

A VANGUARDA INTERATIVA E A ESCRITA DE HÉLIO OITICICA

Giovane Sgarbossa Mossambani¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar os resultados de uma investigação realizada a respeito da escrita de Hélio Oiticica e suas relações com as outras formas de criação do artista. O texto funciona como uma introdução aos estudos da interação na obra heliana e procura demonstrar a forma com que a escrita de Oiticica, assim como suas “proposições” plástico-participativas, possui um sentido de instigar a interação do público com a obra. Verificou-se que os textos desse artista possuem teor essencialmente experimentais e dialogam com a compreensão que o escritor Walter Benjamin possuiu a respeito de como deve configurar-se uma vanguarda progressista. Para o entendimento da integralidade da proposta de escrita de Oiticica é dissecada, ainda, a compreensão do conceito de “antiarte” pelo artista e é observada a constância e solidez de sua prática poética por meio das palavras, sendo a única forma de expressão artística que se estende por toda a sua vida.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica; Arte Brasileira; Escritos de Artista; Arte Participativa.

THE INTERACTIVE VANGUARD AND HELIO OITICICA'S WRITING

ABSTRACT: This article aims to present the results of a research about Hélio Oiticica's writing and his relationships with other forms of this artist creation. The article works as an introduction to the studies of interaction in the work of Hélio and shows how his writing, as well as its plastic-participatory “propositions”, has a sense to instigate an interaction of the public with the work of art. It was found that the texts of this artist have essentially experimental content and dialogue with the understanding that the writer Walter Benjamin had regarding how a progressive vanguard should be configured. In order to understand the completeness of Oiticica's writing proposal, the artist's understanding of the concept of “anti-art” is also dissected and the constancy and solidity of his poetic practice is observed through words, being the only form of artistic expression that spans his entire life.

KEYWORDS: Hélio Oiticica; Brazilian Art; Artist Writings; Participatory Art.

¹ Licenciado em Artes Visuais e mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista CAPES. E-mail: s.m.giovane@hotmail.com

ESCRITA TEÓRICO-POÉTICA

É sabido que os escritos de artistas, especialmente no cenário cultural que se constituiu a partir da arte moderna (vide os manifestos das vanguardas europeias), são essenciais para uma compreensão adequada das obras e/ou movimentos artísticos aos quais eles se referem. Esses textos, muitas vezes, tomam um sentido de justificar, teorizar e até apresentar uma determinada obra, um conjunto de obras, um pensamento ou toda uma ideologia. No caso do Surrealismo, por exemplo, André Breton se dedica, em dois manifestos e pelo menos mais uma dezena de textos, a explicar a necessidade de uma verdadeira revolução na forma de se criar a arte e na forma de se pensar individualmente e coletivamente a vida (uma junção do “mudar a vida” de Rimbaud e do “transformar o mundo” de Marx). Breton, em suas produções textuais, constrói os alicerces dessa revolução artístico-social, explicando seus fundamentos teóricos e trazendo à compreensão do leitor a forma com a qual ela deve ocorrer. Também pode-se pensar nos textos de Malevich, Kandinsky, Klee, Mondrian, Matisse e tantos outros que uniram o ato da criação à produção de uma reflexão teórica sobre a arte. No Brasil, nesse mesmo período, pode-se citar a importância dos dois manifestos da autoria de Oswald de Andrade, *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928) para a organização e até mesmo norteamento da produção artística brasileira durante a primeira metade do século XX. É interessante, também, salientar que tais produções possuem, além de seu caráter teórico no sentido de delimitar o que se propunha enquanto arte no modernismo brasileiro, o teor poético de sua forma.

O artista ou crítico, não raro, se coloca em uma posição de mediador em seus textos, como que instruindo o fruidor. Os escritos, nesse sentido, possuem um caráter quase didático e pode-se tratá-los até mesmo como informativos ou comunicacionais. Como não poderia ser diferente, os textos de Hélio Oiticica, um dos mais importantes artistas brasileiros da segunda metade do século XX, são absolutamente relevantes para os estudos de sua produção. Essas elaborações textuais não chegam a descumprir completamente as funções “instrucionais” citadas anteriormente, muito embora tratá-los como anexos informativos às suas obras plásticas ou proposições seria limitá-los enquanto escrita criativa. A verdade é que existem textos, ou trechos específicos, na obra heliana que não buscam apenas

justificar ou comunicar uma teoria sobre sua arte, mas, sim, verdadeiramente criar novas concepções da realidade, ou solidamente nortear toda uma maneira de pensar que dá origem a sua produção. A escrita de Oiticica não se coloca de outra forma senão enquanto parte essencial da construção de sua produção poética.

Além disso, os limites entre teoria e poética ficam difusos e de complicada identificação quando se trata da produção de Oiticica. Em uma carta de 1968 para Lygia Clark, o artista afirma:

Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério [Duarte], no início, do Ginsberg, etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade segundo o caso (OITICICA, 1996, p. 43).

Constitui-se assim, uma escrita teórico-poética que se mostra como imprescindível não apenas para a compreensão integral da obra plástica e propositiva de Oiticica, mas interessante do seu ponto de vista poético ou formal. Tal escrita é repleta de uma profunda reflexão sobre a palavra e o próprio ato de criação. Favaretto nos explica que:

Não são textos de que decorrem as experiências, nem simples esforço de manter a organicidade do programa, embora isto ocorra também. São, antes, extensão das proposições, marca da tônica conceitual de sua *démarche*, comum às mais sugestivas iniciativas da arte moderna e típica dos artistas comprometidos com a desestetização. Os textos integram os experimentos, manifestando-se, em alguns momentos, como experimentação de linguagem verbal (FAVARETTO, 1992, p. 17).

A escrita de Oiticica é importante, também, para que se possa entender um dos pilares de sua obra: a atenção que o artista dá ao repensar o papel do público e do próprio artista com relação à obra de arte. Reflexões com gênese nessa questão estão presentes tanto em sua obra plástica-participativa quanto na escrita, se é que realmente se pode separar uma coisa e outra. Considerando isso, é interessante observar as diferentes formas com que as formulações a respeito das interações entre artista e público ou público e obra aparecem e se articulam no trabalho desse artista. A compreensão da escrita de Hélio Oiticica passa pela análise do projeto de arte do artista-marginal, que visava uma ordem artística que rompesse com a noção de arte tradicional e promovesse a ideia de um público ativo.

O PAPEL DO ARTISTA PARA WALTER BENJAMIN E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO NA OBRA DE OITICICA

Durante a década de 1960, Hélio Oiticica se tornou um pioneiro a propor a participação e a interação do público em sua relação com a obra de arte. O sujeito deixaria de ser espectador e se tornaria um agente ativo, enquanto o artista, por sua vez, se coloca no papel de propositor.

No ensaio *O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934*, Walter Benjamin esboça algumas diretrizes para que o leitor e o crítico possam reconhecer a congruência de uma obra de arte que se propusesse progressista, ou que trabalhasse no sentido de proporcionar alguma mudança no *status quo*, como era, sabidamente, o caso da obra artística-marginal de Hélio Oiticica. Esse texto explicita o entendimento benjaminiano de que qualquer produção artística trabalha em prol de algum projeto político ou social, isto é, todo autor direciona, mesmo que não saiba, suas energias a alguma classe. O cerne do pensamento de Benjamin, embora exposto e formulado de modo mais sofisticado, consiste na concepção de que obra alguma pode ser progressista em sua mensagem ou conteúdo sem ser, antes, progressista em sua forma. Uma obra progressista em sua forma seria aquela que, ao invés de ser consumida a partir de uma postura passiva de seu público, instiga e mobiliza o fruidor a ponto de que se torne, ele mesmo, um produtor. Ora, esse entendimento parece ir completamente ao encontro dos novos papéis que Oiticica delimitaria em suas obras para artista e público. Para Benjamin:

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar a disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1987, p. 132).

Pode ser considerada, pois, uma obra verdadeiramente progressista, ou realmente uma peça de vanguarda – como a que pretendia realizar Hélio Oiticica – aquela que combina uma certa tendência política com uma *linguagem* revolucionária, sendo que o uso dessa linguagem tem como um de seus propósitos a quebra da alienação do público. Benjamin

aponta ainda para um dos recursos que podem ser utilizados para a realização de uma obra verdadeiramente revolucionária: a utilização da *montagem* na elaboração de uma obra de arte. Uma obra construída com base em uma montagem progressista é aquela que não se utiliza de uma linearidade tradicional para sua apresentação, trata-se de uma peça que de algum modo quebra a ilusão da realidade, evidenciando que uma produção artística é sempre uma *produção artística* e nunca um retrato fiel da realidade. Benjamin cita como exemplo bem sucedido nesse sentido o teatro épico de Bertolt Brecht, que quebra a ilusão do real na medida em que expõe os fatos de maneira não cronológica, fazendo com que a peça se torne um quebra-cabeças do qual a responsabilidade de juntar as peças é do público:

Com o princípio da interrupção, o teatro épico [de Bertolt Brecht] adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento de montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado (BENJAMIN, 1987, p. 133).

Nas palavras de Benjamin, pode-se considerar que uma obra de arte é interessante quando as respostas para as seguintes perguntas são positivas:

[o autor] Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar trabalhadores no processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho (BENJAMIN, 1987, p. 136).

Isso posto, a obra de Hélio Oiticica ganhou, ao longo de seu tempo de produção, um sentido que buscou valorizar as experiências sensoriais e, por vezes, imersivas. Seu trabalho plástico-participativo parte de um profundo estudo das cores e sua interação com o indivíduo e o ambiente, e desemboca em uma complexa reflexão a respeito do papel do espectador (agora não mais passivo, mas sim um participante cuja ação é inerente para a existência da obra), do artista (que possuiria, então, um papel de propositor) e do próprio sentido da arte no que tange as suas relações com a vida em si. Segundo o raciocínio de Oiticica, é só no momento da participação com o público que sua produção se concretiza enquanto arte ou, na verdade, antiarte.

Oiticica, em 1966, defende o Parangolé² enquanto “antiarte por excelência”. O conceito de antiarte é uma apropriação de um termo já utilizado pela vanguarda dadaísta e, no entendimento de Hélio se refere aos seguintes princípios norteadores:

- artista como motivador para a criação e não para a contemplação;
- a criação se completa pela participação do espectador, agora, também identificado como participador;
- a antiarte é uma necessidade coletiva;
- a antiarte não pode posicionar-se nos campos da metafísica, intelectual e estético;
- a antiarte é oportunidade de participação e realização criativa, portanto não tem premissas morais, intelectuais ou estéticas;
- não há mais definição do que seja arte; ‘... a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade’
- o ponto mais importante: a não-formulação de conceitos. (MELO, p. 71. 2012)

Nas palavras de Oiticica:

A antiarte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante da atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva (OITICICA *apud* FAVARETTO, p. 119, 1992).

Figura 1 - Parangolé P32, Capa 25 – Hélio Oiticica, 1973



Fonte: Itaú Cultural

² *Parangolé*, a princípio se refere à interação corporal de um grupo de pessoas com estandartes, tendas, bandeiras e capas de vestir. Essa ação resultaria em uma experiência capaz de tratar de elementos que são centrais para a produção de Hélio Oiticica, como a participação dos sujeitos, a cor, a dança, a poesia e a música. Essa obra entende o espaço urbano como “um anteparo para as ações performáticas” (MELO, p. 66, 2012), estabelece relações “perceptivo-estruturais e coloca a cor como a estrutura do espaço ambiental” (MELO, p. 66, 2012). Mais tarde o conceito de Parangolé se torna mais amplo e acaba por desembocar nas *Manifestações Ambientais* produzidas por Oiticica, como *Tropicália*, 1967, *Apocalipopótese*, 1968, e *Éden* 1969.

Figura 2 - Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta – Hélio Oiticica, 1969.



Fonte: Itaú Cultural

A participação do público é, portanto, um dos pilares da vanguarda de Oiticica. Essa questão central na obra do artista se reporta a um projeto de emancipação e liberdade: Busca-se emancipar a própria arte brasileira de suportes tradicionais como a pintura de cavalete e a escultura tal como era concebida, isso acontece ao mesmo passo em que também se desenvolvia um “projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das Ordens estabelecidas, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento” (ECO *apud* DONADEL, 2010, p. 10). Essas propostas vão também ao encontro da ideia de que não existem mais formulações conceituais que sejam capazes de definir, de maneira completa e adequada, o que é arte, dado o fato de que a necessidade da participação do público abre caminho para uma concepção mais expandida do conceito de obra de arte.

As proposições de Hélio Oiticica, não raro, se colocam não apenas como interativas, mas sim como verdadeiras situações de imersão. A antiarte heliana, tendo como um de seus princípios a retirada do público de sua zona de conforto rumo à exploração da sensibilidade e da liberdade criativa, se desenvolve em situações como a de suas instalações, entendidas pelo artista como *Penetráveis*.

Esse conceito compreende a inserção do participante em uma situação na qual serão vivenciadas relações de aproximação sensorial com o ambiente. A experiência estimula, além de uma mera contemplação visual, o tato, a audição e o olfato. Esses estudos

se desenvolveram na obra de Oiticica, durante a segunda metade da década de 1960 e a década de 1970, como um complexo programa de criação de ambiente sensoriais, é o caso das obras *Tropicália* de 1967, e *Éden* de 1969.

Figura 3: Tropicália – Hélio Oiticica, 1967.



Fonte: Itaú Cultural

Figura 4: Eden – Helio Oiticica, 1969.



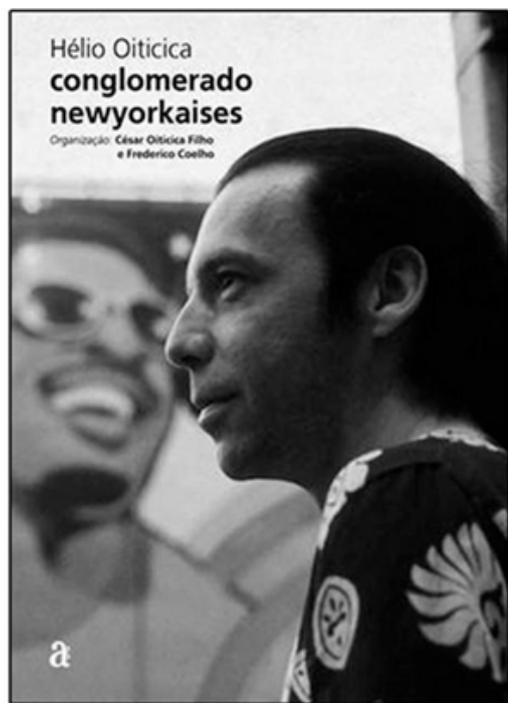
Fonte: Itaú Cultural

UMA LEITURA PARTICIPATIVA

Não é difícil, após a compreensão do conceito de antiarte e da importância da interação público-obra para a concretização do projeto de Oiticica, concluir que seus escritos também estariam impregnados com tais ideias.

Oiticica morou em Manhattan entre os anos de 1971 e 1977, nesse período ele planejou a publicação de seus escritos, além de não ter deixado de produzir. A ideia inicial era de que o livro que abrigaria esse conteúdo viesse a se chamar *Newyorkaises*, posteriormente renomeado para *Conglomerado*³. O artista morreu em 1980 sem organizar sua obra em forma publicável. É possível inferir o fato de que isso aconteceu, entre outros motivos, pela complexidade desse trabalho textual. Os escritos helianos possuem natureza absolutamente experimental e exigiam especificidades detalhadas no que diz respeito a sua diagramação e organização.

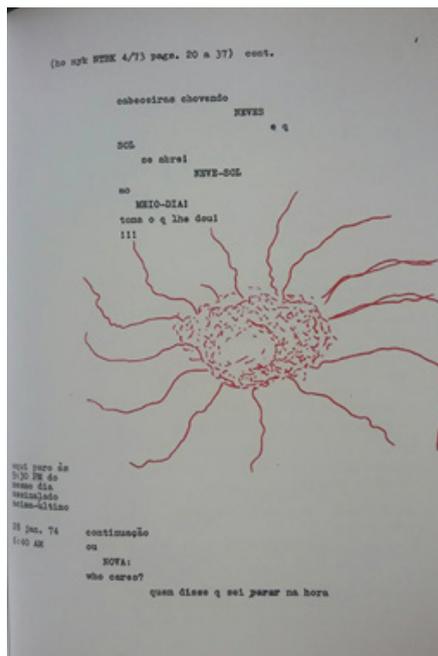
Figura 5: Capa do Livro *Conglomerado Newyorkaises*.



Fonte: *Newyorkaises*

³ Os escritos de Hélio Oiticica foram, mais tarde, organizados e publicados com a organização de César Oiticica Filho e Frederico Coelho, possuindo o nome de *Conglomerado Newyorkaises*

Figura 6 - Página datilografada para o Newyorkaises-notebook (NTBK)



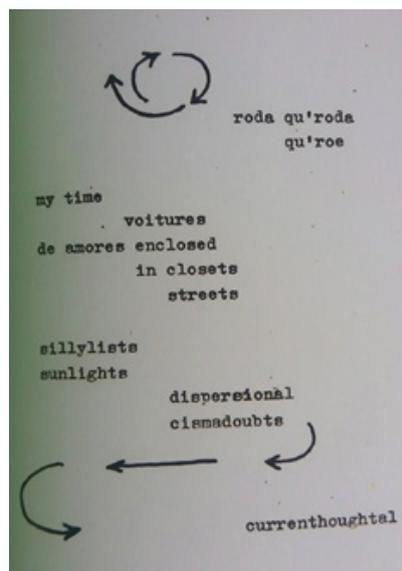
Fonte: Newyorkaises

Os textos de Hélio são produzidos de modo a proporcionar algo além de uma experiência literária tradicional. Trata-se de uma escrita que é repleta de sinais gráficos e neologismos, transformando a página em um verdadeiro campo de experimentação, no qual o autor não apenas funda seu raciocínio teórico, mas também o demonstra e o aplica poeticamente. A poesia de Oiticica, que guarda semelhanças com o pensamento da poesia neoconcreta de Ferreira Gullar e também com a produção de Haroldo de Campos, é uma experiência visual que traduz, muitas vezes, conceitos aplicados em suas proposições.

A produção textual de Oiticica, assim como suas proposições, é feita para instigar uma postura participativa por parte do público. Segundo o próprio artista, o que ele queria realizar com a publicação de seu material escrito era “um livro cujo formato e conteúdo permaneceram em constante transformação ao longo dos anos, sem atingir um resultado final” (OITICICA apud. CAVALCANTI, 2017, p.44). Isso significa que esse objeto seria aberto a múltiplas leituras:

A ausência de uma direção clara na escrita, a dispersão por caminhos obscuros e sem linearidade, com sobreposição de formatos, tempos, dicções e línguas, torna evidente o exercício da invenção de um texto nada convencional que busca ser antes de tudo, não apenas “literatura”, mas um objeto artístico aberto, que desafia qualquer classificação limitadora (CAVALCANTI, 2017, p. 44).

Figura 7 - Página de NewYorkaises



Fonte: NewYorkaises

O resultado, então, é um material para ser lido de modo ativo, semelhante ao que propunha Walter Benjamin, a obra escrita de Oiticica prescinde de conexões formuladas pelo próprio leitor, o que se pode perceber é “uma escrita de conexões, de associações criativas, de intertextualidade entre o pictórico, o visual, o teórico, o literário e o informativo” (CAVALCANTI, 2017, p. 45). Oiticica considera a palavra enquanto imagem e a diagramação enquanto uma estrutura visual, a própria organização gráfica faz parte do pensamento teórico-poético do artista.

A ideia de Oiticica com a invenção do Newyorkaises era a de criar um livro sem linearidade, que pudesse ser observado sob diversos vieses. A obra poderia ser observada em qualquer direção, possuindo páginas soltas que proporcionassem um espaço de criação para o próprio leitor, o que se reporta à noção de *montagem* proposta por Benjamin. Na produção heliana existem espaços como lacunas de significados que só podem ser preenchidas mediante a postura ativa de seu público.

CONCLUSÃO

No âmago da produção artística de Hélio Oiticica se encontra uma interessante análise de diversos elementos que questionam e modificam a ideia corrente a respeito dos papéis designados ao artista e ao público. Seu projeto de arte vai ao encontro da proposta

formulada por Walter Benjamin a respeito do papel do artista com relação à sociedade, no sentido de que se configura como uma concepção que entendia o público como sendo um integrante ativo para a realização de uma obra de arte, instigando-o também a se tornar artista. Tal característica da obra heliana fica evidente quando se analisa seus escritos, complexas formulações poético-teóricas que demandam um *decifrar* por parte do leitor, proposta que, em alguma medida, corresponde ao que Benjamin chamou de montagem, referindo-se ao teatro épico de Bertolt Brecht, que interrompe a ilusão de realidade ao tratar os fatos durante a peça de forma não linear. Oiticica em suas obras tece uma importante reflexão sobre a palavra, a organização gráfica dos espaços no papel e uma refinada formulação de um livro que se comporta de formas diferentes de acordo com quem o observa. Essas reflexões e conceitos estão de tal forma em sintonia com suas proposições em artes plásticas e são perspicazes a tal ponto, que talvez não seja absurdo afirmar que Oiticica era, antes de mais nada, um escritor.

Ele não pintou quadros pelo resto da vida. Nem montou labirintos ano após ano. Nem trabalhou dia após dia em filmes e capas de disco. A única prática criativa cotidiana de Oiticica, até o fim de seus dias, foi a escrita (COELHO, 2010, p. 110).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 120-136.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Hélio Oiticica: a escrita Ins-Trans-Pirada de Newyorkaises. **Art Sensorium**, Curitiba, v. 4, n. 1, p.40-56, jun. 2017.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-1974** (org. Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

DONADEL, Beatriz D'Agostin. **Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na Arte Brasileira dos anos 60: da “Obra Aberta” ao “Exercício Experimental da Liberdade”**. 129. Dissertação - Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa Políticas da Escrita, da Imagem e da Memória, da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2010.

ÉDEN . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66379/eden>>. Acesso em: 18 de fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

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

MELO, Vaneza et al. **Hélio Oiticica, propositor de práticas**: teoria crítica sobre o Parangolé, nova objetividade e Tropicália. PALÍNDROMO, Florianópolis-SC, V. 8, 64-82, 2012

OITICICA, Hélio. **Conglomerado Newyorkaises**. (orgs. César Oiticica Filho e Frederico Coelho). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>. Acesso em: 18 fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PARANGOLÉ P32, Capa 25. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66392/parangole-p32-capa-25>>. Acesso em: 18 fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TROPICÁLIA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>>. Acesso em: 18 fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Recebido em: 18/02/2020

Aceito em: 31/07/2020