

TEXTO COMO *CONTAINER*: ESCRITA E ARQUIVAMENTO NO *CONGLOMERADO NEWYORKAYSES* DE HÉLIO OITICICA

THE TEXT AS CONTAINER: WRITING AND DOCUMENTATION IN HÉLIO
OITICICA'S *CONGLOMERADO NEWYORKAYSES*

Miguel de Ávila Duarte¹

RESUMO: O presente artigo tem como foco o que denominamos de a *obra invisível* do artista plástico carioca Hélio Oiticica, a escrita de feição híbrida, ao mesmo tempo poética e documental, acessível através do arquivo do artista. Após um breve recaptulação da trajetória da relação de Oiticica com a escrita, que abrange diários de criação, poemas e a incorporação da palavra nas suas obras plásticas, investigamos as características específicas da sua produção do período novaiorquino, pensada enquanto uma forma de literatura expandida e caracterizada pelo projeto de uma escrita do corpo, vinculada à fala e ao registro de seu “dia-a-dia experimentalizado”.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica; Literatura expandida; Arquivamento.

ABSTRACT: This article deals with what we call the “invisible work” of Hélio Oiticica, the Brazilian visual artist: his hybrid writings which feature, at the same time, poetic invention and documental trapings, accessible through the artist's archive. After a brief review of the trajectory of Oiticica's relationship with writing, in diaries, poems and artworks, we explore the production from his New York period, conceived as a form of expanded literature and characterized by the project turning the body and speech into writing, as well as form of documentation of the artist experimentations.

KEYWORDS: Hélio Oiticica; Expanded literature; Art documentation.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil, com período sanduíche na Bath Spa University – Reino Unido. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6366-2464>. E-mail: maviladuarte@gmail.com.

1 A OBRA INVISÍVEL

Na abertura do último capítulo do seu estudo já clássico sobre a obra do artista plástico carioca Hélio Oiticica – *A invenção de Hélio Oiticica*, primeira obra de fôlego inteiramente dedicada à obra do artista, publicada originalmente em 1992 – o filósofo Celso Favaretto afirma que:

Tendo chegado ao “limite de tudo” na “Whitechapel Experience” [exposição individual realizada na Whitechapel Gallery, Londres, em 1969] e na “Information” [uma das exposições coletivas mais importantes da segunda metade do século XX, ocorrida no Museum of Modern Art de Nova York em 1970], Oiticica desaparece das promoções artísticas. Aninhado em New York, leva ao extremo a marginalidade do experimental. Desintegrada a pintura e encerrados os movimentos de vanguarda, Oiticica vive o puro “estado de invenção”; assume o *experimental* como exercício pleno da liberdade (...). (FAVARETTO, 2000, p. 205).

Mesmo com as ressalvas, da parte de Favaretto, de que não se tratava de um esgotamento criativo, assim como com o registro, no resto do capítulo, de uma série de atividades do artista entre aquele momento e a sua morte, em 1980, nota-se que o período novaiorquino é ali registrado como uma espécie de fase silenciosa na obra do artista. Mas como uma série de pesquisas mais recentes têm demonstrado, trata-se apenas, para parafrasearmos o narrador do *Pierre Menard* de Jorge Luis Borges, de uma lacuna na sua obra visível. Toda uma produção, invisível sem o acesso aos arquivos do artista, se articulava naquele momento. Uma produção, por sinal, em grande parte legível, textual, ainda que fotografias, gravações de áudio e “audiovisuais” sejam partes fundamentais desse segundo Oiticica, que tem sido reconstruído postumamente a partir dos seus procedimentos de arquivamento. Pois, como o presente artigo visa em parte investigar, a produção de formas de documentação a serem arquivadas e o próprio arquivo resultante – digitalizado pelo Projeto HO, instituição fundada por familiares e amigos do artista para

cuidar da sua obra – seriam mesmo a atividade artística fundamental de Oiticica naquele momento. Gesto análogo àquele, descrito por Reinaldo Marques (2008, p. 115), dos escritores cujos pertences se encontram agora em arquivos literários, mas nos quais se percebe de antemão “um empenho zeloso para guardar papéis e documentos, armazenar recortes de jornais, arquivar e ordenar originais manuscritos ou datiloscritos, correspondências (cartas, bilhetes, cartões postais, telegramas), acumular fotografias (...)”. Trata-se talvez mesmo da reminiscência no artista maduro, enfaticamente dionisíaco, daquele “jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia (...) muito organizado, disciplinado” do qual nos fala em suas reminiscências sua amiga, a artista plástica Lygia Pape (apud Jacques, 2001, p. 22).

2 ATRAVÉS DA PALAVRA

Para compreender como a escrita se tornou um dos focos principais do trabalho de Oiticica no seu período novaiorquino, precisamos antes recuperar um pouco da trajetória da relação do artista com a leitura e com a escrita. Tais relações foram analisadas minuciosamente por Frederico Coelho (2010), em trabalho focado no projeto não-acabado do livro de Oiticica, que o artista denominou primeiramente *Newyorkaises* e posteriormente *Conglomerado* – e do qual parte do material existente foi publicada em *Conglomerado Newyorkaises*, livro cujos organizadores, o próprio Coelho e César Oiticica Filho, previnem ser não o projeto original de Hélio, mas uma compilação de fragmentos que possivelmente o comporiam (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 9-17). Segundo Coelho, a questão da escrita é fundamental para a obra de Oiticica como um todo:

Quando pergunto o porquê de Oiticica escrever incessantemente textos e mais textos, estou interessado no que o levava a ver na escrita – e apenas em algumas escritas – a sua forma de expressão permanente. (...) A única prática criativa cotidiana de Oiticica, até os seus últimos dias, foi a escrita. (COELHO, 2010, p. 110).

A prática cotidiana da escrita, ainda que passando por transformações consideráveis, manteve-se constante em uma obra cuja dimensão plástica evoluiu drasticamente da pintura para proposições imateriais, passando pelo não-objeto, a apropriação de materiais nos *Bólides*, as obras vestíveis, os ambientes e a instalação audiovisual. De maneira semelhante a Coelho, os curadores da primeira grande exposição retrospectiva internacional da obra de Oiticica sublinharam que “a unidade entre o visual e os escritos, entre a prática e o pensamento constitui a base da obra de Oiticica” (apud OITICICA, 1997, p. 274). Tania Rivera acrescenta que:

Podemos afirmar que o trabalho de Oiticica *é escrita*, desde o início, pois em seu núcleo encontra-se uma sofisticada reflexão sobre a palavra e o objeto que faz com que cada obra possa ser vista como o precipitado de uma operação de linguagem. Nisso, ele não está sozinho; a rigor, toda produção artística que dá mostras de uma significativa reflexão conceitual poderia ser abordada por essa chave. Mas os escritos de Hélio vão além. Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem. (RIVERA, 2012, p. 82).

Além de deixar claras a autonomia e a originalidade do artista, a escrita cotidiana de Oiticica é inicialmente marcada pelo desejo de deixar um testemunho da experiência de criação. Em uma entrevista para o *Jornal do Brasil* de 1961, Hélio afirma:

Acho importantíssimo que os artistas deem o testemunho sobre sua experiência. A tendência do artista é ser cada vez mais consciente do que faz. É mais fácil penetrar o pensamento do artista quando ele

deixa um testemunho verbal do seu processo criador. Sinto-me sempre impelido a fazer anotações sobre todos os pontos essenciais do meu trabalho. (MARTINS, 2009, p. 25).

Segundo Coelho (2010, p. 108), tal desejo de deixar um testemunho sobre a própria obra toma corpo a partir de 1953 através de diários de criação, “cadernos, cadernetas, folhas soltas manuscritas e datilografadas, cartões, blocos de anotação, rabiscos diversos”, sendo que o testemunho cotidiano do seu processo criativo era não apenas meticulosamente registrado, mas também copiado e arquivado. Prática essa talvez relacionada com o interesse de Hélio pelos escritos dos seus heróis artísticos, como Kandinsky e Mondrian. Uma seleção desses escritos de Oiticica foi publicada em 1986, sob o título *Aspiro ao grande labirinto*, aproximando-os assim dos diários de escritor, tal como descritos por Myriam Ávila (2016, p. 22), que além de diferirem dos diários propriamente íntimos no sentido de serem, no mínimo, rondados pela possibilidade de publicação, constituem também um repositório de ideias artísticas e críticas.

Somada a tal escrita – em certo sentido íntima, ainda que versando mais sobre o seu trabalho artístico do que a sua vida pessoal, mas conformada ao horizonte de leitura da posteridade – se acrescenta, a partir de 1964, uma produção lírica que o próprio Oiticica denomina em um dos seus cadernos, de “poética secreta”. Lemos ali o manifesto de um trabalho de escrita que paradoxalmente se propõe vetado a se manifestar publicamente:

Começo aqui e hoje o que chamarei de “Poética secreta”, ou seja, aquilo em que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. [...] “Secreta” é o que quero, pois 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, pra mim. A

experiência do que se convencionou chamar “vida” toca aqui seu dedo no ideal das aspirações, da liberdade, da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botão, florescência do cotidiano. (Apud COELHO, 2010, p. 104-104).

Seguindo tal projeto, Hélio escreveu uma série de dez poemas, intitulada igualmente *Poética secreta*, entre agosto de 1964 e novembro de 1966. Coelho (2010, p. 105) comenta que tal produção, ao contrário de boa parte dos escritos posteriores de Oiticica, se enquadra sem dificuldade no gênero do poema lírico de inspiração modernista. Ainda que não obrigue a crítica a rever a história da poesia brasileira dos anos 1960, trata-se, a partir da amostra citada por Coelho, de um trabalho mais sólido e menos convencionalmente confessional do que o *mea culpa* de Hélio enquanto poeta-de-gaveta poderia levar a crer:

O cheiro,
tato novo,
recomeçar dos sentidos,
 absorção,
 lembrança,
oh!,
 virá o que,
 far-se-á,
 virá a ser,
 será
punhado de futuro,
 apreensão.
(Apud COELHO, 2010, p. 105).

O poema carece, porém, de ímpeto vanguardista, contrastando fortemente com a produção plástica de Oiticica de então. No período novaiorquino, Hélio também escreverá alguns poemas que, apesar de maior ousadia formal, também não chegam a confundir a fronteira entre gêneros

textuais. *Roda qu'roda*, de 1971, consiste em um poema curto composto por palavras espaçadas de maneira mallarmaica interagindo com dois conjuntos de setas desenhadas no qual fragmentos bilíngues e salpicados de palavras-valise aludem a um cotidiano composto de “cismadoubts” e “amores enclosed / in closets” – quase uma versão linguisticamente mais ousada, um pouco mais ostensivamente visual e tematicamente *queer* da lírica do cotidiano de tradição modernista (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 90-91). *Caetano*, texto datado de 1974, também não desvia demasiadamente do modelo do poema ao homenagear o cantor e amigo de Oiticica por meio de uma espécie de fala coloquial bilíngüe recortada em versos. Manuscrito em vermelho sobre papel pautado amarelo, o texto associa a cor do próprio suporte à hepatite que fez com que Hélio visse a histórica apresentação de *Alegria alegria*² de cama, o que serve de gancho para a descrição da figura do seu autor e intérprete. Mais típica do momento novaiorquino, no entanto, é a inclusão de “poemas” em certo sentido semelhantes a esses em meio aos materiais que compõem textos mais longos como *Bodywise*, *Homage to my father* e *Carta para Waly que é material para publicar*.

Como argumentam Aguilar (2006) e Coelho (2010, p. 36;44-56), o contato com os poetas concretistas do grupo paulista *Noigandres* – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – é fundamental para a escrita de Oiticica naquele momento, juntamente aos trabalhos dos seus amigos Waly Salomão e Silviano Santiago. Tal relação, documentada em uma série de trocas de cartas, além de selada por vários encontros quando da presença dos escritores em Nova York, se traduz estilisticamente em uma abundância de

2 Trata-se provavelmente da apresentação de *Caetano* no III Festival de Música Popular da TV Record em 1967, evento midiático que desencadeou o movimento que, a partir do ano seguinte, seria conhecido como tropicalismo. Apesar de ter conseguido apenas o quarto lugar, a apresentação de *Alegria alegria*, marcha-rancho cujo arranjo incorporava órgão, guitarra e baixo elétricos, foi um dos momentos mais marcantes do festival.

palavras-valise, de toda espécie de paronomásia e de certa invenção visual na escrita do artista carioca no período.

A essa altura, a obra plástica de Oiticica incorporava fazia tempo a palavra escrita. Apesar da trajetória como parte do grupo neoconcretista o tenha exposto à ideia do poema-objeto desde o início dos anos 1960³ e apesar ainda de incorporar poemas de terceiros (Ferreira Gullar, Lygia Pape, W. Surtan) como parte de projetos como o *Cães de Caça* já em 1961, o texto começa a se fazer presente com maior frequência na sua obra plástica em contexto posterior. Em texto de 1966, ele afirma que, dentro do seu programa ambiental, surgia naquele momento a necessidade ética de uma nova ordem de manifestação, cujos “meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social”. Típicos desse momento são trabalhos como os famosos Parangolé P 15, Capa 11, intitulado “Incorporo a revolta” e o Bólido B33 Caixa 18 Poema-caixa 2 “Homenagem a Cara de Cavalo” no qual, estampado entre duas reproduções fotográficas do cadáver do homenageado, lemos os versos:

aqui está
e ficará!
contemplai
seu silêncio
heróico

O epitáfio textualmente solene funciona exatamente pela tensão com a imagem do cadáver de Cara de Cavalo, marginal concebido como inimigo público e em relação ao qual, ainda hoje, parcela considerável da opinião

3 No final dos anos 1960, o artista fará referência ao surgimento do poema-objeto em textos como Aparecimento do Suprassensorial de 1967 (OITICICA, 1997, P. 127) e Balanço da Cultura Brasileira de 1968 (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 123 -128)

pública invocaria a máxima anti-direitos humanos, “bandido bom é bandido morto”. Ao mobilizar em relação ao seu amigo marginal o antigo *tropo* literário e artístico da homenagem ao herói caído, Oiticica encena o que outra obra do período – a bandeira “Seja marginal seja herói” que inclui a imagem de um segundo amigo marginal morto, Alcir Figueira da Silva – afirma de maneira direta. Se ainda hoje o genocídio da juventude negra e periférica, considerada pelo *status quo* como necessariamente criminosa e logo executável, segue como uma guerra civil invisível que perdurou quase inalterada durante todo o intermezzo democrático que vai da Constituição de 1988 ao golpe parlamentar de 2016, no contexto dos anos imediatamente posteriores ao golpe civil-militar de 1964 chamar atenção para a ação dos grupos de extermínio e heroicizar a figura do delinquente significava desafiar não apenas a direita defensora da paz e da ordem dos cemitérios, mas também parte da esquerda que reconhecia na população pobre brasileira apenas a figura do “bom selvagem”. Como lembra Angela Varela Loeb:

O uso de texto aparece de diferentes modos na obra de vários artistas da vanguarda do período, como, por exemplo, Rubens Gerchman e Pedro Geraldo Escosteguy. Integra as estratégias utilizadas por parte da produção de vanguarda que, aproximadamente entre 1965 e 1969, abandonando a abstração que até pouco se mostrava a tendência dominante, assume uma posição agressiva e não conformista frente ao processo repressor por que passa a sociedade após o golpe civil-militar de 1964. Nesse contexto, de um modo geral, pode-se dizer que a linguagem verbal opera na intersecção da produção artística com o campo político e social, revelando expectativas que transcendem os problemas estéticos. (LOEB, 2011, p. 64).

3 O TEXTO COMO CONTAINER

Os principais textos da edição recente organizada por César Oiticica Filho e Frederico Coelho – especialmente trabalhos como *Parangolé-síntese*, *Bodywise*, *Mundo-abrigo*, *Branco sobre branco/White on white* e *Ultimately Mick Jagger*, incluídos na primeira parte do livro pelo fato de serem considerados fundamentais pelo artista para o seu postergado livro (cf. COELHO, 2013. P, 16) – na sua surpreendente miscelânea de fragmentos líricos e teóricos, invenção verbal, visual e incorporação de inúmeras citações, registro a um tempo performático e anedotal, possuem um rendimento de leitura próprio. Tal rendimento é simultânea e paradoxalmente análogo e irreduzível à “literatura” no sentido corrente do termo – exemplos perfeitos da necessidade de um termo como literatura expandida, seguindo a proposta de Florencia Garramuño (2014), para descrever certas formas de escrita surgidas no âmago da arte contemporânea de então.

Para nos aproximarmos deles, a analogia com o trabalho plástico de Oiticica parece inescapável. Como afirma Tania Rivera,

Talvez toda escrita heliana seja um *Mergulho do corpo*, para aludir ao bólido de 1966/1967 que traz seu título gravado no fundo de uma caixa d'água industrial contendo água até mais ou menos a metade. Essa escrita realizada no objeto faz deste outra coisa, à maneira do *ready-made* de Duchamp, sem dúvida, mas vai muito além: ela ressalta o quanto a “leitura”, a recepção tem que ser um *mergulho* no objeto, na linguagem, uma entrega na qual o corpo torna-se outro lugar, *tendo lugar no objeto*. (RIVERA, 2012, p. 93).

Na sequência de tal argumento, Rivera (2012, p. 95) descreve tais trabalhos como “Textos para se vestir, textos para se dançar”. Textos-bólides, textos-parangolés, portanto. Mas nada impede falarmos também em textos-

penetráveis⁴. Guy Brett argumenta que o que ele denomina as ordens básicas da obra plástica madura de Hélio – que vão dos pequenos *bólides* manipuláveis com as mãos, passando pelas *capas-parangolé* que têm a medida do corpo, até a dimensão arquitetural dos *penetráveis* – possuem todas o mesmo fundamento:

Todas as ordens poderiam ser vistas como variações sobre o “container” – a separação primordial, retirando uma porção de matéria do fluxo universal – o que implica, talvez, a tradução do retângulo pictórico para o contexto da “vida”. (BRETT, 1997, p. 227).

Cabe investigar, portanto, se tal faceta da escrita de Oiticica poderia ser compreendida como mais uma das suas “variações sobre o *container*”. Hélio (apud CARDOSO, 2009, p. 205) se refere em determinado momento ao conjunto dos seus escritos como *Conglomerado* – “é um livro que não é um livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo blocos”. Sua escrita parece, assim, recortar um determinado espaço, fundar um local, definindo uma topologia ainda mais material que a página em branco de Mallarmé. A foto proposta como representação de tal conglomerado, publicada na revista *Arte* de outubro de 1978 (apud COELHO, 2010, p. 223), consiste em uma série de gavetas parcialmente abertas abarrotadas de pastas, envelopes e cadernos de diferentes formatos, remetendo, para o observador familiarizado com a obra de Oiticica, inevitavelmente às várias bólides que possuem gavetas manipuláveis manualmente. Mais ainda, como propõe, César Oiticica Filho (2013, p. 10) a “aspiração ao grande labirinto” presente na primeira fase de escritos de Hélio dá lugar ali a um labirinto de escrita que “se materializa totalmente, enquanto forma, conceito, tempo e duração”.

4 Sobre Bólides, Parangolés e Penetráveis ver Celso Favaretto (2000).

No centro de tais *containers*, não o pigmento que preenche certas bólides, mas o(s) corpo(s), como nos parangolés e nos penetráveis. Trata-se talvez de um exemplo limite do programa que Jean-Luc Nancy (2000, p. 10) atribui à modernidade como um todo: “Escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo”. Utopia do corpo no texto, no corpo do texto, mas ainda enquanto corpo, como documento do “dia-a-dia experimentalizado”. O corpo como tal, pessoal e intransferível. Mas não se trata igualmente de transformar em escrita qualquer subjetividade “interior”. Como argumenta Coelho (2010, p. 123-124), os escritos de Hélio, pensados como registros do presente, “não são nunca uma autobiografia nem uma memória. Eles são elementos dessa escritura para além do registro pessoal, apesar de, numa relação espiralada, se alimentarem dele”. O corpo é também sempre exterioridade, especialmente o próprio corpo, ou melhor, como quer Nancy (2000, p. 20), “é a partir dos corpos que temos os nossos corpos estrangeiros a nós”. Como observa, ainda, Rivera:

a escrita de Hélio revira-se toda para fora, aponta o que é externo a ela, é *ex-crita*. Frederico Coelho nota que ela não é confessional. A vida está fora, e portanto a escrita deve se voltar para o exterior, escrita centrífuga. Escrita que se retorce como uma fita de Moebius e se transforma em Parangolé. (RIVERA, 2012, p. 94).

Mas o que pode ser corpo no texto? Em primeiro lugar, naturalmente, a mancha gráfica, a materialidade concreta (logo, em certo sentido, concretista) da escrita. Mas também – e nesse ponto Oiticica se afasta dos seus amigos e interlocutores da poesia concreta paulista – a documentação, o “registro do presente” nas palavras de Coelho (2010, p. 123), do corpo tornado verbo. Em primeiro lugar, pelo ato da fala. Cabe lembrar que a escrita nunca é exatamente duplicação da fala e, como argumenta Zumthor (2014, p. 17-18), mesmo a

gravação áudio e/ou visual possui dimensões mais próximas da escrita do que da oralidade propriamente dita. Ainda assim, o paradoxo de uma escrita que se quer fala constitui uma das marcas do desejo utópico de um texto que seja corpo – e interaja como tal com outros corpos – presente em certos textos de Oiticica do período novaiorquino.

A recuperação da fala na escrita do artista se encontra, no entanto, para além da calculada recriação textual do coloquialismo que a aproximaria de concepções artísticas naturalistas. Um precedente importante para tal escrita seria o trabalho de Gertrude Stein, uma das referências literárias fundamentais para Hélio naquele momento. Segundo ele, “ler GERTRUDE STEIN é ler-ouvir é tudo de mais importante pra quem lê pensa escreve: (...) eu e o HAROLDO [de Campos] fomos a uma leitura de 24 horas de coisas dela e vi-ouvi como é importante não só ler como ouvir” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 125). Expandindo a pesquisa de Stein, o que Oiticica tenta fixar é exatamente o que a fala tem de redundante, de excessivo, de descontínuo ao mesmo tempo que não claramente articulado – uma das marcas desses textos é sua pontuação *sui generis* que ignora a sutil notação da pontuação padrão, ora pela ausência de articulações claras, ora pela imposição de justaposições bruscas, como setas, alternância entre caixa alta e caixa baixa ou ainda o recorte mallarmaico da linha. Rivera propõe que

Tal escrita do exagero tem como principal traço uma certa verborragia, um deslocamento incessante e em direções diversas. [...] A busca de alcançar a vida, com a arte, toca no que é excessivo, no *demais* do corpo despertado pela retomada repetida do laço com o outro. A escrita é fluxo em direção ao outro e é voz, é leitura. Ela deve, como Joyce e como a poesia em geral ser lida em voz alta, confirmando a leitura como atividade endereçada ao outro [...]. Que a fala, na leitura, se aproprie da palavra (“A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se”). (RIVERA, 2012, p. 105).

A falação desenfreada, verborrágica, que esses escritos de Oiticica almejam representar chega a ser celebrada em alguns deles. “Quem disse q sei *parar* na hora / certa ou errada? / NEVER! / I’M A BIG MOUTH!” lemos na *Carta a WALY q é material pra publicar* de 1974 (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 145-146) e, no *Texto pra Código-Risério-Bahia* do mesmo ano, Hélio justifica seu “blá blá (com charme: não?) todo blabejo porque tou [sic] farto de artigos+teorias+pretensões q acabam por serem mais acadêmicas (mitificantes) do q parecem” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 201-202). A fala como excesso aqui não marca apenas o que excede a possibilidade de escrita ou transcrição, mas também ao que é excesso mesmo em relação ao comum da fala. Em uma das suas *Heliotapes*, que tinha como destinatários os irmãos Campos, Oiticica relata o incômodo que a sua falação desenfreada causou em Mário Pedrosa por ocasião da visita do crítico e amigo a Nova York:

Eu digo: Exato, exatamente, por que, a fala lhe incomoda? Na realidade incomoda, né, porque na realidade para ele a estrutura visual e a palavra escrita é a que tem supremacia que ele se sente ameaçado com essa coisa e a fala aí é uma coisa que gerava e gera as coisas, então descobri, todas as coisas na realidade que eu tô fazendo são coisas que advêm mesmo do corpo, né? São coisas corporais e a fala é na realidade, é na realidade, não é a língua escrita. (*apud* BUCHMANN & HINDERER, 2014, p. 64).

Buchmann e Hinderer (2014, p. 64) associam tal performance verborrágica com o efeito da cocaína – elemento fundamental do dia-a-dia experimentalizado de Oiticica durante sua temporada novaiorquina – sobre a fala, o pensamento e a percepção do usuário. Concebendo todas as mídias, incluindo a escrita, como instrumentos disponíveis como veículo da invenção cotidiana, não surpreende que Hélio tenha adotado também a gravação de áudio como forma de registrar sua fala torrencial. Na série de fitas K7 denominadas, a partir de uma sugestão de Haroldo de Campos, *Heliotapes*, a fala improvisada de Oiticica discorre sobre seus mais variados interesses, ideias e teorias,

funcionando como uma quase-conversa com seus variados destinatários. Buchmann e Hinderer (2014, p. 33) defendem que a utilização de meios tecnologicamente reprodutíveis no trabalho de Hélio naquele momento pode ser compreendido como vinculado com sua posição de exilado em diálogo permanente com a “contracultura brasileira desterritorializada” dos anos de chumbo da ditadura militar – observação que podemos expandir talvez ênfase geral em direção à escrita que observamos no trabalho do artista naquele momento. O *loft* de Oiticica em Manhattan se tornara o centro de uma rede de contatos e diálogos artísticos e intelectuais e, como lembra Cesar Oiticica Filho (2013, p. 10), “uma quantidade enorme de informação passa a ser recebida e ao mesmo tempo inserida nesse processo [de confusão entre obra e vida], das mais diversas formas, principalmente por meio escrito ou falado, muitas gravadas em fitas K7, outras fotografadas e até filmadas”.

Ainda que o áudio fosse naquele contexto um meio entre outros – encontramos, por exemplo, 33 páginas de caderno com anotações de Hélio a respeito de cada um dos aspectos técnicos e organizacionais envolvidos em uma produção cinematográfica⁵, chama a atenção a sensibilidade do artista carioca para a dimensão sonora das mídias audiovisuais. No texto *Bloco experiências in COSMOCOCA* lemos inclusive que

[audiovisual é um] termo que detesto: afinal não é tudo audio-visual? E mais? Então porque a definição isolando tão especificamente esses dois sentidos? Não seria o termo algo que queira indicar uma intenção uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la. (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 54-55).

Oiticica comenta especificamente a utilização criativa que Godard faz do gravador Nagra em *Vladimir e Rosa*: “o NAGRA percorre percursos idênticos na

⁵Projeto HO 0511.71

quadra de tênis ao contraponto seco da bola de tênis – o NAGRA e ELE emitem fala desintegrante” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 51). Verdadeira revolução no âmbito sonoro do cinema, os gravadores portáteis da linha Nagra (especialmente o III, lançado em 1958, e o IV que se tornaram standards internacionais) possibilitaram, junto com novas câmaras leves e menos ruidosas surgidas no mesmo período, a gravação de áudio em locação (cf. GUIMARÃES, 2008).

No começo dos anos 1970 bastava um microfone na mão e um Nagra a tiracolo para capturar os sons do mundo – dos quais tanto falava o compositor John Cage, figura de interesse especial para Oiticica naquele momento⁶ – para uso integrado a novas formas cinematográficas. Mas botar as mãos em um Nagra ainda implicava um gasto descomunal, além de exigir uma *expertise* própria. O *tape* com o qual Hélio de fato expandia seu trabalho para o âmbito sonoro seria a humilde fita cassette, versão compacta e de baixa qualidade de reprodução através da qual a tecnologia da gravação em fita magnética, que em meados dos anos 1940 ainda estava restrita ao uso experimental em alguns poucos estúdios da Europa e dos EUA, chegaria ao terreno do consumo amador e de massa. Se, como propõe Liz Kotz (2010), o contato com a fita magnética representara para John Cage um caminho para conceber o tempo na música e mesmo na fala/escrita para além dos paradigmas métricos tradicionais, para Oiticica o contato com a mesma parece ter sido chave para a reconsideração da escrita como um instrumento entre outros. Sendo o cerne das suas preocupações o corpo, a possibilidade de registro da fala – de maneira muito mais material e específica, ou seja, corporal, que a escrita – significava um interesse bastante específico dos projetos de Oiticica envolvendo sons. No mesmo texto em que Oiticica descreve a escrita como instrumento, menciona,

6 Sobre as relações de Oiticica com a obra de John Cage ver DUARTE, Miguel de Ávila. Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2017.

novamente a respeito do trabalho de Martine Barrat, “usar o INSTRUMENTO VIDEOTAPE provocando conversa-falação contínua” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 212). É interessante notar que o registro em áudio da performance oral do corpo quimicamente aditivado mobiliza naquele contexto não apenas as *Héliotapes*, mas também um projeto como *a:a novel* de Andy Warhol⁷.

A analogia e o modelo da gravação não esgotam, porém, a ideia de registro do agora, do corpo inscrevendo e registrando o momento presente. Coelho (2010, p. 120) observa que “uma escrita ancorada no presente é uma escrita feita com notas e fragmentos” e lembra que, segundo Roland Barthes, ainda que seja impossível fazer “um romance com a vida presente” seria viável construir a partir do agora uma *escritura* outra. Rivera discute a mesma questão:

A escrita imediata de Oiticica [...] não faz qualquer apologia do automatismo e muito menos do inconsciente, mas aposta no tempo como condição fundamental – daí o seu caráter apressado, suas abreviações, seu esquematismo que frequentemente se aparenta a notas tomadas em vista de uma texto futuro. [...] Trata-se de uma escrita cotidiana, heterogênea e incompleta, no sentido de que muitas vezes parece desenhar esquemas apressados que deveriam talvez um dia se desenrolar como texto acabado. Escrita lembrete, ou melhor: dobra da escrita, potência de criação de outras frases, outras palavras – que vêm do outro e devem ser citadas, parodiadas, apropriadas nesse instante. Já. (RIVERA, 2012, p. 102).

7 Kotz (2010, p. 255) descreve tal livro da seguinte maneira: “Publicado pela Grove Press em 1968, *a: a novel* de Andy Warhol consiste na gravação transcrita de vinte e quatro horas de Warhol e sua superstar Ondine sob o efeito de anfetaminas enquanto passeiam entre a Factory [*atelier* e quartel general do artista], locais na cidade baixa [downtown], festas na cidade alta [uptown], no que é apresentado como uma longa jornada diurna-noturna de tagarelice e delírio. Começada em agosto de 1965, a gravação só terminaria cerca de dois anos depois; de tal forma que a natureza continua da gravação é de certa forma falsificada pela montagem de múltiplos takes, de maneira semelhante ao recurso a loops e refilmagens que Warhol utilizara em seu filme *Eat* de 1963”

Seria possível argumentar que quase toda forma de escrita surge de anotações, fragmentos e esboços. Na maioria das vezes, no entanto, ela será lapidada com vistas a produzir um efeito de continuidade e organicidade. Através do arquivo disponibilizado pelo Projeto HO, é possível ter acesso a vários dos textos de Oiticica em múltiplos estados de acabamento e notar as muitas variações entre esboços manuscritos, textos datilografados e versões traduzidas do ou para o inglês. O que se conserva – ou melhor, se acentua – nas versões mais acabadas (como, em sua ampla maioria, esses textos não foram publicados pelo artista, não podemos falar propriamente em versão final) em relação às iniciais é exatamente o caráter fragmentário e aparência de anotação descompromissada. Se considerarmos, abusando talvez um pouco da teoria de Compagnon (1996), a construção de um texto a partir de notas como uma forma de autocitação, em certos textos de Oiticica, a forma como a anotação é enxertada no texto visa explicitar, ao invés de amenizar, o caráter heterogêneo do mesmo. Heterogeneidade essa presente também na obra plástica de Hélio, pelo menos desde os primeiros Bólides e Capas-parangolé. Encontramos novamente aqui a analogia com o diário de escritor, tal como descrito por Ávila (2016, p. 27 e 31), pois “é justamente a sua (des)organização fragmentária que garante sua autenticidade, seu ar espontâneo e verídico”, irmanado com a “atração que a ideia de inacabamento exerce sobre as vanguardas”.

Um índice do caráter de documentação ou registro presente na quase totalidade de seus escritos do período, incluindo os textos-partitura discutidos anteriormente, é a presença de um pequeno cabeçalho incluindo uma data. Trata-se à primeira vista de uma reminiscência do costume de manter um diário de criação, ponto inicial da trajetória do artista com a escrita. Implica igualmente na participação de cada um desses textos no processo contínuo de arquivamento e registro das atividades criativas de Oiticica. Em alguns textos –

*Bodywise*⁸, *Mundo-abrigo*⁹, *Homage to my father*¹⁰, *Carta ao Waly que é material para publicar*¹¹, *Texto pra código-risério-bahia*¹², entre outros – tal lógica se vê reduplicada no interior do texto: a cada fragmento encontramos, normalmente alinhada à esquerda, uma datação própria, por vezes acrescida mesmo de um horário. As múltiplas datações constituem uma segunda ordem de *containers* no interior do texto, texto esse que se propõe como o registro de uma performance, aquela do pensamento/falação do “dia-a-dia experimentalizado”.

Observando mais de perto tais datas, nota-se que, ao invés de uma série de notações em ordem cronológica, temos em *Mundo-abrigo* uma montagem não-linear de fragmentos produzidos com meses de intervalo – a um trecho de 16 de julho de 1973 se segue outro de 27 de outubro que, por sua vez antecede outro de 4 de agosto etc. A articulação do texto *containers* de experimentalidade cotidiana tem aqui uma dimensão metalinguística. O mundo-abrigo do qual fala Oiticica nada mais seria do que um *container* de proporções comunitárias e globais, a experimentalização do cotidiano em proporção massiva, cujo protótipo seriam festivais como Woodstock, mas que se conectariam também ao pensamento utópico das vanguardas e do anarquismo históricos:

meu avô [o líder anarquista José Oiticica] tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse TEATRO de PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-platéia-performance no dia-a-dia: tão distante e tão perto do q eu quero: SHELTER/BARRACÃO/MANIFESTAÇÕES AMBIENTAIS/BABYLONESTS > [...] mas SHELTER-PERFORMANCE não estaria tão perto do antigo sonho do meu avô? e tão longe!?: porque houve WOODSTOCK e como minha amiga ANNE me dizia ontem houve mil e uma 'de ruas' AMSTERDAM WIGHT LONDRES e TODA A INGLATERRA USA DINAMARCA ALEMANHA etc. e

-
- 8 Programa HO 0200.73
 9 Programa HO 0194.73
 10 Programa HO 0451.72
 11 Programa HO 0151.74
 12 Programa HO 0257.74

WOODSTOCK é o ambiente planetário (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 40).

Entre as múltiplas figuras do *container* comunitário proposto no trecho, cabe destacar o Barracão – ideia de comunidade artística que Hélio pretendeu fundar no Rio de Janeiro após o retorno de Londres, abortada devido não só a dificuldades materiais, mas principalmente devido à atmosfera repressiva do governo ditatorial de Médici – e o *shelter*, abrigo evocado na canção dos Rolling Stones, *Gimme Shelter*. Parte considerável do texto consiste em uma glosa da letra da canção, da qual Oiticica se apropria “não como investigador estético (that would be a joke!) mas para intencionalmente utilizá-los como sample de argumentos q veem [sic] ao encontro do q quero explicitar” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 40). A canção acaba se tornando uma espécie de trilha sonora do texto, seus trechos servindo de amálgama para fragmentos escritos em dias diferentes sobre assuntos por vezes vagamente relacionados com a temática principal do mundo-abrigo.

A referência a uma trilha sonora específica para o pensamento/falação do “dia-a-dia experimentalizado” aparece de maneira mais explícita em outros textos. Em *Homage to my father*, o fluxo de ideias é interrompido pela referência à música radiofônica que acompanha Hélio na madrugada de 2 para 3 de abril de 1972. Em *Carta ao Waly que é material para publicar* (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 139-152) lemos em vários momentos qual o som emitido pelos *headphones* do artista carioca: Hendrix em 23 de janeiro de 1974, a fita do álbum *Sticky Fingers* dos Rolling Stones na manhãzinha (o trecho inicia com a indicação 6:40 AM e termina mencionando que são 8:20) escura (“l’après-midi quase evening”) de inverno de 28 de janeiro de 1974. Comparando a relação de tais textos com suas respectivas “trilhas” com aquela estabelecida nas

Cosmococas¹³, pode-se mesmo sugerir que as proposições de instalação são como um recorte, mais uma variação sobre o *container*, no âmbito do dia-a-dia experimentalizado que os textos analisados aqui dramatizam enquanto escrita.

Carta a Waly... talvez seja o melhor exemplo da tentativa de traduzir o corpo em linguagem e de fundir arte e vida que atravessa a escrita de Oiticica. O estatuto do texto é ambíguo já no seu título: por um lado carta informal entre amigos, porém, concebida desde sempre para publicação, como documento público. O suposto registro de fala tem aqui um interlocutor definido, o poeta Waly Salomão, mas se encontra aberto para qualquer um que possa lê-lo. A conversa de feição íntima e afetiva que abre o texto é logo substituída – no segundo fragmento, datado 25 de janeiro – por um devaneio poético em torno das imagens poéticas do sol e da neve, no qual se agregam referências a Nietzsche, Rimbaud, Silviano Santiago, Malievitch, Haroldo de Campos e Yoko Ono. Tal trecho se assemelha sobremaneira a outro escrito que Oiticica compôs como um dos blocos-seção para *Newyorkaises, Branco no branco*¹⁴ texto-homenagem a Malievitch, que evoca também Haroldo, Artaud e Mallarmé, partindo de uma argumentação quase teórica para uma formulação essencialmente poética do seu objeto. Retomando o fragmento de *Carta a Waly...* em questão: ele se encerra interpelando o leitor/Waly – “toma o q lhe dou!” –, apresentando um desenho rudimentar que pode ser interpretado tanto como um sol quanto como um ânus e registrando de maneira inesperadamente burocrática: “aqui paro às / 9:30 PM do / mesmo dia / assinalado / acima-

13 Compostas sempre de projeções de fotos, trilha sonora e um ambiente que desafia a passividade corporal característica das salas convencionais de cinema, as Cosmococas, individualmente classificadas pela sigla CC seguida de um número, tomaram forma em primeiro lugar como textos. Contendo instruções de performances privadas e públicas das instalações, esses textos possuíam, enquanto textos, características semelhantes às próprias instalações, devido ao caráter plenamente reprodutível de todos os elementos: slides fotográficos, projeção, tapes de trilha sonora, ambientes descritos em termos genéricos. Cinco destes trabalhos se encontram instalados permanentemente no Instituto Inhotim em Brumadinho (MG), segundo as orientações do seu co-autor Neville D’Almeida.

14 Projeto HO 0095.74

último” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013, p. 145). A seção seguinte, de 28 de janeiro, cronometra de maneira precisa o tempo de sua própria produção enquanto passeia por assuntos variados de conversação, da letra de *Sister Morphine* – novamente dos Stones – à publicação póstuma do livro de Torquato Neto. É interessante notar, na versão datilografada, instruções precisas para a inclusão de fotos rasgando um texto que se propõe imediato, marca de quão cuidadosamente construído é o seu caráter descompromissado. De maneira coerentemente discordante, a última seção do texto, datada de 24 de fevereiro entre 11:00 e 11:30, consiste em um poema de palavras valise plurilinguísticas recortado à maneira mallarmaica.

Em certo sentido, tal produção textual se aproxima do que Boris Groys denomina “documentação de arte”. Segundo Groys,

hoje, nos espaços de arte, somos confrontados não só com obras de arte, mas também com documentação de arte. Esta pode tomar a forma de pinturas, desenhos, fotografias, vídeos, textos e instalações – ou seja, todas as formas e mídias pelas quais a arte é tradicionalmente apresentada. [...] No entanto, classificar a documentação de arte como “simples” obra de arte seria compreendê-la mal, negligenciando sua originalidade, sua característica identificadora, que é exatamente o fato de documentar a arte em vez de apresentá-la. Para quem se dedica à produção de documentação de arte e não às obras de arte, a arte é idêntica à vida, porque esta é uma atividade pura que não tem resultado final. A apresentação de qualquer que seja o resultado final – na forma de obra de arte – implicaria num entendimento da vida como mero processo funcional cuja duração é negada e extinta pela criação do produto final – o que equivale à morte. (GROYS, 2015, p. 74-75).

As semelhanças entre a prática da documentação de arte que Groys descreve na primeira década do século XXI e o uso instrumental que Hélio faz das mais diversas mídias durante os 1970 saltam à vista. Cabe, porém, registrar diferenças fundamentais: Oiticica tinha por propósito naquele momento escapar o mais totalmente possível ao que Groys denomina “espaços de arte”,

sejam eles galerias e *marchands* comerciais ou museus e curadores ligados a instituições públicas. Como para parte dos artistas conceituais estadunidenses do mesmo período, a opção por publicar em forma de livro/impreso seus trabalhos por oposição a expor os mesmos significava eliminar os atravessadores do mundo da arte, atingindo possivelmente um público maior e mais variado do que aquele que costuma frequentar espaços de arte e, especialmente, aquele capaz de adquirir e colecionar obras únicas de alto valor monetário.

Se, como temia Hélio, a *performance art* acabou por se tornar um gênero artístico de certa maneira simétrico à pintura de cavalete, o mesmo pode ser dito hoje a respeito da documentação de arte. Podemos, assim, suspeitar que a atividade sem nome que Oiticica desenvolveu no interior de seus *containers* textuais de experimentalidade, encontra-se agora domesticada pelo *container* conceitual predileto do mercado em todas as suas figurações, o rótulo.

Na sua reflexão clássica sobre a relação entre documento, enquanto matéria-prima e ferramenta do trabalho do historiador, e monumento, aquilo que os poderes de uma sociedade elegem para representá-la no futuro, o historiador Jacques Le Goff (1992) termina por concluir que todo documento constitui simultaneamente um monumento, dado que o próprio arquivamento, a criação e a manutenção dos arquivos, que possibilita o acesso ao documento pelo pesquisador, constitui em si um ato de monumentalização. No caso em questão, tal conclusão se torna particularmente paradoxal. Pois a parte mais significativa da obra de Oiticica contém em si uma espécie de mecanismo de autodestruição – um dispositivo marcadamente anti-monumental ou ainda, em termos benjaminianos, anti-aurático – que a impede de ser completamente reduzida ao modelo museológico e/ou mercadológico: feitos para a interação, *Bólides*, *Parangolés* e *Penetráveis* só podem ser expostos de maneira incompleta quando se evita o desgaste das peças originais isolando-as do público. A solução, praticada desde os anos 1980 pelo Projeto HO é a construção de réplicas com

as quais o público possa interagir de maneira mais livre. Sucede assim que, mais do que de peças únicas ou mesmo múltiplas, porém autênticas, sua obra é constituída atualmente por ideias, proposições, modelos, projetos, plantas baixas etc No entanto, especialmente nesses tempos neo-fascistas – nos quais, como diria Walter Benjamin (1985, p. 224-225), nem “os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer” – a monumentalização da obra de Oiticica enquanto arquivo é exatamente o que possibilita que essa, simultaneamente na sua face originalmente visível, quando naquela tornada visível (legível) somente através de tal arquivo, permaneça. Permanência na qual, ainda que sob o aspecto da ruína, se vislumbra um lampejo de utopia.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco. In: *O eixo e a roda*, vol. 13. Belo Horizonte, 2006.

ÁVILA, Myriam. *Diários de escritor*. Belo Horizonte: Abre, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985

.BUCHMANN, Sabeth; HINDERER CRUZ, Max Jorge. *Hélio Oiticica & Neville D'almeida: cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

COELHO, Frederico; OITICICA FILHO, César (org.). *Conglomerado Newyorkaises*. São Paulo, Azougue, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica*. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2017.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. (dissertação). São Paulo: USP, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

LOEB, Angela Varela. Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. In: *ARS*, vol.9 no.17 São Paulo, 2011.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. In: *Aletria*, v. 18. Belo Horizonte, 2008.

MARTINS, Vera. A transformação dialética da pintura. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.

OITICICA, Hélio; OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

OITICICA FILHO, César. Translivro. In: COELHO, Frederico; OITICICA FILHO, César (org.). *Conglomerado Newyorkaises*. São Paulo: Azougue, 2013.

RIVERA, Tânia. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: UFF, 2012.

Recebido em 14/07/2021.

Aceito em 28/09/2021.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.