

O VERBOVISUAL NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA.

Annelise Estrella Galeazzi¹

As queimaduras ainda estão cicatrizando, e seria difícil, para não falar da irresponsabilidade, iniciar este texto sem, ao menos, lembrar do incêndio no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, ocorrido no dia dois de setembro de 2018. Acidental ou não, o incêndio foi crime. Havia pedido de socorro desde o começo desse ano, picos de energia ocorrendo há semanas, “vaquinha” para manter o espaço aberto. Havia muito problema e nenhum socorro. Sequer na pior hora daquela noite, quando o fim já estava anunciado, houve o devido socorro. Os hidrantes sem água. É preciso lembrar que nossas discussões acadêmicas não podem ignorar os pulsos externos às paredes das Universidades que, paradoxalmente, nos protegem e sufocam. Nós, que temos uma vida que se vincula a esses espaços públicos, perdemos um pouco do que somos com a tragédia. Espero que o acontecimento sirva de alerta para outras instituições públicas e para nossas escolhas de representantes governamentais.

1. Em 1965, o artista plástico carioca Hélio Oiticica² inseriu pela primeira vez a palavra em seu trabalho visual a partir da criação da obra *P10 Parangolé capa 6 Homenagem à Mosquito da Mangueira*.

¹ Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista FAPERJ Nota 10.

² Rio de Janeiro, 26 de julho de 1937 — Rio de Janeiro, 22 de março de 1980.

Nesse Parangolé³, pode-se ler a inscrição “Sou o Mascote do Parangolé / O mosquito do Samba”, feita, segundo ele mesmo, porque

as homenagens são parte importante aqui, e quis logo começar por essa: a Mangueira no que possui de mais autêntico: o seu samba, na pessoa deste extraordinário passista a quem considero o verdadeiro gênio da dança (OITICICA, 1966)⁴.

Até o momento em que deixa o Brasil para uma temporada no exterior, em 1969, o artista desenvolveu outras 18 obras que possuem inscrições textuais. São essas: *Parangolé P12 Capa 8*, 1966; *Parangolé P13 Capa 9*, 1966; *Parangolé P11 Capa 7*, 1966; *B30 Bólido Caixa 17 variação do B1 caixa poema 1*, 1966; *B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"- caixa-poema 2*, 1966; *B47 Bólido Caixa 22, caixa poema 4*, 1966-67; *Parangolé P14 Capa 10*, 1966-7; *B52 Bólido Saco 4*, 1966/1967; *B51 Bólido Saco 4 Poema Saco 2*, 1966-67; *Parangolé P16 Capa 12*, 1967; *B44 Bólido caixa 21 (poema-caixa 3)*, 1967; *Penetrável PN2⁵*, 1967; *B48 Bólido-caixa 23*, 1967; *Parangolé P15 Capa 11*, 1967; *Parangolé P17 Capa 13*, 1967/1968; *Bandeira "Seja Marginal, Seja Herói"*, 1968; *P18 Parangolé Capa 16*, 1968; *Parangolé P21 Capa 17*, 1968.

Ao listar as inscrições, respectivamente, encontramos: “Capa da liberdade”; “Cuidado com o tigre”; “Sexo e violência, eis o que me agrada”; “Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá”; “Aqui está e ficará / contemplai seu silencio heroico”; “Mergulho do corpo”; “Da tua pele / brota a humidade da terra / o gosto / o calor”; “Teu amor eu guardo aqui”; “Contato do vivo/morto”; “Da adversidade vivemos”; “Por que a impossibilidade? / A existência na busca pelo crime / Querer ser”; “A pureza é um mito”; “Do mal”; “Incorporo a Revolta”; “Estou possuído”; “Seja Marginal, Seja Herói”; “Estamos famintos”; e “Guevaluta, baby”.

³ Os Parangolés são criações artísticas baseadas no ato do espectador carregar e/ou vestir a obra proposta pelo artista, tornando-se “participar”. Nesse momento, é importante perceber que a obra salta ao espaço ambiental. A ideia dessas criações surgiu pela descoberta da dança como experiência “desintelectualizante” a partir da vivência de HO na comunidade da Mangueira (RJ). Sugiro a leitura do texto “Anotações sobre o Parangolé”, do próprio HO.

⁴ Trecho do texto “Parangolé poético e parangolé social”, de 25 de agosto de 1966. Disponível no Projeto HO, número de Tombo: 0255/66

⁵ Além do inscrição da autoria de Hélio, aqui há ainda os poemas da poetista de Belém Roberta Camila Salgado, no espaço intitulado “Imagético”, que estão “dispersos por todo o ambiente e às vezes escondidos por detrás de uma planta (...) com versos independentes e trechos do poema “Sozinho na mata ele vive” (Bachamnn, 2017). Alguns dos trechos são: “Sozinho / Na mata ele vive / Sozinho / Na mata ele Mora / Da mata ele come / Da mata ele vive / Sozinho / Na mata ele ama / Da mata / Na mata ele morre / Sozinho / É mato / É mata / Ele vive”. Recentemente, foi publicado pela Editora Azougue um livro que reúne todos os “poemaobjetos” de Salgado, entre eles os que foram apresentados em *Tropicália*.

2. Na soma da visualidade com a textualidade, essas obras apresentam-se como um desafio para as coordenadas de catalogação do mundo das artes. Aquilo que é visto não pode ser simplesmente considerado como artes plásticas ou instalação. Aquilo que está escrito não deve ser somente classificado por Literatura, pois transborda os limites da mesma. As inscrições, foco desta pesquisa, não pretendem ser literatura ou artes plásticas, e, sim, jogam com toda sorte na fronteira entre o que é e o que não é literário. As obras possuem e são os dois elementos, visual e textual, inseridos no mesmo lugar ao mesmo tempo, dadas as diversidades de seus traços, que conquistam tantas maneiras de ser como se fossem tantas proporções de si mesmos.

Dado o recorte feito, nesse trabalho de Oiticica acomete que “todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade”⁶. Para além, há uma preocupação política do artista tanto social quanto estética que é da ordem do contemporâneo, bem como a não pretensão em pintar uma realidade, distanciando-se do desejo de explicar seu próprio trabalho para torná-lo uma exploração emocional e sensorial dos efeitos que a leitura e visualização causam. Pergunto-me, então, como a taxonomia literária tradicional bastaria ou daria conta daquela escrita? Precisamos dela para entender as inscrições de Hélio Oiticica? Nessas frases, seu estilo de escrita é produto de seu impulso como artista. Suas frases curtas, ora de ordem, ora com mais caráter social, valendo-se sempre da norma padrão, foram criadas a partir de suas profundezas míticas, vinculando o humor à sua linguagem, e expandem-se para além de sua responsabilidade⁷ — *O museu é o mundo*. Nas inscrições de HO, “cada palavra poética é assim um objecto inesperado, uma caixa de Pandora donde saem todas as virtualidade da linguagem; portanto é produzido e consumido com uma curiosidade particular, uma espécie de guloseima sagrada”⁸.

A proposta de uma escrita não aurática, já que é participativa e não há uma postura de culto do leitor ao que seria o “autor Hélio Oiticica”, propõe um funcionamento diferenciado da arte. Pressionam-se os limites dos gêneros textuais para se trabalhar em uma fragmentação textual extrema que, como propõe Florencia Garramuño, é “a própria indefinição do gênero ao qual pertenceria esse texto (que) também se relaciona com a grande desestabilização de uma ideia de obra e sua substituição pela escrita das experiências”⁹. De certo há uma especificidade nas inscrições de Hélio - e tantas outras produzidas no âmbito das artes visuais -, uma vez que não são apenas signos verbais, mas, sim, a somatória desse com o aspecto visual, performático, ou até mesmo sonoro.

⁶ MACIEL, 2010, p. 15.

⁷ BARTHES, 2014.

⁸ BARTHES, 2014, p. 45.

⁹ GARRAMUÑO, 2012, p. 26.

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

Pode-se dizer que as inscrições de HO fazem parte dos chamados *Frutos Estranhos*, apropriação feita novamente por Florencia Garramuño da obra homônima de Nuno Ramos para designar os trabalhos artísticos que são

difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se.¹⁰

Assim move-se de uma disciplina a outra na mesma prática combinada, para a qual não interessam mais as questões puramente formais, mas, sim, os efeitos que elas podem produzir no espectador¹¹.

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

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

¹⁰ GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12.

¹¹ *Idem*, p. 97.

trazem essa necessidade de *deslimite* como a intenção fundamental de seu aparecimento¹². [grifo meu]

É pelo deslimite citado que entendemos que a inespecificidade da obra acontece no momento em que soma-se o texto com a imagem.

Contudo, uma vez no papel em branco como suporte, as frases soltas aproximam-se da sua condição literária, o que permite mais uma vez entender as inscrições enquanto algum tipo de gênero textual com características específicas. A fim de debruçar-se sobre esses enunciados de Hélio Oiticica, vale pensá-los de maneira isolada. Como primeira hipótese, penso que o conjunto de 19 inscrições apresentado acima tem como cenário principal as favelas cariocas; como trilha sonora, o samba; e como contexto político-social, a ditadura militar brasileira. Mas é preciso seguir analisando cada uma delas para entender suas particularidades.

4. Metodologicamente, como operações de leitura, me interessa visitar essas obras na tentativa de entender a presença dos textos escritos pelo método crítico de abordagem da Bioescritas, ou seja, como escritas que relacionam-se com a vida do artista. Segundo, é também meu objetivo compreender a recorrência de sentidos e efeitos dos mesmos, além de seus desdobramentos frente a arte contemporânea que permite a confluência dos campos do dizível e do visível, como discutido anteriormente.

Leio aqui a inscrição do *B47 Bólido Caixa 22, caixa-poema 4*, de 1966-67 (Figura 01).

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

o "mergulho" põe em evidência o corpo, em detrimento da primazia do intelecto. Há (...) um reposicionamento (...) para o elemento vivencial direto, deslocando as preocupações relativas ao constructo do "objeto" para outras referentes à totalidade dos sentidos do participante (convocada num "mergulho")¹³.

¹² GULLAR, 1960.

¹³ LOEB, 2010, p. 75.

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

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

não apenas a vida privada que nos acompanha como clandestina em nossa longa ou breve viagem, mas é a própria vida corpórea e tudo aquilo que tradicionalmente se inscreve na chamada assim “intimidade”: a nutrição, a digestão, o defecar, o sono, a sexualidade¹⁴.

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

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

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

¹⁴ AGAMBEN, 2017, p. 17.

distanciamos de nossa alma e de nossa consciência, já que ela é incapaz de existir através do espelho.¹⁵

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

5. Dentro de um paradigma político e social em que o poder penetrou em todas as esferas de existência da nossa vida - sociologicamente nomeado por biopolítica / biopoder contemporâneo -, as breves inscrições de Oiticica parecem ser um respiro que proporciona novas formas de subjetividade àqueles que interagem com essa Arte. A menção direta ao uso do corpo - lembro: "Mergulho do CORPO" (grifo meu), e também em "InCORPOro a revolta" - faria parte de um amplo projeto artístico do pós-guerra que, de alguma maneira, pretende remodelar e marcar o uso do corpo/vida para liberar as forças que estão aprisionadas sob a carcaça do homem pós-moderno. Ali, ao posicionar o participante frente à obras de arte que jogam com a sua própria existência, Hélio Oiticica tenta tomar distância da precariedade e da vida relativizada, do corpo em estado larvar, deixado à margem pelo Estado, para emergir um corpo animado. Tal corpo surgiria a partir de dois momentos em cada uma das obras: no caso do *Bólido*, o participante frente ao seu reflexo, de cabeça baixa, ao ler a frase, tomaria consciência de um cuidado de si, das práticas de si, de uma experimentação possibilitada pela Arte que abre novas dobras e desdobras subjetivas.

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

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

¹⁵ COCCIA, 2010, p. 21.

o artista vai trabalhar com proposições abertas, que muitas vezes se prestam a homenagens. Dessa forma, os Parangolés (por exemplo) podem ser homenagens, protestos, gestos poéticos (...) Qualquer que seja o material, físico ou conceitual, o que interessa a Oiticica são as visualidades criadas a partir de sua exploração¹⁶.

Foi e é ele o artista que procurou a todo momento que sua arte se desse no mundo, fora das paredes dos museus e das galerias, o representante da anti-arte. Sua marca ideológica e artística vai ao encontro da ideia de que pela experimentação, pela aposta na indeterminação e sensibilização, pela não coibição e não domesticação, poderíamos enxergar nossa liberdade de sermos o que quisermos, de tatearmos e sentirmos aquilo que nos cabe viver. Sem imposições, livres de formas, padrões e taxonomias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O uso dos corpos. Homo Sacer, IV, 2*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 2014.

BONDÍA, J. L. "Notas sobre a experiência e o saber da experiência". *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002, p. 20-28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ JUSTINO, 1998, p. 51.

FIGURAS



Figura 1 – Hélio Oiticica. B47 Bólide Caixa 22, caixa-poema 4. 1966-7.