

Annelise Estrella¹

A POÉTICA PÚBLICA DE HÉLIO OITICICA: 19 OBRAS INESPECÍFICAS

HÉLIO OITICICA PUBLIC
POETRY:
19 NON-SPECIFIC ARTWORKS

LA POESÍA PÚBLICA DE HÉLIO
OITICICA:
19 OBRAS INESPECÍFICAS

Resumo

São inúmeros os textos que o artista brasileiro Hélio Oiticica escreveu durante a sua vida. De conceitos a ensaios teóricos, de cartas a projetos, de inscrições a poemas, o artista usou a palavra e o gesto da escrita para organizar e apresentar seu trabalho ao mundo. Visa-se neste artigo discorrer sobre a poética pública de Oiticica concebida no Rio de Janeiro entre 1965 e 1968, cuja composição se dá por 19 textos inscritos em Parangolés, Bólides e bandeira. Em consequente, é feita a análise de dois Parangolés com inscrições, o *Parangolé P11 Capa 7* (1966), com "Estamos Famintos", e o *Parangolé P18 Capa 16* (1968), com "Sexo e violência: eis o que me agrada". Pretende-se, assim, a partir dos aspectos visual e textual das obras, evidenciar a noção de "frutos estranhos", de Florencia Garramuño, que designa objetos artísticos de difícil classificação, híbridos.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Poética Pública. Inscrição Textual.

Abstract

There are countless texts that the Brazilian artist Hélio Oiticica wrote during his life. From concepts to theoretical essays, from letters to projects, from inscriptions to poems, Oiticica used the word to organize and present his work to the world. This article aims to discuss the public poetry of Oiticica when he was in Rio de Janeiro, between 1965 and 1968, whose composition is made up of 19 texts inscribed in Parangolés, Bólides and a flag. Subsequently, two inscriptions will be analyzed, the *Parangolé P11 Capa 7* (1966), with "Estamos Famintos", and the *Parangolé P18 Capa 16* (1968), with "Sexo e violência: eis o que me agrada". It is intended, therefore, from the visual and textual aspects of the works, to highlight the notion of "strange fruits", by Florencia Garramuño, which designates artistic objects of difficult classification, hybrids.

Keywords: Hélio Oiticica. Public Poetry. Textual Inscription.

Resumen

Son innumerables los textos que el artista brasileño Hélio Oiticica escribió durante su vida. De los conceptos a los ensayos teóricos, de las cartas a los proyectos, de las inscripciones a los poemas, el artista utilizó la palabra y el gesto de la escritura para organizar y presentar su obra al mundo. El objetivo de este artículo es discutir la poética pública de Oiticica concebida en Río de Janeiro entre 1965 y 1968, cuya composición está dada por 19 textos inscritos en Parangolés, Bólides e bandeira. En consecuencia, se analizan dos Parangolés con inscripciones, el *Parangolé P11 Cover 7* (1966), con "Estamos Famintos", y el *Parangolé P18 Cover 16* (1968), con "Sexo e violência: eis o que me agrada". Se pretende, por tanto, desde el aspecto visual y textual de las obras, resaltar la noción de "frutos extraños", de Florencia Garramuño, que designa objetos artísticos híbridos de difícil clasificación.

Palabras-llave: Hélio Oiticica. Poética pública. Inscripción textual.

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3172468977328126>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2019-8961>. E-mail: anneliseestrella@yahoo.com.

Introdução

A presença da palavra na obra e na vida de Hélio Oiticica não é novidade, tendo já sido discutida em diversas dissertações, teses e livros sobre o artista, como fazem Paula Braga (2007; 2013) e Frederico Coelho (2010b), cujas contribuições para perceber Oiticica enquanto autor de literatura foram fundamentais. Como muitos outros artistas de sua época, Oiticica encontrou na atividade escrita um outro modo de se expor ao mundo, com textos que “não só integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas (...)” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 9). Seja descrevendo e explicando os conceitos que atravessam suas obras, na tentativa de controlar, classificar e nomear o próprio trabalho, produzindo textos teóricos e críticos de arte, mostrando uma consciência de seu fazer artístico, correspondendo-se com outros artistas, ou, ainda, abrindo espaço para o campo literário, a escrita foi uma atividade central para ele.

Nesse sentido, vale destacar o campo poético ao qual Hélio Oiticica se vinculou, especialmente o vínculo estabelecido com os poetas e irmãos Augusto e Haroldo de Campos durante a década de 1960 e 1970. Desse relacionamento emerge, como aponta a pesquisa de Gonzalo Aguilar (2016), “uma potencialização mútua, um choque de forças (...), uma dupla afirmação de singularidades simultâneas que se encontram na mesma encruzilhada” (p. 144). A partir de conversas e trocas, os irmãos Campos puderam fornecer elementos práticos e teóricos que intensificaram o pensamento de Oiticica sobre sua própria produção, situando-a dentro e fora de diversas categorias artísticas, entre elas a literatura: “Por meio de seus textos, Oiticica obtinha ideias, citações, conexões e relações orgânicas com seus próprios escritos. Além disso, a partir deles também encontrava novos autores prontos para serem lidos e apropriados” (COELHO, 2010b, p. 31). Assim também a amizade com o poeta Wally Salomão e o crítico literário Silviano Santiago, quando morava em Nova York, na década de 1970, alimentaram o “leitor-escritor” Hélio Oiticica. Percebe-se, dessa forma, que mesmo nunca tendo reivindicado um lugar dentro do campo de estudos e de produção literária, há uma potência com esse teor dentro de seu projeto artístico.

É diante da existência de um artista que dialogou com poetas, escreveu centenas de textos teóricos e literários e incorporou a palavra no seu trabalho visual apresentado ao público que este artigo tem por objetivo reunir e catalogar as obras de Oiticica da década de 1960 que possuem inscrições literárias, além de apresentar a análise de duas obras, o *Parangolé P11 Capa 7* (1966) e o *Parangolé P18 Capa 16* (1968), adotando a noção de “frutos estranho” e a perspectiva da inespecificidade, trabalhadas por Florencia Garramuño (2012) como o caminho para observar a existência do campo textual em uma obra de arte visual. Para tanto, este trabalho divide-se em duas etapas: na primeira, apresentam-se as 19 obras que compõem essa genealogia da inscrição no trabalho de Oiticica, a fim de evidenciar o caráter inespecífico dessas; na segunda, por sua vez, apresentam-se leituras possíveis de duas inscrições para que a potência literária da obra emerja, ainda que haja a inespecificidade pela coexistência do textual e do visual. Ao fim, espera-se que fique evidente o gesto transgressor nas inscrições do artista, bem como a importância do estudo de sua obra a partir da teoria literária.

O recorte do *corpus* de análise justifica-se a partir da primeira obra em que o artista inseriu um texto, realizada em 1965 para homenagear um jovem passista da Mangueira, e se estende até 1968, momento prévio a sua ida ao exterior. Portanto, há algumas similaridades na produção dessas obras que têm como cenário principal o Rio de Janeiro; como trilha sonora, o samba; e como contexto político-social, a ditadura militar brasileira. Através dessas inscrições, observa-se também uma espécie de obsessão em produzir frases curtas para os leitores ou participantes da obra – aspecto muito diferente de seus longos textos, em que se debruçava por páginas e páginas para explicar conceitos, elaborar pensamentos ou fazer críticas.

Poética pública: obras inespecíficas

Como dito, entre 1965 e 1968, Hélio Oiticica propôs 19 obras, entre Parangolés, Bólides e bandeira, com inscrições textuais. Lista-se, abaixo, em ordem cronológica, o nome das obras, bem como a data de realização, seguidos do texto inserido em cada uma:

1. *P10 Parangolé capa 6* “Homenagem à Mosquito da Mangueira” (1965) – “O mascote do Parangolé, mosquito do samba”
2. *Parangolé P12 Capa 8* (1966) – “Capa da liberdade”
3. *Parangolé P13 Capa 9* (1966) – “Cuidado com o tigre”
4. *Parangolé P11 Capa 7* (1966) – “Sexo e violência, eis o que me agrada”
5. *B30 Bólido Caixa 17 variação do B1 caixa poema 1* (1966) - “Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá”
6. *B33 Bólido-caixa 18 caixa-poema 2* (1966) – “Aqui está e ficará / contemplai seu silencio heroico”
7. *B47 Bólido Caixa 22, caixa poema 4* (1966) – “Mergulho do corpo”
8. *Parangolé P14 Capa 10* (1966-67) – “Da tua pele / brota a humidade da terra / o gosto / o calor”
9. *B52 Bólido Saco 4* (1966-67) – “Teu amor eu guardo aqui”
10. *B51 Bólido Saco 4 Poema Saco 2* (1966-67) – “Contato do vivo/morto”
11. *Parangolé P16 Capa 12* (1967) – “Da adversidade vivemos”
12. *B44 Bólido caixa 21 (poema-caixa 3)* (1967) – “Por que a impossibilidade? / A existência na busca pelo crime / Querer ser”
13. *Penetrável PN2* (1967) – “A pureza é um mito”
14. *B48 Bólido-caixa 23* (1967) – “Do mal”
15. *Parangolé P15, Capa 11* (1967) – “Incorporo a Revolta”
16. *Parangolé P17 Capa 13* (1967) – “Estou possuído”
17. *Bandeira sem título* (1968) – “Seja Marginal, Seja Herói”
18. *P18 Parangolé Capa 16* (1968) – “Estamos famintos”
19. *Parangolé P21 Capa 17* (1968) – “Guevaluta, baby”

A inauguração da inserção do elemento textual na obra de Oiticica acontece no final do ano de 1965, com a realização do *P10 Parangolé capa 6*, ou, como é popularmente conhecido, o “Parangolé em homenagem à Mangueira” com a inscrição “O mascote do Parangolé, mosquito do samba”. Para Oiticica (1966), essa obra home-

nageia tanto a Mangueira, enquanto força social, quanto o samba, como força artística, mas, principalmente, a criança de 10 anos apelidada de Mosquito – conhecido dançarino da Escola de Samba da Mangueira e morador da comunidade homônima. Seu apelido remete diretamente ao inseto voador, pequeno, leve e ligeiro pois que, nas quadras da Escola de Samba, era o “transmissor” das batucadas da música e da energia da dança. O menino é, portanto, escolhido por Oiticica a ser o representante (“mascote”) da identidade dos Parangolés (Figura 1):



Figura 1: Hélio Oiticica, *P10 Parangolé capa 6* “Homenagem à Mosquito da Mangueira”, 1965. Rio de Janeiro. Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

Além de ter sido em um Parangolé a inauguração das inscrições de Oiticica, é nessa categoria artística que grande parte das mesmas estão concentradas. Através não só da visualização e da participação ativa com essas obras, mas sobretudo a partir da leitura das inscrições, o público pode atribuir diferentes sentidos e interpretações às obras, passando por diferentes experiências, a exemplo: experiências sociais, como em “Da adversidade vivemos”, em que se afirma a partir de um plural majestático que a vida se dá em más condições (“adversidades”); experiências religiosas, como em “Estou possuído”, em uma alusão místico-religiosa a um estado de espírito que envolve a incorporação; ou, ainda, experiências políticas, como em “Guevaluta Baby”, em que se tem a referência à Che Guevara, líder revolucionário e símbolo da contracultura política. Com esses três exemplos e a partir da leitura das inscrições listadas anteriormente, algumas características desse tipo de escrita Oiticica começam a aparecer, tais como sua extensão curta e seu diálogo com o público (tanto a partir do uso da primeira pessoa do plural, que o inclui, quanto a partir do fato de que ela se dá em uma obra de caráter participativo, cuja autoria pretende sempre ser atualizada, a cada nova participação).

Considerada, então, a principal prerrogativa da obra de Hélio Oiticica que é a

participação do público a partir do seu corpo ativo e da liberdade de interação e manipulação da obra de arte, o que torna o espectador um *participador*, a perspectiva de uma coautoria das inscrições é fundada. Isto é, as inscrições operam como um bem comum, pois as fronteiras que antes separavam a obra e o propositor do experienciador foram borradas: o participador vivencia o processo e constrói o significado da obra ao invés de contemplá-la à distância quando finalizado. Da mesma forma, o leitor da inscrição presente nos Parangolés e Bólides participa da construção do texto, como um coautor do mesmo. Em tempo, se o participador da obra de Oiticica é não somente aquele sujeito que veste as capas, mas também aquele que assiste à movimentação do outro², os coautores das inscrições são todos aqueles que podem lê-las, vestindo as capas ou não, diluindo, mais uma vez, a posição de autoria de Oiticica enquanto que, simultaneamente, essa mesma noção de autoria é intensificada, pois se torna coletiva.

Mas, embora os participantes possam se colocar na posição de coautores dos textos inscritos, é certo que a palavra tem uma autoria estabilizada, pois surgiu do pensamento de Hélio Oiticica. Dessa maneira, atenta-se ao fato de que esses escritos também são parte de uma necessidade de o artista apresentar sua expressão verbal para público. Havia, muito além do que mera vontade estética e de transgressão da arte, uma vontade ética de escrita, uma *po-ética*, para usar o termo de Michel Deguy, lembrado por Marcos Siscar em *Poesia e Crise* (2010). O nome dado desde o título deste artigo para organizar e conter as obras listadas anteriormente, poética pública, dialoga justamente com os dois pontos levantados: por um lado, o fato de a inscrição ser pública no sentido de pertencer a uma coletividade, já que está inserida em uma obra de caráter também coletivo; por outro lado, o fato de a inscrição ser pública no sentido de que o autor quer manifestar seu texto para o mundo.

Em artigo publicado no jornal *O Globo*, em 14 de agosto de 1966, o próprio Hélio Oiticica teoriza a respeito da especificidade dos Parangolés com inscrições textuais, dividindo-os em *Parangolés Poéticos* e *Parangolés Sociais*. Ao propor essa cisão, são abertos campos discursivos e interpretativos para as obras que pretendem, por um lado, uma atuação literária, os *Parangolés Poéticos*, nos quais há inscrições com um teor subjetivo, de vivência lírica, como o *Parangolé Capa da Liberdade*; e, por outro lado, nos *Parangolés Sociais*, uma atuação política, na qual as obras são “homenagens aos nossos mitos populares, nossos heróis (que muitas vezes consideramos bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta” (OITICICA, 1966), como no *Bólide-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”*.

Ainda, ao explicar como se concebe esse tipo de obra com inscrição textual, Oiticica diz que ela “[...] se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras, e o próprio ato de vestir cada capa” (OITICICA, 1966). Percebe-se, desse modo, que o próprio artista reconhece o texto como um elemento a mais, algo novo no seu fazer artístico. Ao mesmo tempo, nota-se a articulação e o trânsito de duas linguagens artísticas: a plástica e a verbal. As 19 obras listadas compartilham no mesmo espaço a importância da

2 Sobre as possibilidades de relação entre público e Parangolés, Oiticica escreve, em 1964, no texto *Anotações sobre o Parangolé* (In *Aspiro ao grande labirinto*), que há um “ciclo de participação”, isto é, um “assistir” e um “vestir”, cuja expressão de sentido maior e total da vivência da obra, de participação, se dá evidentemente na direção do “vestir”.

imagem, a partir de placas de madeiras pintadas à mão, como no caso dos bólides, ou pedaços de tecidos coloridos, como nos Parangolés, e do texto, com escritos também pintados à mão. Classificar os escritos em um gênero textual específico seria, por consequência, um problema, pois há o embaralhamento entre as linguagens artísticas citadas.

Em paralelo à publicação n' *O Globo*, há outra feita no *Jornal do Brasil*, em 22 de agosto de 1966, em que Oiticica também reflete sobre as inscrições nos Parangolés. Em ambos os textos de divulgação, nota-se o esforço de Oiticica em teorizar, descrever e analisar essas obras que fazem o uso da palavra tanto em seu sentido poético quando em seu sentido político. É, inclusive, a publicação de dois textos a respeito dessas obras que dá a ver a importância dessas inscrições para o próprio artista.

Ao analisar textos em obras que sequer têm classificações dentro do sistema tradicional da arte, como os Parangolés e os Bólides, pressionam-se ainda mais os limites dos gêneros textuais. Ora, a classificação dessas inscrições dentro de um gênero textual específico já parte de uma problemática uma vez que seu suporte, isto é, o lugar no qual ela existe, desde logo não dialoga com as classificações existentes. Para, então, partir de uma chave de leitura, propõe-se trabalhar a partir da imaginação em uma fragmentação textual extrema que, como teoriza Florencia Garramuño (2012), 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" (p. 26).

Ademais, não havendo classificações disponíveis para que essas inscrições estejam em determinadas categorias de "gêneros literários", há uma transformação também nos "protocolos de leitura". Há um exercício de leitura que deve considerar o encontro entre algo como o design gráfico, pois importa seu suporte, a qualidade de sua pintura ou colagem no tecido, a cor e o tamanho da tipografia, entre outros sinais gráficos, e a literatura, dada a materialidade linguística do texto e a concepção do autor para o mesmo.

Nesse sentido, as inscrições de Oiticica parecem fazer parte dos chamados "Frutos Estranhos", apropriação feita por, novamente, Garramuño (2014) do trabalho homônimo 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. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12)

Assim, essas obras e seus textos movem-se de uma disciplina a outra na mesma prática combinada, para a qual as questões puramente formais não interessam mais; o interesse reside nos efeitos que elas podem produzir no espectador, isto é, na experiência e na vivência do público com as obras (GARRAMUÑO, 2014). Se tomarmos a noção de *experiência*, imprescindível para Oiticica, percebemos que sua proposta era a de um "modo objetivo de participação", isto seria

A procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é, pois, uma obra aberta. (OITICICA, 1986, p. 91; *grifo nosso*)

Da relação do participador com a chamada “obra aberta” podem ser extraídos significados diversos ou não – inclusive o próprio Oiticica previa o não contemplamento de nenhum sentido por parte do público. Em entrevista para a revista *Cigarra*, em julho de 1966, ao responder sobre qual mensagem pretendia trazer com sua obra, ele diz:

Nenhuma – a minha mensagem é a obra não formulada – cada qual cria o seu conceito, a sua vivência ao contato com a obra; mas uma mensagem preconcebida seria fatal ao próprio sentido primeiro da obra. (OITICICA, 2009, p. 41).

É, portanto, no *campo experimental* da literatura, abordado por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, que a inscrição se abre a uma multiplicidade de conexões e recupera signos até mesmo despercebidos:

No campo experimental o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesmo. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos signos transversais (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 12).

Tal tomada de postura crítica joga luz sobre textos literários na tentativa de dar conta de aspectos como as dimensões da performatividade, da plasticidade do suporte, da entonação com as quais os participantes manipulam *Parangolés* e *Bó-lides*. Tais dimensões, como dito, podem solicitar outras formas de leitura, outros protocolos. Essa postura teórica é, então, fundamental para compreendermos textos como as inscrições de Oiticica, sua capacidade de formação e as consequências de sua presença em *Parangolés* e *Bó-lides*. Ainda, é preciso reconhecer que o caráter inespecífico de não ser aquilo ou isso não apaga de maneira alguma a autonomia de cada campo – visual e textual – na própria obra de Hélio Oiticica, o que faz com que os reconheçamos e os questionemos. O que acontece é a convergência de ambos os campos para um ponto em comum que termina por afastá-los de suas origens, daí o caráter da inespecificidade da obra que apresenta o embaralhamento entre as instâncias imagéticas e textuais.

Análise intrínseca: dois *Parangolés* com inscrições

Encaminha-se, assim, para o próximo passo deste trabalho: a análise em um movimento de *close reading* de duas inscrições textuais, a “Sexo e violência, eis o que me agrada”, presente no *P11 Parangolé Capa 7* (1966) (Figura 2), e “Estamos famintos”, presente *P18 Parangolé Capa 16* (1968) (Figura 3), para evidenciar interpretações possíveis. A escolha e as aproximações entre essas inscrições acontecem no sentido de terem ambas sido postas em *Parangolés* e trazerem a público temas que são – ou ao menos eram à época – tabus para a sociedade: a fome, a violência e o sexo.

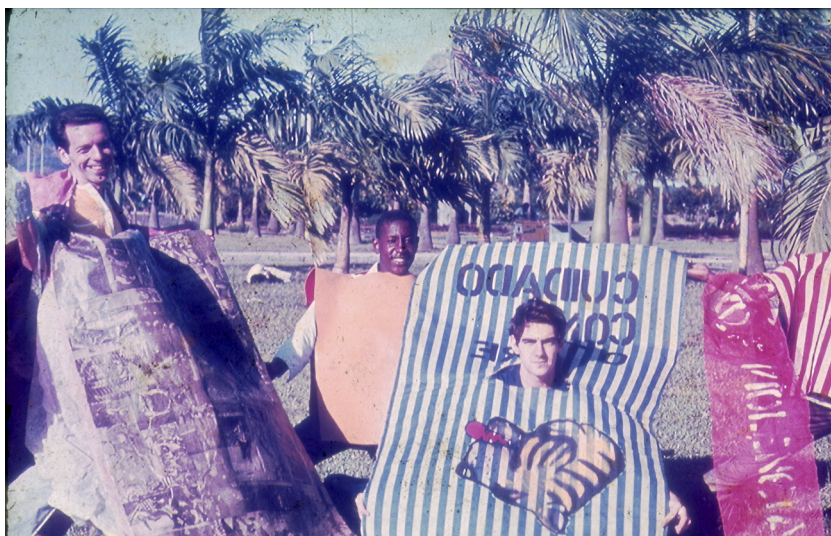


Figura 2: Hélio Oiticica, *P11 Parangolé Capa 7* – à direita, 1966. Rio de Janeiro. Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.



Figura 3 – Hélio Oiticica, *P18 Parangolé Capa 16* – ao centro, 1968. Rio de Janeiro. Fonte: Imagem cedida pelo Projeto HO.

No *P18 Parangolé Capa 16*, observa-se a frase “Estamos famintos” inscrita em um pedaço de pano branco, em fonte sem serifa, caixa alta e de cor preta. A obra ainda é composta por uma capa feita a partir de um tecido de aparência simples, algumas cordas e dois sacos que ficam pendurados em torno do pescoço do participante que veste a obra. Os sacos estabelecem diálogo com a inscrição, pois assemelham-se a sacos de carregar batata ou legumes de feira, dando a ver a obra como um sistema único, ainda que contenha aspectos de esferas diferentes, o visual e o textual. Cabe, aqui, analisar a inscrição “Estamos famintos” a fim de destacar sua potência enquanto literatura e a importância dessa análise para interpretar também outras obras de Oiticica.

A fome é uma problemática que atravessa o Brasil – e tantos outros países subdesenvolvidos – há tempos. Em 1946, o brasileiro Josué de Castro, médico voltado à política e ao campo do debate intelectual, publica a primeira edição do seu livro *Geografia da Fome*, cujo estudo se deu com o propósito de sondar a natureza ecológica

sobre o fenômeno da fome no Brasil, orientado por diferentes princípios geográficos (VASCONCELOS, 2008). Castro, no livro, defende a tese de que a fome não se dá pela falta de alimentos no mundo, mas, sim, pela falta de acesso que parte da população tem a esses. Ele diz:

[...] a fome era uma violência do homem contra o próprio homem, pois ela e a guerra não obedecem a qualquer lei natural, são antes de tudo criações humanas e ambas só surgiram depois que o homem alcançou um grau de cultura em que começou a acumular reservas e a estabelecer fronteiras defensivas de suas riquezas acumuladas, isto é, quando começaram as dificuldades criadas pelo homem quanto a distribuição das riquezas naturais. (CASTRO, 1953, p. 52).

Consequente desse acúmulo e das fronteiras, a fome é sentida por aqueles que estão à margem do “sistema” de distribuição. A inscrição de Oiticica “Estamos Famintos”, então, dialoga com Castro a medida que funciona como um grito de desespero e revolta coletiva daqueles e daquelas que sentem fome – vale dizer que Hélio Oiticica conviveu intimamente com os moradores da Mangueira, comunidade composta majoritariamente por uma população de menor poder aquisitivo. Oiticica denuncia, dessa forma, também o desnível social produzido pelos próprios homens como o motivo da fome.

Ainda no século XXI, tratar do assunto enquanto um problema social e político, como devem ser tratados os assuntos de responsabilidade do Estado, parece evidenciar problemas estruturais os quais são mais complexos do que se gostaria, porque é necessário que a luta contra a fome parta de ações e políticas públicas que lidem com pobreza e a miséria, e que, portanto, não seja feita apenas a partir de ações emergenciais. Geralmente, discussões relacionadas à fome ficam restritas à defesa da alimentação como direito fundamental para a manutenção da vida, e não se discute, por exemplo, a verdadeira dor física que dela pode surgir. Quando Oiticica transporta a inscrição “Estamos famintos” para uma obra de caráter coletivo, a ser exibida sem quaisquer restrições ou censuras, coloca em jogo o que nem o Estado, tampouco a sociedade moralista quer ouvir, como se dissesse: “Ei! Parem de discutir qualquer coisa, olhem para os que não têm o que comer, falta comida, há dor e fraqueza. Isso é fome”.

Contemporâneo de Oiticica, para o cineasta Glauber Rocha a temática da fome aparece de maneira parecida. Em “A Estética da Fome” (1965), tese em que questiona a visão europeia sobre a arte latino-americana, Glauber relaciona a violência — parte da condição de vida das periferias — com a fome. A respeito do texto, cito o que pesquisador Frederico Coelho fala:

Segundo o cineasta, era a fome e suas consequências que deveriam servir de base para a reflexão e a práxis do intelectual latino-americano. No Brasil, e na sua produção cultural como um todo, a questão resumia-se a uma situação específica, em que a reflexão do intelectual deveria se dar na revolta provocada pela fome, pois ‘a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência’ (2010a, p. 62).

Ao colocar a violência como “manifestação cultural” subvertem-se também os

valores e as interpretações relacionados ao banditismo da época. Percebe-se, assim, que para os artistas da época era um gesto político necessário trazer temáticas que são responsabilidade do Estado para dentro de suas próprias obras.

Ademais, a fome, metaforicamente, ainda pode configurar outras necessidades, dadas as imposições que o governo ditatorial vinha fazendo no final da década de 1960: liberdade, cultura, diversão, diversidade, dança, lazer. Não deixamos de lembrar que, anos depois, em 1987, já com a redemocratização do Brasil, a banda Titãs compôs a famosa "Comida". Na letra da música, reivindica-se abertamente e em pé de igualdade não só o direito que se tem à comida e à bebida (necessidades vitais do ser humano), mas também o direito à satisfação de outras necessidades: prazer, amor, arte, dinheiro, felicidade. Nessa linha interpretativa, a inscrição "Estamos famintos" apresenta o desejo de outras possibilidades de vida, outras necessidades do ser humano.

Por sua vez, a inscrição "Sexo e violência: eis o que me agrada", posta em Parangolé em 1966, traz novos estatutos para dois temas que eram (e ainda são, a depender do conservadorismo instalado em determinado grupo social) velados socialmente, ou até mesmo censurados de serem veiculados em mídias populares, como jornais, revistas e televisão: a violência e o sexo. No olhar senso comum, esses temas eram/são danosos quando colocados em livre circulação levando em consideração os menores de idade que podem ser incentivados às práticas sexuais ou de cunho violento, por exemplo, ou os já maiores de idade que podem ser incitados às práticas. Sem pudor, Oiticica fala de ambos e, ao contrário do que seria esperado pela moral burguesa, afirma que lhe agradam. Uma dupla afronta: primeiro, ao colocar os "assuntos proibidos" como inscrições públicas, segundo, ao dizer que eles agradam. Ademais, em uma perspectiva comparada dentro da própria obra do artista, a novidade é, sobretudo, com a menção direta ao "sexo", já que a temática da violência é trabalhada também em outras obras³.

A inscrição está presente no *P11 Parangolé Capa 7*, cuja composição se dá por uma capa para vestir listrada nas cores vermelha e branca e um tecido recortado como uma faixa para o participante segurar, na cor vermelha, com o texto em caixa alta na cor branca. A cor vermelha chama atenção e não parece ter sido escolhida de forma aleatória, pois é ela a cor do sangue, dando a ver uma relação entre a imagem e o texto ("violência"). Da mesma forma, as listras também não aparecem por um acaso, mas fazendo diálogo com o imaginário popular das roupas de presidiários, essas vendidas até mesmo como fantasia em roupas de tecido listrado.

Na análise da inscrição, vale notar que Oiticica aproxima temas que, a priori, não possuem relação de semelhança: sexo e violência. Isso porque ao sexo associa-se certo momento de prazer cuja realização, no senso comum, se dá entre uma relação de afeto entre pessoas; e porque à violência associa-se uma ideia, também do senso comum, de repugnância, medo e constrangimento. Ao aproximar as duas esferas aparentemente opostas, Oiticica não apenas enumera dois gostos que têm, mas sugere uma outra interpretação: a de uma fantasia sádica ou masoquista. Polêmica, evidentemente.

Em um poema do mesmo ano, escrito em 30 de março de 1966, o artista faz um procedimento semelhante, ao trazer a perspectiva do carinho para um objeto que

não traz, corriqueiramente, contentamento aos humanos, tal como o chicote:

“O gosto amargo do que é doce
senti,
sinto,
o chicote que acaricia, —
dúvida; [...]” (OITICICA, 1966, *grifo nosso*)

No texto já referido para o *Jornal do Brasil*, ao narrar a exposição que fez na Galeria Athrium, em São Paulo, Oiticica destaca o Parangolé com a inscrição, poética a seu ver, “Sexo e violência: eis o que me agrada” como um dos que mais causou surpresa entre o público presente na abertura, o que confirma o tom polêmico. No texto, é interessante notar a observação que o artista faz a respeito de tal inscrição; ele diz:

Outra capa que causou surpresa foi a que continha a frase poética “Sexo e violência: eis o que me agrada” – *essa de minha autoria, é claro. Vê-se aí a diversidade de meios de expressão no Parangolé: desde o clamor por liberdade e sua advertência de cuidado aos que julgam continuar eternamente a explorar as massas, à homenagem aos nossos valores populares e às frases poéticas de origem puramente subjetiva, que encerram por vezes um sentido ético.* (OITICICA, 1966, *grifo nosso*)

Ao reivindicar a autoria da frase do Parangolé em questão, Oiticica também confirma a tese apresentada anteriormente de que, ainda que haja um caráter de coautoria do texto inscrito nas suas obras dado o caráter coletivo das mesmas, há também a imagem de um autor que desejou escrever aquilo. Portanto, sua autoria é fundamental. Esse gesto afirmativo, especificamente a essa frase que causou espanto ao público, é também importante para a compreensão do artista como uma força política contra a moral burguesa, reafirmando-se no polo oposto não só das instituições artísticas – como fez desde o início da sua carreira – mas também do pensamento daqueles que as frequentam.

Por fim, nesse texto nota-se a descrição de diversas interpretações e atribuições de sentido às inscrições feitas em Parangolés, tais como a valorização da liberdade e do que é popular e o sentido ético a partir de uma subjetividade. Destaca-se, aqui, como chave de leitura para as duas obras analisadas, o *P18 Parangolé Capa 16* e o *P11 Parangolé Capa 7* com as frases “Estamos Famintos” e “Sexo e violências: eis o que me agrada”, respectivamente, a ideia de “homenagem aos nossos valores populares”. Isso porque Oiticica traz, nessas inscrições, três temas que, para ele, dado o contexto em que estava intensamente inserido durante aqueles anos, isto é, a comunidade da Mangueira, são evidentemente populares no sentido de pertencerem ao povo sem qualquer necessidade de tradução dos mesmos a fim de suavizá-los. A fome, a violência e o sexo substantivaram sua experiência na Mangueira, onde pôde estar em contato com uma comunidade que lhe permitiu uma vivência mais libertária sexualmente (BACHMANN, 2019), um conhecimento político de classe e uma experiência de vida radical, distante da sua vida na zona sul carioca. Oiticica se declara: “Cada centímetro do chão de Mangueira eu amo com a mesma intensidade com que

me dedico ao meu trabalho criador”⁴. Para, inclusive, elaborar especialmente os Parangolés, foi fundamental, entre tantas coisas, adentrar a comunidade da Mangueira, frequentar os barracos dos amigos, viver a vida do morro que é muito mais comunitária do que a vida de família burguesa em que foi concebido, mas, ao mesmo tempo, também muito mais violenta.

Considerações Finais

Com o estudo das obras de Oiticica que possuem inscrições textuais, evidencia-se a artificialidade das fronteiras que pretendem classificar as obras de arte que operam dentro de uma coexistência de aspectos imagéticos e textuais. Não é possível, aqui, localizar essas inscrições dentro de categorias estáveis que definem o estatuto do literário na vida pública. Por isso, o conceito de “inespecificidade” e a noção de “fruto estranho”, trabalhados por Florencia Garramuño para designar objetos artísticos e literários de difícil localização, híbridos, auxiliam a pensar a maneira pela qual a própria materialidade plástica dos Parangolés, Bólides e bandeira interferem na produção de sentidos das obras, sobretudo na produção de sentidos a partir do texto.

Ao mesmo tempo, o exercício de leitura cerrada desses textos interessa para que se possam observar também aspectos e interpretações outras para essas obras que, muitas vezes, são descritas apenas a partir do aspecto puramente visual. As inscrições de Oiticica operam como poéticas públicas na medida em que são uma forma de o artista propor sua palavra ao mundo, publicamente, e, ao mesmo tempo, se colam a uma obra de caráter participativo, expandindo a noção de autoria e tornando-se públicas no sentido de pertencentes à uma coletividade.

Nas interpretações apresentadas aqui, surge um discurso que questiona as condições impostas pelas autoridades — sejam as oficiais, sejam os padrões sociais e morais — a fim de recondicionar e apresentar outras existências individuais. É certo que a violência das autoridades, as diferenças sociais brasileiras e, principalmente, os abismos entre o que Oiticica pôde viver entre a Zona Sul e a comunidade da Mangueira, fizeram com que sua obra refletisse tais problemas. Desse modo, Oiticica escreveu para que compreendessem questões que lhe eram caras e para que ele mesmo pudesse compreender sua existência múltipla.

Destrinchar possíveis significados e interpretações a respeito das inscrições textuais nos Parangolés, Bólides e bandeira de Hélio Oiticica é um trabalho crítico fundamental. Oiticica não mascarou o mundo ordinário do final da década de 1960, no Brasil. Disse o que não queriam ouvir. E até mesmo o que não poderia dizer com uma escrita que age na contracorrente. Um artista absolutamente inconformado com o mundo — seja em seu aspecto macrossocial, seja no seu aspecto mais íntimo, com suas próprias questões artísticas.

Referências:

AGUILAR, G. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase**: arte brasileira de 1964-1980. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

AGUILAR, G.; CÁMARA, M. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BACHMANN, P. M. A poesia como subtexto: a inscrição corporal da poética secreta de Hélio Oiticica. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 1, p. 171–190, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i1.8653999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8653999>. Acesso em: 25 ago. 2021.

BRAGA, P. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2007.

BRAGA, P. **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2013.

CÁMARA, M. **Corpos Pagãos**: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COELHO, F. Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto. **Sibila**: Revista de Poesia e Crítica Literária [on-line], ano 16, 2009.

COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado** – Cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

COELHO, F. **Livro ou Livro-me**. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010b.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas - anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

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

GARRAMUÑO, F. Formas da impertinência. In: **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b. p. 91-108.

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

OITICICA, H. **O museu é o mundo**. In: FILHO, C. O. (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OITICICA, H. **Posição e Programa**. 01/07/1966, PHO 0253/66.

OITICICA, H. **Parangolé Poético e Parangolé Social**. 14/08/1966, PHO 0254/66.

OITICICA, H. **Parangolé Poético e Parangolé Social**. 21/08/1966, PHO 0256/66.

OITICICA FILHO, C. VIEIRA, I. (orgs.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ROCHA, G. Uma Estética da Fome. In: **Revista Civilização Brasileira**, n.3, julho, 1965.

SISCAR, M. **Poesia e crise**: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VASCONCELOS, F. de A. Josué de Castro e a Geografia da Fome no Brasil. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 24(11): p.2710-2717, nov., 2008.