

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Trânsitos entre  
criação, crítica e  
história da arte**

## Poesia, Crítica & História no *Programa em Progresso* de Hélio Oiticica

Patrícia Dias Guimarães

UERJ

### Resumo

Nos anos 1960-70, o “**programa em progresso**” de Helio Oiticica apropria-se do conceito de “poesia progressiva”, proposto pelos românticos Novalis e Schlegel, procedendo à releitura crítica de poéticas modernas e suas contemporâneas. Destacamos a dupla faceta poética e crítica desse programa que, sempre comprometido com a “**rememoração**” ou “**retomada**” da tradição da vanguarda iniciada pelo romantismo, atua de modo a conter, em si mesmo, uma história da arte e uma política comportamental.

### Palavras Chave

Helio Oiticica; crítica e história da arte; “programa em progresso”

### Abstract

In the sixties/seventies, “**program in progress**” from Helio Oiticica steals the concept of “progressive poetry” proposed by romantic authors Novalis and Schelegel , establishing a critical rereading of modern poetics and its contemporaries. We emphasize the double-faced poetic and critical aspects of this program ,that always take into account the rememories or retake of the vanguard tradition started by romanticism, acts containing in itself both history of art and behaviour politics.

### Keywords

Helio Oiticica; criticism and art’s history; “program in progress”

### Poesia progressiva

Na cena artística dos anos 1960-70, Helio Oiticica adota estratégia única ao reunir invenção poética, crítica e história da arte numa *proposição Ambiental* derivada do programa construtivo neoconcreto. Ultrapassando de muito as premissas da abstração geométrica, seu programa construtivo subentende a crítica às idéias correlatas de arte, estética, autoria e obra, além de recusar o valor da técnica e o pertencimento a qualquer gênero específico de linguagem. Aspira sim à invenção permanente de linguagens outras, inclusive, no âmbito do comportamento individual e coletivo, pronunciando-se por uma política da arte avessa ao sistema galeria-museu e aos valores sócio-culturais instituídos. A proposição Ambiental procede, sobretudo, por apropriação crítica da tradição das vanguardas construtiva, surrealista e dada e, em simultâneo, dialoga com a problemática própria das tendências artísticas suas contemporâneas – sejam aquelas tendências ditas ‘conceituais’ (*Art & Language*, *Conceptual Art*, inclusive *Pop Art*); os vários sensorialismos que focalizam o corpo enquanto obra em processo (*Body Art*, *Performance*) ou as poéticas ambientais assimiladas à *Land Art* – sem pretender alinhar-se a nenhuma tradição ou tendência específica. A nota breve registrada no diário do artista, “ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO”<sup>1</sup>, sintetiza a ambição da proposição-programa Ambiental: situar-se no espaço concreto do mundo e no ambiente simbólico da linguagem, co-habitando com as mais diversas poéticas, visuais ou não, e com diferentes produções do pensamento crítico moderno e seu contemporâneo.

Para nomear sua prática “anti-arte”, Oiticica empregava termos distintos e afins tais como “proposição, programa, experiência, conceito, poema”, sempre relativos à invenção de linguagem processada nos corpos num misto de sensação e pensamento. No aspecto mais geral, o termo ‘proposição’ evoca sempre algo direcionado a um outro: assertiva, apelo, convite, convocação, provocação, sugestão, etc. Nas palavras do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, “uma proposição consiste em unidade mínima capaz de produzir sentido” efetuado nos lances de um “jogo de linguagem”. Segundo tal definição pragmática (“o significado é o uso”), o sentido não se submete à intencionalidade do sujeito de uma comunicação qualquer ou do sujeito-autor de uma obra, visto tratar-se de acontecimento exterior à consciência privada. Segundo L. W., na linguagem, o sentido nunca estaria dado *a priori*, precipitando-se sim como efeito de uma *práxis* coletiva, em cujos lances, tal qual sucede em qualquer prática de jogo, a regra prescrita associa-se ao acaso.

As proposições de Oiticica assumem o caráter de ‘jogo’, dispensando, porém, qualquer regra fixa em vista de sua abertura à invenção contínua de formas-conceito – por isso se auto-nomeiam “programa em progresso”. Alusivas à reflexão filosófica de Wittgenstein, podem evocar também os termos do poema emblemático de Stéphane Mallarmé, Lance de Dados (1896): *um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Assim constroem uma poética singular, mas não autoral, que nega a produção de obras acabadas, declarando-se experimento na lingua-

1 Cf. HO, nota de 15 de janeiro de 1961. In FIGUEIREDO, L. *Aspiro ao Grande Labirinto: Helio Oiticica*, p 26. Rio de Janeiro, Ed Rocco, 1986.

2 Cf. GLOCK, Hans-Johan. *Dicionário Wittgenstein*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

gem. De quebra, convidam à reinventar a linguagem do comportamento individual e coletivo e, a partir daí, o *mundo* mesmo.

Assim como tantos outros experimentalismos dos anos 1960-70, a proposição-programa de HO manifesta ambição desmedida: reunir sensorialidade e conceito, estética e política, arte e vida cotidiana, tal como antes propuseram as vanguardas modernas. Oiticica procede, precisamente, pelo recurso de “remoção” ou “retomada” dos experimentos das vanguardas modernas, implicando em sua releitura crítica. Vanguardas, cujo projeto de modernidade remonta às proposições do primeiro romantismo alemão, formuladas ainda às vésperas do ano 1900. Empenhados em afirmar o caráter crítico da poesia moderna, esses românticos desejaram reunir o processo da arte, do pensamento filosófico e do comportamento individual e coletivo sob o nome genérico de poesia romântica – e assim levá-lo adiante a partir de novos experimentos. Vide a definição de “poesia crítica” – lançada por Novalis e Schlegel na revista-manifesto *Athenäum* (1796-98)<sup>3</sup>-, definição que conecta imediatamente, no âmbito da linguagem, a forma (imagem) e o conceito (pensamento). Implícito na passagem bi-lateral entre forma e conceito, o caráter crítico da poesia romântica a destina ao por vir, à historicidade.

Equivalente da poesia crítica romântica, o conceito de “poesia universal progressiva”<sup>4</sup> não diz respeito a qualquer gênero específico de linguagem ou obra acabada intencionada por um autor. Recobre sim o processo total do cosmo, entendido como eterna criação (*poiesis*) e destruição de formas expressivas, compreendendo a dinâmica da vida natural e social e a dinâmica própria da arte. Vida, arte, filosofia, e comportamento integram, pois, o labirinto da linguagem, continuamente processado em formas-conceito singulares. Território comum, liberado dos limites estritos do espaço contínuo e do tempo cronológico, no labirinto da linguagem viva, todos os tempos e caminhos separam-se e conectam-se entre si, tal como na imagem expressiva do conto de Jorge Luis Borges, *O jardim das veredas que se bifurcam* – esse jardim borgeano evoca o ambiente labiríntico da linguagem. No que diz respeito ao processo histórico específico da arte-poesia, o foco totalizante dos românticos do *Athenäum* sugere que modernidade e tradição conectam-se em todas as suas diferentes proposições, dialogando progressivamente entre si

Legada às vanguardas do século XX, essa tradição romântica informa também a proposição-programa Ambiental de Oiticica, incentivando seu ‘jogo’ permanente com proposições alheias. Jogo sem regras que consiste em apropriação crítica das poéticas artísticas e do pensamento modernos e de outros experimentalismos seus contemporâneos, brasileiros e internacionais. Sempre lançado à novas apropriações por parte do espectador-leitor-participador e dos demais artistas-pensadores, a proposição-programa de HO engaja a polifonia, o diálogo simultâneo entre inúmeras vozes.

3 Além de Novalis (pseudônimo de Friedrich Von Hardenberg) e Friedrich Schlegel, faziam parte do movimento romântico lançado pelo chamado grupo de Iena nomes como Schelling, Tieck, Schleiermacher, August Schlegel e outros.

4 Ver o fragmento 116, escrito por F. Schlegel e publicado no *Athenäum*. SUZUKI, M. (org). *O Dialeto dos Fragmentos: Schlegel*, São Paulo, Iluminuras, p 64.

### Experimento na palavra

O programa de HO abrange, efetivamente, a invenção de objetos e ambientes/instalações construídos e/ou apropriados, além de *performances* e de texto escrito e falado, de teor, de uma só vez, crítico e poético. A palavra tem mesmo lugar privilegiado nesse investimento: ora integra-se às estruturas físicas de *Penetráveis*, *Bólides*, *Estandartes* e *Capas Parangolé*, etc., ora toma a forma de diário de artista, manifestos, artigos de jornal, cartas, textos crítico sobre outros artistas, relatos de trabalhos, contos, poemas curtos ou falas gravadas em fita K-7, chamadas *Helio-tapes*, nas quais o texto é literalmente ‘per-formado’. Por certo, o uso recorrente da palavra foi compartilhado por outros experimentalismos visuais dos anos 1960-70 que vinham então renovar aquele investimento crítico verbal antes promovido pelas vanguardas históricas.

De acordo com o argumento já estabelecido de Rosalind Krauss, a tradição dos manifestos e a escrita individual desenvolvida por tantos artistas modernos – Kandinsky, Mondrian, Malevich, Schwitters, Klee, Duchamp, etc), assim como a assimilação direta da palavra aos experimentos plásticos modernos, teria promovido a ampliação dos limites do conceito de arte visual e da função especializada do artista plástico. Assim como outros artistas modernos e seus contemporâneos, Oiticica acolheu a palavra no âmbito de seu procedimento experimental, assim colocando em cheque a função da crítica especializada – no entanto, vale lembrar, manteve diálogo com os discursos de críticos como Gullar, Pedrosa, Schenberg, Brett, etc, sempre reconhecendo sua posição de interlocutores credenciados.

A singularidade do procedimento de HO reside, porém, no emprego da palavra enquanto objeto *verbivocovisual*, expressão de Joyce assimilada pela teoria da poesia concreta<sup>5</sup> proposta por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Mais do isso, sua adesão intensiva à palavra<sup>6</sup>, declarada em carta à Lygia Clark (1968), reivindica a suspensão definitiva dos limites do conceito de arte na fórmula abrangente da proposição-programa Ambiental.. Proposição capaz de assimilar todo e qualquer experimento de linguagem, além de redimensionar o papel especializado do artista enquanto técnico na condição ampla de “propositor”, cuja função, quase ilimitada, acumularia os papéis de “educador e empresário” assim como o de homem de letras, crítico e historiador da arte. O investimento intensivo e crescente que faz na escrita/fala, chega mesmo a substituir qualquer outra produção. De fato, desde os últimos anos da década de 1960, seu investimento na palavra se intensifica, aliando experimento formal no texto e reflexão crítica realizada a partir de seu extenso repertório de leituras da história da arte, da literatura e do pensamento modernos. Durante os primeiros anos da década de 1970, sua poética assume efetivamente um tipo de *experimentalidade negativa* que recusa a produção de objetos/obras e restringe-se quase inteiramente, ao texto verbal. *Experimentar* o *Experimental*, título e palavra de ordem de um

5 Ver a coletânea de artigos que apresenta o projeto da poesia concreta, projeto auto-definido como “poesia progressiva” segundo a expressão antes adotada por Novalis/Shlegel. CAMPOS & PIGNATARI, H., a., & D. *Teoria da Poesia Concreta*. SP, Duas Cidades, 1975.

6 HO, carta a Lygia Clark, 1968. FIGUEIREDO, L. (org), *Lygia Clark & Helio Oiticica, Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998.

manifesto de Oiticica, publicado na revista *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos* (1972), reivindica um criticismo exponencial que, ao restringir-se a escrita-fala não quer alcançar o estatuto de literatura, teoria, ajuizamento crítico ou relato histórico. Gênero sem gênero, esse texto de artista acolhe sim a potência múltipla da palavra: potência de objeto concreto e signo, poema e conceito, presença material e virtualidade. O espaço-tempo da sua escrita/fala comparece como lugar de experiência concreta e virtual, no qual suas proposições desenvolvem-se em ritmo de ação performática. Mantidas sempre em aberto, comportam-se de modo a não fazer cessar, por qualquer assertiva última, a progressividade do experimento.

Em Héliotape, registrado em 1972, Oiticica classifica o somatório de seus escritos como *biblioteca do dia-à-dia*, expressão que designa uma escrita em progresso que, a cada dia, encontra seu fim e recomeço. Assim sublinha o caráter inacabado e provisório de todas as suas proposições, textuais ou não, apontando para a abertura necessária ao procedimento crítico. A propósito, postula que a autêntica posição crítica só pode ser móvel, *ambivalente*<sup>7</sup>, portanto, passível de manifestar-se apenas em escrita parcial, fragmentária, sempre pronta ao recomeço. Por analogia com a dança *Parangolé* que convoca o movimento ritmado do corpo, então convertido em fluxo de imagens diferenciadas, a atitude crítica promoveria a *dança* do pensamento<sup>8</sup> à maneira de Nietzsche, sendo assim capaz de gerar um fluxo permanente de imagens-conceito. Razão porque os conceitos ou proposições de HO transformam-se sem cessar, sempre ganhando outros nomes e sentidos de maior abrangência. A proposição *Ambiental* (1964), p. ex., relativa à primeira experiência da dança *Parangolé*, explicitada em texto, tem como sua característica essencial a *contínua transformabilidade*<sup>9</sup>. Toma, pois, uma nova conformação e sentido na proposição posterior *Cosmococa/ Programa in Progress/ Quase Cinema* (1973-74). Nome múltiplo passível de ser traduzido sinteticamente por *cosmopoesia*, atuando enquanto paródia da imagem-conceito de *poesia universal progressiva* presente na escrita dos românticos de Iena. Legada à filosofia de Nietzsche e às poéticas das vanguardas artísticas do século XX, a poesia progressiva aponta, precisamente, para contínua transformabilidade que comanda o processo total da arte/pensamento modernos em vista mesmo de seu caráter crítico. Rememorada na escrita e nos demais experimentos de Oiticica, a poesia progressiva preside o Programa Ambiental, decidido a acentuar a diferença e possibilidade conexão entre múltiplas proposições poético-críticas situadas em ambientes e tempos históricos diversos. Segundo tal programa, cada nova invenção será rememoração do passado e lançamento ao futuro, releitura e re-escrita de poéticas alheias e de sua própria.

Em sua ambição desmedida, a poética de HO apresenta-se como centro de convergência entre inúmeras linguagens – dança, escrita, cinema, linguagem plástica, crítica, história da arte, comportamento etc – e, sobretudo, entre as várias tradições da cultura brasileira e universal.

7 OITICICA, H. “Brasil Diarréia”, in catálogo *Helio Oiticica*. Rio de Janeiro, Centro de Arte HO, 1996, pp 17-20. Publicado originalmente em *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, 1973.

8 Sobre a ‘dança do pensar’ em Nietzsche, ver BADIOU, Alain, “A dança como metáfora do pensamento”. In *Pequeno Manual de Inestética*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002, pp 79-95.

9 Ver a nota de Oiticica, “A dança na minha experiência”, 1966. In FIGUEIREDO, L., *Aspiro ao Grande Labirinto: Helio Oiticica*, ed. cit.