

Espaço, Tempo e Linguagem no experimentalismo de Helio Oiticica

Patrícia Dias Guimarães,

Doutora em História Social da Cultura PUC-Rio

Pesquisadora independente

Resumo:

Derivado do programa construtivo neoconcreto, o experimentalismo de Hélio Oiticica abre-se ao campo enunciativo. Além de integrar a palavra às ações performáticas e às estruturas físicas dos objetos e ambientes que inventa (Bólides, Parangolés, Cosmococas, etc.), desdobra-se em prática de escrita. Assim acentua a presença concreta da palavra e do texto e a dimensão verbal da percepção, ambas relativas à experiência total do corpo, misto de multisensação e pensamento. A comunicação focaliza a vocação poética e crítica desse experimentalismo regido pelo conceito de estrutura-espaco-tempo relativo à experiência corporal e capaz de acolher quaisquer meios expressivos. Meios concretos aqui são concebidos enquanto imagens-signo dinâmicas, o corpo mesmo aparecendo como imagem-signo móvel situado num ambiente-linguagem experimental. Palavras e textos, objetos e ambientes constituem lugares de abrigo do corpo: espaços em construção no tempo, provisórios e inacabados. HO os nomeia, indiferentemente, por proposições, conceitos, experiências, poemas e/ou programas, sublinhando sua dimensão comum de experimentos de linguagem. Interessa investigar a estratégia adotada por esse experimentalismo que submete à apropriação e fusão o conceito totalizante de poesia crítica proposto pelo romantismo alemão e atualizado pelas poéticas modernas de vanguarda nas artes (Mondrian, Malevich, Schwitters, etc.) e letras (Mallarmé, Joyce, Pound, Sôsaândrade, Poesia Concreta, etc.).

Palavras-chave: Helio Oiticica; texto de artista ; poesia e crítica.

ESPAÇO, TEMPO e LINGUAGEM NO EXPERIMENTALISMO DE HÉLIO OITICICA

Derivado dos programas construtivos que tomam a arte por linguagem, o experimentalismo de Helio Oiticica não se identifica a qualquer regime formal específico e abre-se ao campo do verbal. Além de integrar palavra e texto à estrutura dos objetos, ambientes e performances que inventa, vide, p.ex. Bólides, Penetráveis, Parangolés, Cosmococas, a escrita é sua atividade mais persistente durante os anos 1960-70. Em carta (8.11.1968) a Lygia Clark, Hélio confidencia: “sinto necessidade de palavra, palavra espaço-tempo e objeto-palavra, tudo no fundo se reduz a mesma expressão só que por formas diferentes”¹. Autodenominada **Ambiental** e/ou **Experimental**, sua poética focaliza a palavra enquanto coisa e verbo e a legibilidade dos objetos e ambientes concretos que constrói, sublinhando sua condição comum de **imagens-signo** situadas em espaço e tempo. No caso das performances, também o corpo - misto de sensibilidade e verbo -, ganha o estatuto de imagem-signo cujo significado dá-se por uma combinatória de gestos inscritos em contexto ambiental. “O q importa: a criação uma linguagem”², escreve HO, e não importa por que meios: “cor, estrutura, sentido poético, dança, palavra, fotografia”³, além de outros passíveis de **apropriação** em qualquer escala, sejam transportáveis ou não: materiais precários, coisas encontradas, “terrenos baldios, campos, o mundo enfim”⁴. Reunidos na experiência corporal, tais meios mantêm-se inseparáveis como os diferentes elementos de uma linguagem.

O **nome-conceito** Ambiental alude à invenção de mundos e de modos de habitá-los. Lugar de “abrigo” dos usos correntes do espaço e dos significados-padrão, Ambiental designa tanto um mundo-linguagem quanto uma ‘arquitetura’ e/ou ‘paisagem’ precárias, improvisadas nas circunstâncias de um percurso poético e vivencial. Longe de constituir um lugar apenas imaginário, esse abrigo atua como extensão da pele, superfície de separação e contato entre corpo e espaço concreto - vide as variantes de casas sem fundação inventadas por Hélio (p. ex. Tendas, Ninhos, Cabines) e as Ca-

pas e Roupas Parangolé feitas para vestir. Inversamente, a linguagem verbal age como extensão imaginária do corpo lhe servindo, à maneira da metáfora, de vestimenta-casa. Por sua vez, o Experimental designa o **processo** da experiência poética enquanto acontecimento que compromete sujeito e objeto, sensível e verbal na mesma operação sem nunca fixar formas ou sentidos. Em sua diferença, esses nomes-conceito promovem a crítica à idéia de obra, autoria e arte, visando um alcance muito mais abrangente. Autorizam a dispensa da técnica e da formalização, levando ao limite as linguagens artísticas convencionais tais como pintura, arquitetura, música, dança, teatro, cinema, literatura, e transitando livremente entre suas fronteiras. No texto a seguir, HO define seu teor não exatamente artístico ou utópico já que conjuga ética e estética, poética e política na mesma ação:

[...] pois, é agora a ação ou o exercício para o comportamento que passa a importar [...] o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida a priori, ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto” [...] o objeto seriam as probabilidades, a mágica do fluir das idéias, no instante, no ato⁵.

Sob diferentes aspectos, Ambiental e Experimental exprimem a vocação totalizante de uma poética crítica que transforma de imediato em conceito verbal suas operações, além de tomar palavra&texto como objeto no tempo e lugar de **experimentação comportamental**. Desde 1959, marco de início auto atribuído desse experimentalismo, a escrita de Oiticica gradualmente ramifica-se em diferentes usos: diário de artista, cartas, artigos para publicação, manifestos, relatos críticos de seus experimentos, ensaios sobre outros artistas, programas-guia para a execução de performances ou ambientes, e, ainda contos e poemas, sem nunca coincidir com uma literatura ou uma teoria sistêmica. Espécie de **gênero sem gênero**, essa escrita mistura deliberadamente regimes discursivos: ‘teorias’ pontuam cartas íntimas, a conceituação é sintética e imagética, o texto poético relata sua manobra operativa. Adotando a ordem fragmentária da anotação, de acordo com Oiticica, adequada ao fluxo descontínuo da experiência, essa escrita vai se afirmando mais como “texto poético” e menos como teoria. Porém, sem abandonar a crítica aplicada à sua prática mesma e às formas correntes do discurso. Então subverte a sintaxe, inventa neologismos, mistura idiomas, valoriza grafia e sonoridade da palavra e seu arranjo na página. Assim atualiza os experimentos da poesia concreta e de seu paideuma (Mallarmé, Joyce, Pound, e. cummings) de quem é leitor atento e combinatório. A prática de dar títulos às suas invenções tais como, Penetráveis, Bóides, Parangolés, Cosmococas, etc., por si só, já configura uma poética-crítica: cada um destes nomes-título atua como conceito-total e imagem-signo de elementos em situação dinâmica. E, na palavra de Hélio, o gesto de inscrever frases em Objetos-Bóides e/ou em Capas e Estandartes Parangolé os torna reconhecíveis por “imagens-poema”.

Na medida da intensificação da crítica dirigida ao conceito de arte, este experimentalismo chega efetivamente a dispensar outras possibilidades expressivas em favor do texto poético. Durante boa parte dos anos 1970, Oiticica concentra seu empenho na palavra, projetando publicar um livro que reuniria escritos seus e de outros artistas brasileiros - nunca concluído, teria por título Conglomerado. Nos Héliotapes, nome da série de registros em fita k-7 de falas suas em monólogo e/ou diálogo com outros personagens, a voz torna-se meio para construir compartimentos textuais improvisados e logo abandonados e refeitos. Sem pretender qualquer solução definitiva, o texto falado ou escrito, na expressão de Hélio, “performa” seu “dia-a-dia experimentalizado”. A seguinte observação, feita a respeito da prosa poética de Waly Salomão, vale para a sua própria:

É como se no dia seguinte, quando você olha para o que tinha escrito na véspera, vc procura recondicionar tudo, acrescentando uma nova perspectiva. Cada parte nova (acrescentada) é o recondicionamento de tudo que foi feito antes, inclusive (escritos) de outra época. Então é como se fossem compartimentos do dia-a-dia, como se fossem lixos que você deposita⁶.

Ao invés de artista e/ou escritor, Oiticica via si mesmo como propositor de situações a serem vividas⁷. Nomeia indiferentemente seus inventos, textuais, ou não, por poemas, proposições, conceitos, experiências e programas, enfatizando sua dimensão comum de linguagem. Para esclarecer o uso que faz do termo **proposição** vale recorrer à palavra de Ludwig Wittgenstein, solicitada com frequência no debate crítico em torno do conceito de arte nos anos 1960-70. Para o autor das *Investigações Filosóficas*, a proposição afigura um “estado de coisas” nem verdadeiro nem falso, circunscrevendo relações espaço-temporais cujo sentido somente se atualiza na experiência em ato do falante. Motivo porque compreender um conceito ou proposição verbal não difere de compreender uma figura (*Bild*)⁸ na acepção de imagem perceptível, o sentido do texto sugerido à leitura sendo tão vago (mutável, móvel) quanto o da imagem visual mostrada ao olhar. Ver e ler, mostrar e dizer, neste viés, acontecem como atos separados, mas contíguos. Aproximado ao fenomenológico, no registro de L. W. “as palavras só possuem significado no fluxo da vida”⁹. Inseparável da prática vital, a proposição consiste em unidade mínima para realização de um lance em um “jogo de linguagem”: literalmente, uma jogada na qual regra e acaso concorrem para precipitar um sentido.

Também Oiticica descreve a proposição como lance de jogo, porém em um enunciado que parece fazer referência ao poema-crítico Lance de Dados de Mallarmé: “O proposto se dá sempre como *Play* [...] *chance-play*: num **lance de dados**, nunca como fixação em modelos”, escreve. Uma proposição-*play* se traduz na fórmula “**propor propor**”, sugestiva do desdobramento progressivo de sua forma de exposição e sentido à ser efetuado à cada lance. Progressão que a escrita de Hélio evoca, igualmente, a partir de uma metáfora orgânica: “as proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras”¹⁰, - o que realça sua potência germinativa comparável a de um organismo vivo. Esta poética propositiva se auto apresenta, pois, como “eternamente móvel, transformável”¹¹, tendendo ao desdobramento e à disjunção.

Lance decisivo no experimentalismo de HO será converter a obra exemplar, veículo de forma e significado plenos, em “**proposição aberta**”, reduzido o objeto-arte formalizado (e/ou objeto-texto) a uma estrutura mínima, precária. Assim pretende motivar exercícios de linguagem a partir de quase nada, visando ao inacabado e inconclusivo. A seguinte frase anotada no diário de Oiticica em 1961, “Aspiro ao Grande Labirinto”¹², diz do percurso aleatório da sensibilidade e do sentido no ambiente transformável da linguagem. Traçado labiríntico é rastro do movimento expansivo e disjuntivo que anima cada sensação e proposição singular, a qual se transforma em outras novas sem deixar de estar conectada às demais existentes e àquelas ainda por vir. Wittgenstein, não por acaso, figura a linguagem em “labirinto de caminhos”¹³, ambiente em formação onde se entra perseguindo os vetores divergentes do sentido sem poder enxergar suas fronteiras ou a posição relativa onde se está. Percorrendo este traçado em rede e sem começo, meio e fim, a poética Ambiental e/ou Experimental afirma o **espaço e tempo simultâneos** afins à sensibilidade e à linguagem. Aderindo ao tempo, o espaço deixa de ser extensão que se possa medir e decompor em partes, mantendo a tensão interna que o faz continuamente fragmentar-se e assim diferenciar-se de si mesmo. Por sua vez, o tempo espacializado escapa à sucessão linear divisível em etapas e se dispersa, de uma só vez, em todas as direções. Esta **poética do simultâneo** acolhe a passagem de mão dupla na margem de separação e contato entre significados e situações polares: antes-depois, dentro-fora, passado-futuro, aberto-fechado, presente-ausente, cheio-vazio, começo-fim, etc. Reconhece, pois, a obrigatoria circularidade entre tais termos. A propósito, na palavra de Oiticica, a “autêntica posição crítica”, própria do experimentador, é “ambígua”: recomenda a deriva constante dos conceitos e posições assumidas.

Motivado por tal noção de simultaneidade aplicada à história da arte, a poética de Hélio aspira à posição de “metavanguarda”. Posição que demanda a atualização crítica permanente de todas as linguagens de vanguarda à maneira da **antropofagia**, a qual procede por apropriação e combinatória de poéticas modernas e suas contemporâneas nas artes e letras mais variadas. Então incorpora e embaralha em sínteses próprias o programa neoconcretista redigido por Ferreira Gullar e o projeto

da poesia concreta ditado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, além de combinar as linguagens de Mondrian, Kandinsky, Breton, Duchamp, Oswald de Andrade, Malevich, Artaud, Lygia Clark, Gertrude Stein, John Cage, Kurt Schwitters, Lygia Pape, Jack Smith, Waly Salomão, Sousândrade - e ainda outras referências incontáveis extensivas ao universo do ensaio e da crítica (leia-se a escrita de Nietzsche, McLuhan, Mário Pedrosa, Ponty, Baudelaire, etc.).

A **poética antropofágica** de HO estabelece a relação de continuidade e ruptura com outras linguagens cujo método identifica ao termo “construtividade”. Termo cujo significado ampliado subverte a divisão entre artes do tempo e do espaço a partir de entendimento compatível com o seguinte comentário de Haroldo de Campos: “Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma única família de inventores”¹⁴. Poeta, pintor e músico seriam “construtores” porque suas linguagens respectivas compartilham o conceito operativo de **estrutura**. A lógica estrutural construtiva, contudo, teria por referência última a linguagem da música. Mondrian, em particular, conceitua a estrutura enquanto jogo de elementos em contraponto em substituição a antiga noção de forma. No viés de sua *Plástica Nova*, a estrutura-ortogonal é síntese do espaço total e imagem significativa do equilíbrio entre todos os valores e sentidos opostos à maneira da harmonia em música¹⁵. Matriz expansiva, a ortogonal anuncia a quebra da moldura do quadro e a fusão entre pintura, escultura, arquitetura, urbanismo e música, apontando para uma arte futura regida pelo “princípio geral de equivalência plástica” (1920) entre as artes, denominada *Ambiental*¹⁶. Em certa medida, Oiticica realiza essa profecia, fazendo a ressalva de que a plástica de Mondrian era ainda “representativa” por excluir o fator tempo - condição que ele modifica ao adotar o conceito híbrido de “estrutura-tempo”.

É no texto de Kandinsky, *O Espiritual na Arte* (1912), que HO encontra o sentido de “estrutura-tempo” aproximado a sua idéia de proposição aberta enquanto construção em progresso. Kandinsky define a experiência da cor enquanto fenômeno vibratório análogo à ressonância musical - “a cor é a tecla. O olho o martelo. A alma o piano de inúmeras cordas”¹⁷-, escreve, apontando a equivalência entre a linguagem da pintura abstrata e a música. O pintor dita, porém, que o fenômeno vibratório ativado pela cor é ‘multisensorial’, convocando todos os demais sentidos do corpo. Os estímulos sensíveis ressoariam na alma, porque “o homem tem a música em si mesmo”¹⁸, a palavra emergindo como “som interior” antes de designar uma realidade objetiva¹⁹. Baseado no **sistema da síntese absoluta** entre as artes, desenvolvido, a partir de 1922, em seus cursos da Bauhaus, Kandinsky propõe o programa Monumental²⁰: trata-se de uma arte cênica com ênfase na mobilidade do corpo, conjugando dança, concepção plástica e música.

Concebido como “estrutura-transformável cinética”, o programa Ambiental Parangolé agrega elementos cênicos, música e dança e bem poderia sugerir a apropriação do sistema de Kandinsky, caso Hélio não apontasse sua analogia com o conceito operativo Merz /Merzbau proposto pelo dadaísta Kurt Schwitters em torno de 1920. Auto nomeado “Monstrutivismo”, Merz parodia os movimentos construtivos ao promover a apropriação de fragmentos de coisas e materiais encontrados nas ruas e sua colagem em estrutura análoga ao jogo de relações harmônicas em música. Schwitters agrega seus achados construindo pinturas, desenhos, objetos e a casa-Merzbau, além de improvisar poemas com tipos de impressão gráfica recolhidos no lixo da cidade de Berlim. Através da colagem de fragmentos encontrados ele diz **escrever o mundo** a partir do princípio musical de harmonia.

Aplicável a quaisquer meios, a lógica estrutural agrega elementos em ordem não aditiva e sem começo, meio ou fim. Rege a simultaneidade no fluxo da escrita de Joyce; o método ideográfico utilizado nos Cantos de Pound, presidindo uma escrita por agregação de imagens (para Eisenshtein, método análogo àquele da montagem cinematográfica); a fragmentação da palavra em sílabas e o acento no aspecto tipográfico na poesia de Cummings; o arranjo móvel, visual e sonoro de palavras na página do poema-constelação de Mallarmé. A escrita crítica de Mallarmé adianta: “o dizer é sonho e canto”²¹, o que a aproxima da fala de Kandinsky quanto à ressonância de palavra, som, e imagem na alma e no corpo físico.

Herdeiro dos experimentos híbridos das vanguardas modernas, a poética dadá-construtiva de Oiticica admite **a permeabilidade e a fusão entre todas as linguagens** e opera por associação de imagens-signos similar àquela que rege o sonho e a música. Em texto de 1979, Oiticica anota a frase que soa como abreviatura de seus experimentos: “descobri que o que eu faço é música e que a música não é uma das artes, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo”²². A respeito da música, vale recorrer ao argumento de J.M. Wisnik, em *O Som e o Sentido*, que a apresenta enquanto linguagem construída a partir relações intervalares de tempo e proporção entre vibrações sonoras, de modo que ritmo e melodia, duração e altura, apresentam-se em simultâneo, cada um atuando como portador do outro²³. Em síntese, a linguagem música se organiza por intervalos entre som e silêncio, em alternância de intensidades vibratórias audíveis ou inaudíveis. Importa que, obedecendo ao fenômeno acústico de ressonância, cada tom definido ao durar já contém implícito um acorde com seus intervalos proporcionais, abrindo-se à totalidade da escala musical e às frequências dissonantes. Exemplo de estrutura-tempo, a música manifesta o domínio do simultâneo ao conectar, no corpo, diacronia e sincronia, singularidade e totalidade, matemática e percepção, harmonia e dissonância, sensibilidade e semântica.

Aspirando à semelhança com a linguagem fragmentária do **sonho**, a proposição Cosmococa (1973-74), segundo Oiticica, está aberta à leitura enquanto “música, poesia, *transforming object*, experiência cinética, multimídia, sem ser nada disso”²⁴. Nome-paródia do cosmos da sensibilidade e da linguagem, Cosmococa comanda a proliferação simultânea de imagens-signos ressoando e repercutindo entre si. Proliferação relativa à mobilidade progressiva característica do espaço topológico e do tempo do instante - tempo em fuga na direção do passado e do futuro.

¹ OITICICA, Hélio. Carta à Lygia Clark (8.11.68). In FIGUEIREDO, Luciano (org), *Cartas 1964-74, Helio Oiticica e Lygia Clark*, Ed. UFRJ, 1996, p 76.

² ____ “Brasil Diarréia” (1973). In Catálogo *Helio Oiticica*, Rio de Janeiro, Ed. CAHO, 1996, p 17.

³ ____ “Anotações sobre o Parangolé” (1964-66). In FIGUEIREDO, L. (org). *Aspiro ao Grande Labirinto*. SP, Ed. Rocco, 1986, p 78.

⁴ Ibidem, p 79.

⁵ OITICICA. “O Objeto”, 28 de agosto de 1968. In Programa Hélio Oiticica, [www.itaucultural](http://www.itaucultural.org.br), p1.

⁶ ____ “Héliotape”, (1971) transcrição lado B. In Waly Salomão, *Me Segura q’Eu Vou Dar Um Troço*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2003, p 202-203.

⁷ BRETT, Guy. “Experimento Whitechapel II”. In *Brasil Experimental, arte/vida proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro, Ed. Contra Capa, 2005, p 45.

⁸ Ibidem, p 355.

⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. In GLOCK, Hans. *Dicionário Wittgenstein*. RJ, Zahar, 1998. p 229.

¹⁰ OITICICA, H. “Possibilidades do Crelazer”. In FIGUEIREDO, L. *Aspiro ao Grande Labirinto*, ed. cit. p 115.

¹¹ ____ “Anotações sobre o Parangolé” (1964-66). Ibid, p 75-76.

¹² ____ “Nota” (15 de janeiro de 1960). Ibid, p 26.

¹³ “A linguagem é um labirinto de caminhos”. Cf. WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*, São Paulo, Nova Cultural, 2000, p 92.

¹⁴ CAMPOS, Haroldo. “Aspectos da Poesia Concreta”. In CAMPOS, Haroldo & Augusto & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*, SP, Duas Cidades, 1975, p 106.

¹⁵ MONDRIAN, Piet. “Dialogues sur la Nouvelle Plastique”. In Harison & Wood (orgs), *Art en Théorie*. Paris, Ed. Hazan, 1997, p 321-22.

¹⁶ ____ “Príncipe General d’Equivalence Plastique” (1920). Ibid, p 37.

¹⁷ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, SP, Ed. Martins Fontes, p 73.

¹⁸ p 66.

¹⁹ p 49-50.

²⁰ p 118.

²¹ MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de Vers”, www.direz.org/mallarmé, p 3.

²² OITICICA, H. “Para Biscoitos Finos” (1979). In Programa Helio Oiticica, [www.itaucultural](http://www.itaucultural.org.br), p 2.

²³ WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido, uma história das músicas*, SP, Ed. Schwartz, 2002, p 21.

²⁴ OITICICA, H. Nota de 1973. In *Cosmococa Program in Progress*, Ed. Projeto HO, MALBA, CACI, 2005, p 226.