

palavras-chave:
Hélio Oiticica; 1970; História
da Arte; Artes Visuais

Este artigo aprofunda a trajetória de Hélio Oiticica durante o ano de 1970. Trata-se do momento em que ele retorna de uma série de viagens e trabalhos internacionais em 1969 e se prepara para um longo período vivendo em Manhattan a partir de 1971. Nesse breve interregno carioca, Oiticica simultaneamente faz balanços de seus últimos anos de trabalho e realiza uma série de novas frentes de ação através do cinema, da música, do design e da escrita. É quando, também, o artista consolida uma nova rede de parceiros e ideias que, nos anos seguintes, se expandem em direção ao “experimental” e seus diversos desdobramentos.

keywords:
Hélio Oiticica; 1970; Art
History; Visual Arts

This article delves into Hélio Oiticica’s trajectory during 1970. At the time, he returned from a series of international trips and works in 1969 preceding a long period as a Manhattan resident as of 1971. During this brief hiatus in Rio, Oiticica simultaneously takes stock of the previous years of work and carries out several new fronts in cinema, music, design, and writing. This is also when the artist establishes a new network of partners and ideas that in the upcoming years expanded towards the “experimental” and its several outgrowths.

* Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
[PUC-Rio].

Tô fechado pra balanço.

Meu saldo deve ser bom.

Gilberto Gil, “Fechado pra balanço”, 1969.

1970

Este ensaio aborda um brevíssimo momento na trajetória de Hélio Oiticica: um ano em que, pelas circunstâncias de sua biografia, transformou-se em uma espécie de intervalo. Após uma temporada no exterior durante 1969, em janeiro do ano seguinte, ele retorna ao Rio de Janeiro e afirma não ter “lugar no mundo”. Antes de retomar sua vida em sua casa no Jardim Botânico, circulara entre Londres, Sussex, Paris, São Francisco e Nova Iorque. O retorno, porém, é breve. Ainda em dezembro do mesmo ano ele embarcaria para viver sete anos ininterruptos em Manhattan.

Apesar desse perfil de transição entre dois períodos (pós-Londres e pré-Manhattan), 1970 foi um ano intenso para o artista. Funcionou como balanço do (muito) que vinha sendo feito até então e como abertura para novas possibilidades de ação. Após retornar de uma série de experiências profissionais na Europa e no Estados Unidos, Oiticica permaneceu ampliando seus objetivos críticos e teóricos em novas frentes, pondo cada vez mais à prova seu distanciamento da ideia de arte visual como “produção de objetos” e seu caminho em direção ao *experimental*, confirmando sua convicção em não submeter seu trabalho aos moldes tradicionais do mercado e da institucionalização da arte brasileira daquele momento.

O ano de 1970 foi também um momento em que os postulados construídos durante a intensa e produtiva década de 1960 se expandiram radicalmente¹. No Rio de Janeiro, em plena ditadura civil-militar e sem seus parceiros mais próximos (Lygia Clark já morava em Paris, Mário Pedrosa estava em vias de sair para o exílio e os compositores tropicalistas estavam em Londres, por exemplo), o artista encontra outros grupos de ação e desenvolve novas formas de trabalhar suas ideias e suas habilidades plásticas. Além disso, 1970 é também o ano em que ele se aproxima definitivamente dos novos nomes surgidos no campo experimental brasileiro – artistas e intelectuais relacionados, principalmente, à música e ao cinema, mas também à poesia, às artes cênicas e ao design.

Vale lembrar que, desde sua experiência londrina, Hélio já desejava fazer filmes, publicar livros e mergulhar de forma mais intensa na produção de textos ligados a registros literários. É como se *Éden*, sua

1. Paula Braga apresenta este momento na obra de Oiticica a partir de suas relações com o debate conceitual da arte mundial e os passos decisivos do artista em suas formulações singulares sobre o tema. Cf. *Conceitualismo e vivência*. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 259-276.

bem-sucedida experiência ambiental realizada na Whitechappel Gallery em fevereiro de 1969, tivesse levado seu trabalho a uma culminância de formulações propostas até então. O transbordamento do artista também se relaciona à revisão de alguns pontos defendidos nos anos anteriores, como a busca de uma marca nacional singular e a crença em abordagens relativas às representações da “vanguarda brasileira” (presente em textos como “Esquema geral da nova objetividade”, publicado em 1967). A breve experiência internacional com coletivos de artistas, apesar de não tirar de seu método de trabalho a necessidade de isolamento e estudo, certamente fora um dos vetores que contaminaram esse interesse por novas áreas de ação estética e o seu afastamento de premissas relativas a pertencimentos nacionais ou a grupos específicos que Oiticica esvazia em sua obra subsequente.

O que trabalharei nas páginas a seguir será justamente o momento de deslocamento – físico e intelectual – de um artista que atravessara os anos 1960 debruçado em um intenso projeto pessoal de produção acerca da sua obra. Basta citarmos o *tour de force* que Hélio faz entre 1962 e 1969 a partir da constante formulação dos *Núcleos*, dos *Penetráveis*, dos *Bólides*, dos *Parangolés*, do *Ambiental*, do *Supra-sensorial*, do *Éden*, do *Crelazer* e do *Barracão* (para ficarmos apenas com algumas de suas linhas de força). A partir de sua viagem para Londres, ele inicia um processo de expansão contínua para novas frentes de ação que atingirá sua força plena durante a década seguinte. As artes visuais, enfim, engolem definitivamente o cinema, a música, a imagem fotográfica e a escrita fabuladora. A marca local-universal da *Tropicália* se transmuta em palavras-ideias cosmopolitas, como a *Subterrânia* ou o *Mundo-abrigo*. Para Hélio, a condição do artista experimental brasileiro (e latino-americano) não seria mais exercida no âmbito de uma vanguarda fechada de um país, mas em uma clandestinidade criativa “mundializada”.

Ao mesmo tempo em que Oiticica retorna ao Brasil, 1970 é o período em que ele se dedica a encontrar alguma forma crítica – e prática – de sair do país de qualquer maneira. Essa vontade de ir embora do Brasil é narrada em cartas para amigos que moravam no exterior ou em textos e entrevistas em que ele frisava as condições inviáveis de uma adversidade que, contrariando seu famoso *Parangolé*, ele não queria viver. Esse desejo de sair faz que o ano seja, para o artista, uma passagem forçada por onde ele não podia mais estar. Esse distanciamento dos “problemas nacionais” e seus desdobramentos nas artes visuais foram aos poucos ganhando tons agudos na perspectiva de quem não pertencia ao que, naquele momento, representava o senso comum e a inteligência do país. Na busca de saídas possíveis para tal passagem,

Hélio acaba conseguindo migrar para os Estados Unidos no final do mesmo ano. Antes dessa ida definitiva, ele passa um período entre junho e julho montando seus *Ninhos* na exposição “Information”, ocorrida no Museum of Modern Art (MoMA) durante o verão nova-iorquino com curadoria de Kynaston McShine. Em seguida, logo que retorna ao Rio, ganha a bolsa da Fundação Guggenheim para residir durante quase dois anos na cidade que viria a chamar de “Abrigo do Norte”. Hélio só retornaria ao Brasil sete anos depois.

Assim, de alguma maneira, 1970 é o momento em que um artista visual de carreira e fama consolidadas no Brasil está se espraiando pelo mundo. É quando sua transgressão se torna cosmopolita em novas frentes de ação. A investigação estética que sua geração promoveu entre “dentros” e “foras” (como o *Caminhando* de Lygia Clark ou os *Ovos* de Lygia Pape) passa a incidir na sua própria existência política. Viver dentro ou fora do Brasil; sucumbir ou sobreviver ao fechamento completo de seu quadro repressor: estes se tornam pensamentos constantes.

Se nos anos 1950 Oiticica era representante dos esforços estéticos em prol da constituição de uma modernidade brasileira e se, nos anos 1960, ele fez parte de uma comunidade artística que buscava debater uma ideia de “arte brasileira” e uma “nova imagem” para sua vanguarda, a partir de 1970 o Brasil se torna uma ideia abstrata no seu cotidiano. Fora do país, Hélio constrói uma outra sensação de pertencimento por meio da produção intelectual de sua geração. Parafraseando seu amigo Torquato Neto, era Oiticica quem enviava, para colunas ou para textos esparsos em jornais e revistas, como *Flor do Mal*, *Pasquim*, *Navilouca* ou *Pólem*, as notícias “do lado de fora”. Estar fora e agir dentro, não ser mais parte do “Brasispero” que Waly Salomão nomeava em 1972, fez que muitos textos e obras do artista ganhassem força pela sua liberdade de ação e pensamento. Ao contrário dos parceiros que ficaram “do lado de dentro” e foram presos, torturados, internados ou que se suicidaram, Oiticica pôde substituir o signo hegemônico do medo pelo projeto permanente de “experimentar o experimental”. Seu corpo, em vias de ataques repressores no Brasil, ganha em Manhattan uma liberdade de ir e vir em sua plena potência criadora. Já seus amigos que ficaram no país tiveram que, em alguma medida, elaborar as falências sucessivas de projetos artísticos e pessoais. Tais descompassos são, também, os frutos do que o ano de 1970 legou para a trajetória do artista.

Talvez justamente por essa mobilidade que lhe deram uma exposição e uma bolsa fora do Brasil, o que contribuiu para que o artista passasse a aplicar na vida o dado experimental que ideias como *Crelazer* e *Barracão* já apontavam em anos anteriores. Em seu famoso

loft na Segunda Avenida de Manhattan, construiu uma série de *Ninhos* individuais, como aqueles feitos antes na Universidade de Sussex e na “Information”, do MoMA. Viver comunitariamente e planejar espaços em que o lúdico e o sensorial funcionassem na mesma intensidade que as performances artísticas eram temas que Oiticica falava constantemente no período. Tais movimentos decorrem, também, de sua experiência londrina, quando seu trabalho atinge momentos anunciados pelo próprio artista como definitivos em sua reflexão sobre procedimentos comunitários e ações coletivas.

Não que isso fosse novo em sua trajetória. Afinal, desde seus primeiros anos como artista, ainda nos anos 1950, Oiticica convivia com formações coletivas e filiações de grupo – seja com os eventos ao redor da arte concreta, seja com o engajamento neoconcreto. Na década seguinte, o mergulho na vida comunitária da quadra de escola de samba e da vida no morro da Mangueira, a “comunidade germinativa” formada ao redor do tropicalismo musical e de acontecimentos como *Apocalipopótese*, de 1968, também fizeram com que a força coletiva fosse parte da produção de um artista cuja motivação de suas obras visava a interação com participantes.

Em Londres, porém, esse impulso coletivo que atravessava o seu trabalho ganha um contexto preciso dentro das práticas ligadas ao universo da contracultura internacional. As comunidades, como a do coletivo de artistas ingleses Exploding Galaxy (que, vale frisar, ele não morou, porém conviveu), os eventos performáticos de espaços, como o Arts Lab, as casas sempre cheias de amigos e visitantes de Gilberto Gil e Caetano Veloso, os shows de rock com suas plateias acampadas e, principalmente, sua experiência *Éden*, fizeram que Londres desse a Oiticica uma nova perspectiva de um problema que o atravessava há tempos².

Isso nos leva a abrir caminhos para investigar os textos de 1969 e 1970, cuja temática do lazer e da comunidade estão presentes. Além disso, aponta para a dispersão produtiva de Oiticica ao fornecer a ele novas possibilidades de multimídias para suas pesquisas. O *Supra-sensorial* e seus desdobramentos em direção ao “experimental” passam por essas convivências com músicos, cineastas, escritores, atores, poetas e demais perfis intelectuais que o estimulam a transbordar a prática das artes.

Pause

Hélio desembarca no Rio no dia 15 de janeiro, pleno verão. Segundo ele, volta por total falta de perspectivas em Londres. Mesmo com a expansão de seu nome e de sua obra, após a exposição de seus

2. Os principais eventos vividos por Oiticica no período londrino são sintetizados no documento “Experiência londrina: Subterrânia”, escrito em 27 de janeiro de 1970.

trabalhos na Universidade de Sussex, precisa se reorganizar financeiramente. Para sua surpresa, é assediado por jornais para uma série de entrevistas sobre seu retorno. Trazia da temporada europeia, porém, um novo dado que transformaria sua relação com a cidade. Ironicamente, não eram suas obras ou ideias, mas seu cabelo. Ao deixá-lo crescer, tornou-se um alvo público de, nas suas palavras, agressividade e libertinagem. Em diversas cartas desse período, reclama que seu cabelo comprido é motivo de chacota nas ruas e nos lugares que frequenta e que, na imprensa local, tornou-se “prato diário de coluna social”³. Quando não o agridem, acham que estaria implícita uma liberdade sexual que o artista também considerava fora de lugar. Vale ressaltar que o período em Londres e sua passagem por São Francisco e Nova Iorque fez Oiticica ampliar suas reflexões sobre sua homossexualidade ao incorporá-la como tema em alguns dos seus escritos, como “Hermaphrodipotesis”, de 1969. Apesar disso, o clima conservador do Rio de Janeiro de 1970 o arremessa em uma série de complicações cotidianas que marcam ainda mais o não lugar de sua persona libertária.

Esse dado “menor” do seu cabelo deve ser expandido para as diversas restrições que o artista começa a fazer a respeito da cidade e do Brasil. O conservadorismo, a falta de dinheiro e uma fama pública que Oiticica chamou, em cartas para Lygia Clark, de “folclore marginal” ao seu redor são alguns dos elementos que estimulam uma retórica agressiva contra o cotidiano do Rio de Janeiro. Em carta escrita para a artista em 19 de fevereiro, afirma:

Aqui em casa fiz as seguintes leis: para vir, hora marcada, proibido maconha, revólver, marginal etc. Imagine que agora resolveram fazer o maior folclore de tudo isso, e ainda dizem que eu inventei a coisa; muita gente tem sido presa por isso etc.⁴

Tal impacto negativo pode ser expresso logo no primeiro mês de seu retorno. É quando Oiticica recebe o convite de Ferreira Gullar para escrever um depoimento sobre o estado atual das artes brasileiras. O texto deveria ser publicado em um volume especial da *Revista Civilização Brasileira*, porém acaba saindo no livro *Arte brasileira hoje*, editado pela Paz e Terra em 1973⁵. Intitulado “Brasil diarreia”, seu teor radical quase em tom de manifesto causa embates entre o artista e o antigo amigo e parceiro Gullar. A perspectiva anárquica e corrosiva de temas como a “falta de caráter” da formação brasileira, os paternalismos nacionalistas, a folclorização e o saudosismo produz um curto-circuito nas convicções mais ortodoxas do autor de *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda*

3. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica:** cartas – 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 149.

4. FIGUEIREDO, Luciano. Op. cit., p. 137.

5. GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje (situações e perspectivas).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

e subdesenvolvimento (1969), selando de vez o afastamento entre ambos. Apesar disso, Oiticica permanece respeitando Gullar e suas ideias, mesmo sabendo que se encontravam em trajetórias intelectuais inconciliáveis. A respeito disso, vale citar uma carta escrita por ele a Caetano Veloso, em 21 de fevereiro de 1970, por comentar um encontro com o crítico e poeta após entregar o texto para sua apreciação:

Gullar tem ódio porque escrevi um texto para ele (vai sair na revista civilização, que ainda tem pescador com anzol e tudo na capa, como diz Décio), porque digo que Brasil é diarreia, e tudo o que não possui [sic] um pensamento ‘exportável’ universal-crítico ou tudo que não seja o *experimental*, é convivência e diluição na diarreia. Ficou puto, e ontem que o encontrei no Zepelim (Odete me arrastou para lá) disse que insinuo que aqui se deve abrir as pernas para a cultura estrangeira; expliquei a ele que para mim não existem culturas brasileira e estrangeira, etc.; ele estava obsessivo, e raciocina tudo em fórmulas; mas o bom é que tenha ficado intrigado com problemas que coloquei que o chocaram. Essa ideia da diarreia é a que mais gosto. É mais do que geleia geral. Há um teto que se abaixa e engole tudo.⁶

6. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica [AHO/PHO] 0670.70.

Nesse trecho de carta, vemos algumas marcas da época, como o bar Zepelim, espaço de artistas e intelectuais em Ipanema, a amizade de Oiticica com Odete Lara, que conhecera provavelmente em 1968 durante as filmagens de *Câncer*, filme de Glauber Rocha no qual ambos participam, além da crítica ao componente “nacional-popular” tanto de Ferreira Gullar quanto da *Revista Civilização Brasileira*, publicação que articula a esquerda brasileira pós-golpe de 1964. “Brasil diarreia”, portanto, serve para Oiticica como marcação radical de suas ideias sobre o Brasil, a arte e o lugar do artista naquele momento. Rejeitar nacionalismos redutores – sejam eles vindos da direita ou da esquerda – e aplicar violência discursiva em um ambiente de pasmaceira detectado pelo autor eclode em conflitos abertos com velhos amigos como Gullar.

O texto também ganha importância em 1970 na trajetória de Oiticica por apresentar uma prosa que se remete a escritos dos anos anteriores, como “Posição e programa” de 1966. Ela articula na mesma intensidade as reflexões sobre o sistema da arte e os problemas de um pensamento crítico a respeito da situação do país. Em seu primeiro parágrafo, Oiticica pergunta “quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro” no bojo de problemáticas que sua obra enfrentava diretamente: “a criação de uma linguagem” e o “destino de *modernidade* no Brasil” para além de sua “cultura”⁷.

7. GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 147, grifo do artista.

Vale lembrar que sua reflexão sobre o país e seu papel na geopolítica do Ocidente já emergia nos anos anteriores. Ao viver por um período a perspectiva externa de artista latino-americano – e, portanto, subdesenvolvido – em uma cidade europeia, Oiticica confirmou a necessidade de uma “linguagem” singular para propor uma outra “modernidade” brasileira – cosmopolita, libertária e crítica. Em 19 de janeiro de 1969, um ano antes de “Brasil diarreia”, o artista escreve em Londres o já referido “Hermaphrodipotesis”, texto que propõe a “descoberta do mundo (MARGINWORLD)” em seu viés “extra-Brasil”.

É nesse período também que Oiticica desenvolve o termo *Subterrânia* para designar seu não lugar no mundo. A *Subterrânia* deve ser vista, sobretudo, como uma espécie de demarcação conceitual do seu espaço de atuação profissional, formulada em desdobramentos e reflexões posteriores à proposta da *Tropicália* de 1967. Ao longo de alguns anos, diferentes textos e falas de autoria do artista definiram e redefiniram novas perspectivas e usos diferenciados da *Subterrânia* a cada propósito de ação em seu trabalho⁸. Sua obra se movimenta nesse espaço múltiplo e multiplicador por meio de estratégias específicas para diferentes ocasiões. Ela é uma prática feita “sob” (do inglês, *under*) o “solo” (do inglês, *ground*) das práticas oficiais vinculadas às instituições e ao mercado. *Underground*, assim, é traduzido por Oiticica ao pé da letra, isto é, “debaixo da terra” (aqui a palavra “terra” pode ser entendida tanto como solo quanto como globo terrestre). Trata-se de perceber a produção de uma obra no “sul do sul do mundo”.

Aos poucos, *Subterrânia* se torna um jogo de espaços integrados cujo cenário – e inimigo – é a cultura burguesa ocidental estabelecida nos grandes centros mundiais. Sua divisão principal era demarcada por uma superfície dominante, porém profissional (estabelecida) e um subsolo dominado, porém experimental (marginal). Norte e Sul, razão e risco, afluência e precariedade, são polos desse mesmo espaço em que *Subterrânia* faz parte. Uma cultura do contra, uma cultura feita no contrário da afluência e da racionalidade, opondo o “sobre” ao “sub”. Oiticica formula uma contracultura singular (brasileira e latina) feita no interior do próprio ventre da cultura dominante. O artista nessa posição estaria em condições de subverter ou transformar de dentro para fora o espaço, redefini-lo a partir das bordas e da sua própria marginalidade em relação ao polo dominante da superfície. Estar *underground* era estar, literalmente, embaixo da terra: no sul da geografia econômica, no subsolo, na subterra, no submundo.

É no âmbito dessas ideias que Oiticica redige “Brasil diarreia”. Ao se deparar com a “coni-convivência” de valores que não aceitava ou

8. Dois textos com esse nome foram publicados em *Aspiro ao grande labirinto*, livro com escritos de Hélio Oiticica, publicado em 1986.

que não poderiam permitir a produção de uma obra com viés cada vez mais experimental e transgressor, toda sua reflexão sobre a condição “subterrânea” ganha novo posicionamento. Para ele, o Brasil de Emílio Garrastazu Médici nos estertores do “milagre econômico” era o país do luto. Após a devastação feita pelo AI-5 e o sucesso passageiro da política econômica civil-militar, o país atravessava o auge de seu ufanismo nacionalista e do moralismo burguês. Segundo o texto, “propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da ‘crítica d’arte brasileira”⁹.

9. GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 148.



Play

Mesmo com todos esses pontos de tensão na sua breve estadia brasileira, o período em que Hélio Oiticica retorna para sua casa, na rua Engenheiro Alfredo Duarte, é intenso. Disposto a trabalhar com cinema, consegue realizar figurinos e cenário para um filme de Antonio Carlos Fontoura, *O cangaceiro eletrônico*¹⁰. Além disso, aproxima-se pessoalmente de Rogério Sganzerla, aprofunda sua amizade com Ivan Cardoso e Neville d'Almeida e está decidido a fazer cinema de alguma forma. O contato com a obra de Andy Warhol em Londres – em especial com o filme *Chelsea girls* – fez que ele escrevesse roteiros (como *Nitrobenzol & Black Linoleum*) e iniciasse um processo que, no ano seguinte em

10. Para um estudo acurado das relações de Oiticica com as artes cênicas e o cinema, cf. a tese de doutorado de Cássia Maria Fernandes Monteiro, intitulada *Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica*, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio em 2016.

Manhattan, redundaria em um curso na New York University (NYU), algumas tentativas de filmes super-8 (como *Agripina é Roma-Manhattan* e *Brasil Jorge*), participações em pequenos curtas também de super-8 de Andreas Valentin (como *One night on gay street* e *All language*) e, com Neville, o desenvolvimento dos “quasi-cinemas” das *Cosmococas*. Durante 1970, a relação de Oiticica com o meio cinematográfico brasileiro, portanto, faz que ele consiga estabelecer de fato um novo espaço criativo em sua trajetória.

É também o período em que, por diferentes caminhos, o artista visual entra no campo da música popular da cidade por meio de parceiros ligados à “comunidade germinativa” que se desenvolveu ao redor dos compositores tropicalistas e seus parceiros – principalmente Jards Macalé, José Carlos Capinam e Gal Costa, grupo que se reúne após o exílio forçado de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tal ideia de uma comunidade criativa ao redor dos compositores baianos e do grupo de músicos e parceiros reunidos em seus trabalhos aparece em textos que Oiticica escreve sobre o tema entre 1968 e 1969, como “A trama da terra que treme – o sentido de vanguarda do grupo baiano”, o artigo “Tropicália: the new image”, além da série “Tropicália time series”, com dois textos específicos sobre Caetano Veloso e Gilberto Gil.



Oiticica compõe com Macalé a canção experimental “Putney Jill”, além de conceder entrevista ao *Pasquim* ao lado de Capinam. Por fim, participa com a criação de cenários para shows de Gal Costa na boate Sucata e faz a capa de seu disco *Legal*. Vale ressaltar também, nesse momento musical, sua amizade iniciada com o artista e músico norte-americano Lee Jaffe, em passagem pelo Brasil. A gaita de Jaffe será uma presença marcante para Oiticica, registrada em diversas cartas e textos escritos em 1970. Após seu período no Brasil, Jaffe segue amigo do artista e se torna parceiro de outros nomes importantes do período, como Miguel Rio Branco, Gordon Matta-Clark e Vito Acconci, três nomes com os quais os trabalhos de Oiticica mantinham diálogos.

Estas duas frentes de trabalho, cinema e música, de alguma forma, ajudam financeiramente Oiticica a permanecer na cidade sem visar a exposições, algo que, na sua concepção, era fora de cogitação. A experiência de Londres, a recepção do seu *Éden* e a construção dos *Ninhos* na Universidade de Sussex conduzem o artista a um intervalo na busca de reformulações. Em uma carta escrita em fevereiro para Walmir Ayala, Oiticica recusa a participação em uma exposição de artistas brasileiros em Milão, Itália, alegando justamente esse momento de esvaziamento que vivia após a experiência londrina. Cito a carta:

Depois de minhas atividades europeias do ano passado, seria desastroso para mim aparecer agora, em Milão, com 5 obras velhas; não tenho nada novo para mostrar nem propor, principalmente na Europa; resolvi que sumirei por uns tempos, até que possa renovar minha proposição.¹¹

Já em outra carta, esta para Lygia Clark, datada de 16 de maio de 1970, Oiticica faz um longo resumo de suas atividades, das novas amizades e dos temas tratados durante o ano. Em determinado trecho, fuzila o meio artístico carioca. Citando Oiticica novamente:

Quanto às artes plásticas (que termo antigo!), a merda total, acho tudo fraquíssimo, e as pessoas se dedicam mais a fofocas do que a outra coisa; não há pensamento, nem nada.¹²

A perspectiva radical do *Crelazer* e o desejo de produzir espaços de convivência coletiva não eram vistos por ele como propícios a tal meio artístico local. Pelas suas cartas, o que ele realmente queria no Rio era dar continuidade às experiências londrinhas vinculadas ao cinema e aos textos fabuladores – os *contos* e poemas que vinha produzindo desde

11. ITAÚ CULTURAL.
Programa Hélio Oiticica.
São Paulo, 2002, AHO/PHO
0667.70.

12. FIGUEIREDO, Luciano. Op.
cit., p. 149.

anos anteriores e que, em Londres, tornam-se mais densos e satisfatórios para seu autor.

Talvez uma das poucas experiências em que ele se dedica durante o ano seja a ação coletiva ORGRAMURBANA, produzida por Luís Otávio Pimentel, amigo de Oiticica e do grupo que se constituía naquele momento na cidade ao redor do cinema experimental e das experiências com super-8. O evento ocorreu no Aterro do Flamengo, como fora outra experiência de mesmo perfil, *Apocalipopótese*, em 1968. Em um breve texto poético sobre o evento, um dos seus trechos deixa a marca de um artista em expansão de suas práticas:

Limite – fardo factual – criação de situação ou colocar em pauta; problemas de criação e cultura não interessam: fazer e pronto – música é legal: filmar melhor que projetar: projetar-se – chinfra; lançar o fio; COBIÇAR um sarro.¹³

A palavra escrita, seja ela poética, seja ela crítica, aparece em textos como esse e em muitos outros do período. Para Oiticica, ela produz poderosas conexões criativas e pessoais durante 1970. É o ano em que sua relação com Waly Salomão ganha força por meio de conversas ao redor dos primeiros textos do poeta baiano que, em 1972, seriam reunidos no livro *Me segura que eu vou dar um troço*. Segundo relatos feitos por Waly em diferentes momentos de sua vida, foi Oiticica o primeiro a ler poemas como “Apontamento do Pav dois”, escrito em fevereiro daquele ano durante um período que passou no presídio do Carandiru em São Paulo, e o primeiro a lhe dar a força necessária para publicá-los – a ponto de propor a diagramação imediata deles. Waly sai da prisão, em São Paulo, em fevereiro de 1970 e no mês seguinte já frequenta a casa de Hélio, que lhe dá abrigo. No mesmo ano, o irmão de Waly, o também poeta Jorge Salomão, vai morar com o artista.

Nesse período, Oiticica escreve dezenas de textos, entre poemas e prosas poéticas, sob os mais variados temas e diálogos. Produz um caderno de cinquenta páginas com textos – alguns datilografados posteriormente – cujas designações são “poemas”, “contos” e “romance” (o uso de aspas decorre das formas que não correspondem necessariamente ao formato intitulado). Nesse caderno, por exemplo, lemos prosas poéticas e poemas visuais trabalhados em canetas de diferentes cores, incluindo diálogos e dedicatórias que vão de Torquato Neto e Lygia Pape, passando por Raymundo Colares até Orelhinha, amigo preso em Bangu e personagem de alguns poemas do período. A escrita criativa-poética de Oiticica será decisiva em seu período em Manhattan, momento em que seus textos produzidos em profusão ensinam um projeto longo e,

13. ITAÚ CULTURAL.

Programa Hélio Oiticica.

São Paulo, 2002, AHO/PHO
0331.70.

14. Para conferir as relações produtivas de Oiticica com a escrita e seu projeto novaiorquino de livro, cf. COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me:** os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

por fim, não realizado de publicação (*Newyorkaises*). Se ele escrevia poemas desde 1964 (com a série intitulada “Poética secreta”), é a partir de 1968 que tais textos atingem densidade para seu autor. Em 1969, ocorre a explosão dessa produção, tornando-se para ele parte substancial de seu trabalho e não apenas um desvio exótico de sua criação. No período carioca de 1970, sua escrita permanece em expansão e amadurece de acordo com suas transformações¹⁴.

Um tempo aberto

Assim, o cinema, a música e a escrita, três caminhos criativos que ganham força e espaço na trajetória de Oiticica em Manhattan, têm em 1970 seu ponto de virada. Não que antes desse momento fossem áreas ignoradas por ele, porém é como se o artista saísse de um espaço de fruição para um espaço de criação. Como hipótese, podemos indicar a convivência com a produção musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil, as conversas com Torquato Neto e Rogério Duarte, a retomada do diálogo com Haroldo e Augusto de Campos, criando um novo círculo de trocas e ideias. Em 1968, Oiticica conhecia todos e fez com alguns trabalhos importantes. Além dos mais próximos aos músicos, tinha ligações com Glauber Rocha e permanecia ligado a Lygia Clark, Lygia Pape e criava vínculos com novos nomes das artes visuais, como Rubens Gerchman, Antonio Dias e Carlos Vergara.



Essa ampliação de sua comunidade criativa é fundamental para compreendermos textos e declarações de Oiticica durante a década de

1970. É quando suas ideias acerca da arte, do corpo, da performance e da escrita incorporam o rock como princípio ordenador, ou quando o “quasi-cinema” das *Cosmococas* centralizam seus interesses criativos. É também quando, por fim, correspondências permanentes com os irmãos Campos indicam um período agudo de leituras que se aprofundara durante os anos em Londres. O que geralmente foi visto por parte da fortuna crítica sobre sua obra como um período excessivamente disperso, pode ser pensado como momento de ampliação do vocabulário criativo. Também são os anos em que surge a palavra-conceito *repertório* para definição das muitas referências coletadas por ele em um campo experimental na cultura mundial e, imediatamente, articuladas em seus trabalhos e suas propostas abertas.

O que se apresenta de forma embrionária durante 1969, um período sem espaço definido de moradia, atravessa a vida carioca de 1970 em compasso de espera para explodir nos anos seguintes em Manhattan. As *Cosmococas*, seu projeto interrompido de livro, ou seus filmes comprovam sua particular “desmaterialização do objeto” e o deslocamento para um estado criativo multimídia – como, aliás, muitos artistas de sua geração no Brasil e no mundo. Concluo o artigo citando mais uma vez Oiticica. Pela permanente textualização de si mesmo, ele é quem melhor sintetiza esforços de pesquisa e debate sobre seu trabalho. No já citado documento “Experiência londrina: subterrânea”, ele coloca as ideias de balanço e transformação em evidência ao apontar, após as intensas experiências de 1969, um novo horizonte de ação pessoal e artística. Para Oiticica, o mundo tinha se tornado pequeno, o Brasil tinha se afundado na diarreia e cabia ao artista aprofundar as consequências críticas de estar vivo e produzir uma atividade não mais “exposta”, mas “feita”. Uma atividade, por fim, cujo “lugar no tempo é aberto”:

Quero criar uma linguagem, não importa como; se planejo cinema-experiência e uma ideia para “peça” experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui pra lá: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação.¹⁵

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (eds.). **Oiticica in London**. Londres: Tate, 2007.

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

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

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje (situações e perspectivas)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

MONTEIRO, Cássia. **Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica**. 2016. x 322 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

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

OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Os demais textos citados de Hélio Oiticica são retirados dos documentos digitalizados e compilados pelo Projeto HO.

