma próxima publicação: sept. 1, 71
In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Cartas: 1964 - 1974 / Lygia Clark, Hélio Oiticica; org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Bibliografia

- ALVARADO, Daisy V.M. Peccinini de. *Figurações Brasil - Anos 60*. São Paulo: Itaú. Cultural/ EDUSP, 1999.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BASBAUM, Ricardo (Org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BRETT, Guy. *Nota sobre os escritos*. In: Catálogo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Centro de arte Hélio Oiticica.
- BRAGA, Paula (Org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés Editora.
- COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado - Cultura Marginal no Brasil das Décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- _____ . *LIVRO OU LIVRO-ME*. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- _____ . *Hélio Oiticica – Um escritor em seu labirinto*. In: Revista SIBILA, n.7, ano 4 (2004). Captado no site: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/840-helio-oiticica-um-escritor-em-seu-labirinto-> , em 30 de maio de 2011.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, : Odysseus, 2006.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____ . *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____ . *Entrefelas*. / [entrevistas realizadas por Glória Ferreira]; Porto Alegre: Zouk, 2011.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Introdução*. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco 1986
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega Editora, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____ . (org.) *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1973.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado, Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.PUCRJ, 2006.
- _____ . *historia/Historia*
- OITICICA FILHO, Cesar (org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da Pureza*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- POGGIOLI, Renato. *The concept of a movement*. In: The theory of the avant-garde. Consultado no endereço virtual: http://books.google.com/books/p/harvard?id=Lh-S5BJbWTwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REVAULT d'ALLONNES, Myriam. *El poder de los comienzos – Ensayo sobre la autoridad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2008.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.