

HÉLIO OITICICA E O DESEJO DE LIVRO HÉLIO OITICICA AND THE DESIRE OF BOOK

Frederico Coelho, PUC-RIO

Resumo | Entre 1971 e 1978 o artista plástico carioca Hélio Oiticica (1937-1980) morou em Manhattan, Nova York. É durante sua estadia na cidade que ele investe grande parte de seu trabalho em um novo projeto: publicar uma série de textos escritos nesse período, em um livro cujo formato e conteúdo permaneceram em constante transformação ao longo dos anos, sem atingir um resultado final. Batizado com alguns nomes como *Newyorkaises* e *Conglomerado*, o projeto de publicação torna-se o epicentro da produção de Oiticica e, ao mesmo tempo, uma promessa não realizada. O artigo visa analisar a relação produtiva entre a obra de Oiticica e a escritura, além da forte presença da literatura em seus trabalhos e reflexões.

Palavras-chave | Hélio Oiticica | Literatura | *Newyorkaises*

Abstract | From 1971 to 1978, Hélio Oiticica (1937–1980), a native of Rio de Janeiro, lived in Manhattan. During his sojourn in New York, he put much of his effort into a new project: that of publishing a number of texts written in this period as a book whose format and content would constantly change throughout the years, never reaching a final result. Variously known as *Newyorkaises* and *Conglomerado*, the publication project became both the epicenter of Oiticica’s production and a promise that never came to fruition. This article analyzes the relationship between Oiticica’s art and his writings and addresses the marked presence of literature in both his works and his reflections. The analysis of the relation between the two takes into account different manifestations of this writer/reader’s creativity, such as his archive, intimate writings, letters and notebooks, as well as his reading.

Keywords | *Hélio Oiticica* | *Literature* | *Newyorkaises*

Frederico Coelho é Ensaísta, pesquisador e Professor Adjunto de Literatura e Artes Cênicas do Departamento de Letras e do Programa de Pós Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Frederico Coelho is Essayist, researcher and Associate Professor of Literature and Performing Arts Department of Arts and Post Program Degree in Literature and Contemporary Culture at PUC-Rio.

I – pensar um livro

Durante os anos em que morou em Manhattan, Nova Iorque, Hélio Oiticica (1937-1980) viveu alguns impasses pessoais e profissionais. Entre dezembro de 1970 e fevereiro de 1978 o artista carioca passou seus dias na Ilha, sem nunca ter saído para muito longe de suas cercanias. Sem ir ao Brasil ou qualquer outro grande centro, foi em Manhattan que ele criou uma espécie de espaço vital criativo, cujos processos em aberto alimentaram projetos, revisaram passados e realizaram obras silenciosas.

Antes desse período, Oiticica tinha se tornado, em pouco mais de dez anos, um artista de destaque nacional, com um promissor início de uma carreira internacional. Ao longo dos anos 1950 e 1960, ficou conhecido por ter sido o criador de obras como os Metaesquemas, os Penetráveis, os Núcleos, os Bóides, os Ninhos e, principalmente, os Parangolés. Elas deram fama a Oiticica não só entre o pensamento crítico de ponta do período, mas também em certos meios da cultura de massas. Ainda jovem, Oiticica já era, simultaneamente, objeto de textos de Mário Pedrosa e personagem de colunas de fofocas e programas de televisão do Rio de Janeiro. Sua presença marcante no grupo de artistas ligados à Tropicália (nome decorrente de seu labirinto exposto em 1967 no MAM do Rio de Janeiro) é uma espécie de síntese desses dois polos que cruzavam alta cultura e cultura pop.

A partir de 1968, seu trabalho ganhou circulação internacional através de artigos publicados em revistas de arte prestigiadas, como a francesa *Robho*, e de exposições, como a individual na Whitechapel Gallery, em Londres. Com curadoria de Guy Brett, ela foi realizada em fevereiro de 1969 e permitiu que Oiticica recebesse dois novos convites: uma participação no simpósio internacional sobre body art realizado em Los

Angeles (onde foi, ainda em 1969, ao lado de Lygia Clark) e a participação na exposição *Information*, com curadoria de Keyston McShine, realizada no MoMA em 1970. Nesse mesmo ano, Oiticica ganha a concorrida bolsa de artista residente concedida pela Fundação Guggenheim, para permanecer dois anos em Manhattan.

É esse, portanto, o artista que chega à cidade norte-americana em dezembro de 1970: prestigiado por uma bolsa, com boas relações internacionais e em vias de se consagrar, quem sabe, como um dos novos nomes da arte contemporânea de ponta em seu tempo. Bastava, talvez, trabalhar em uma exposição, executar um grande projeto público ou realizar algo que fizesse jus à bolsa obtida. Com o passar dos anos, porém, seus projetos visuais não são bem sucedidos, ao menos do ponto de vista dos resultados que se esperava. Propostas para um imenso labirinto no Central Park não seguem à frente. As tentativas de realizar filmes superoito também não são terminadas. Mais do que isso, nem precisavam que fossem. Por fim, voltar atrás e reeditar velhos trabalhos da década anterior nunca era uma opção para um artista como Oiticica. Somado a esse quadro, a decisão radical de praticamente não participar de galerias ou exposições em Manhattan ou no Brasil, aos poucos, o isola do cotidiano da arte. Tal isolamento artístico (mas não criativo, já que sempre teve companhias de amigos e parceiros em casa e na cidade) o faz cada vez mais mergulhar em uma autorreflexão crítica e investigar outras frentes de pensamento e ação.

Nesse contexto de impasses e intensa produtividade rizomática dentre diferentes campos de saber e criação, surgem muitos planos interrompidos e obras incompletas. É aí, nesse momento decisivo de sua vida, entre impasses e ambições grandiloquentes, que Oiticica se lança definitivamente em um projeto ambicioso: produzir e publicar um livro. Ou melhor, O livro. Assumir esse caminho de criação (o livro) e transformar sua prática da escrita, que sempre vibrou ao lado e sublinhou sua prática artística, em um dos centros de sua produção estética.

Ao dar tal passo, porém, uma questão se coloca para o artista: quando a escrita torna-se um motor da criação, um hábito cotidiano, um acúmulo de dados vitais, qual o resultado de sua produção? Um livro, sem dúvida. Mas que livro? Qual livro? Ou quais livros? As opções são muitas.

Assumir tal projeto não garante necessariamente a rapidez da execução – ou até mesmo se ele será executado.

O projeto de livro, gestado e divulgado por Oiticica entre seus amigos mais chegados e, depois, em entrevistas, demorou praticamente dez anos entre idas e vindas. Ele inicia como ideia em 1969, é reafirmado como publicação em 1971, tem sua guinada final para uma forma em suspensão (um arquivo com seus textos e pastas) em 1976, até ser comentado como obra em curso durante entrevistas de 1979. O projeto o envolveu de tal forma nesse período que, em uma carta para Carlos Vergara em 2 de novembro de 1973 (no auge da empreitada editorial), Oiticica anuncia que “*Livro ou leave me*”. Seu jogo de palavras faz referência ao Livro que ele planejou, produziu, editou, mas nunca publicou.

Batizado inicialmente de *Subterranean Tropicalia Projects* (nome da grande instalação que deveria ter sido realizada no Central Park), depois de *Newyorkaises* e finalmente de *Conglomerado*, o projeto de livro fica entre a ebulição e a suspensão até sua morte, em 1980. Na verdade, ele está aberto até hoje. O livro, inconcluso, nunca teve uma forma definitiva para poder ser montado sem a presença de seu autor. Um aspecto curioso desse escritor incansável que planejou um livro, é que Oiticica nunca publicou nada em vida que não fossem artigos, entrevistas ou textos para catálogos. Ao contrário de muitos dos seus pares, não publicou, em nenhum formato, uma obra autoral. Apesar disso, escreveu incessantemente ao longo de pelo menos trinta dos seus 43 anos. Escrever foi, aliás, a primeira manifestação artística de um jovem Oiticica, redigindo peças de teatro e anotações filosóficas antes dos quinze anos. (Coelho, 2010, p.21). Em diferentes momentos da vida, seja no Rio, em Londres ou em Manhattan, Hélio escreveu milhares de páginas com os mais diferentes propósitos, nos mais diferentes suportes. Durante um período, um dos propósitos da sua escrita foi publicar um livro, que se tornou um livro-objeto, que se tornou um objeto infinito, que se tornou uma ausência.

É preciso, porém, lembrar que o livro, e isso é fundamental para a discussão sobre ele, não permaneceu no campo utópico de uma ideia abstrata. Ele não foi um projeto idealizado em anotações (como um projeto conceitual, sem materialidade), e depois abandonado. Não se trata aqui de seguir mapas, pistas ou desvendar manuscritos, como fizeram com o

projeto de livro-infinito de Stéphane Mallarmé (Scherer, 1957). O livro foi escrito. Dia e noite. Seus textos, capítulos e formatos foram esquadrihados, planejados, orçados, traduzidos, editados. Mesmo assim, ele não existiu em sua versão final, em sua materialidade ordinária e objetiva. Hoje, após quarenta anos, é uma típica obra-aberta.

Dentro da tradição moderna da arte e da literatura, o projeto de Oiticica se filiou a modelos como o citado livro-infinito de Mallarmé e o *work in progress* de James Joyce (Beckett, 1992, p.324). Assim, mais do que analisar um livro que não foi publicado (outro tema corrente no modernismo do século XX), o que se coloca como objeto no caso de Oiticica é um *Desejo de livro*, processo maníaco produzindo ideias de livros sem fim. Seu autor passou anos vivendo sob um impulso de escrita que tinha como "horizonte provável" o livro – ou livros. Por isso, devemos estudar um *desejo de livro*, e não um livro.

O que ressaltado neste artigo é que tal desejo permanente de realização do livro teve como principal função servir como um *motor da escrita*. Ou, ao menos, como um horizonte produtivo dela. Ter como horizonte de uma escrita *maníaca* (Barthes, 2005, p.22) um objetivo ambicioso (O Livro), faz com que esse escritor que atravessa fronteiras de meios e formas se coloque permanentemente em confronto com essa meta. Escrever visando alguma coisa para, na próxima noite, desmontá-la e refundá-la. Ou escrever visando *se livrar* de alguma coisa. Seus documentos entre 1971 e 1978 contam passo a passo a história desse desejo de livro, que foi desdobrado incessantemente em outros livros, em livros dentro de livros, em diferentes livros a partir do mesmo livro. Seu planejamento tornou-se, como grande parte da obra – e vida – de Oiticica, uma promessa pensada sempre sob o signo da INVENÇÃO. Seus textos e suas ideias editoriais eram voltados para uma ação de "abertura de linguagens", em que cada alteração no projeto desencadeava uma alteração na própria ideia do que seria *um livro* escrito e publicado por ele.

II – compartilhar um livro

Como dito acima, apesar de aparecer em seus planos desde seu período em Londres (1969), foi no isolamento criativo e estratégico de seu período em Manhattan que a publicação planejada por Oiticica ganhou força

definitiva, como um dos principais objetivos estéticos de sua estadia (principalmente em seus primeiros anos). Se em Londres o (ainda chamado) "livro" é pensado como um objeto de escopo restrito e conteúdo convencional, nos anos nova-iorquinos o livro vira "publicação" (definição mais ampla). Pouco depois, se transforma em "objeto" e, por fim, em espaço radical de invenção sem materialização definida. Ao mesmo tempo em que sua produção se expandia infinitamente, o projeto tornava-se uma espécie de balanço intelectual da trajetória do autor, uma busca de síntese da década de 1960 em meio ao seu trabalho incessante.

Mapeando uma possível origem da ideia, são em suas cartas londrinas que Oiticica demonstra o intuito de organizar um livro utilizando seus novos textos e invenções visuais. Em uma dessas cartas, escrita para a família no dia 2 de maio de 1969 (mais especificamente, em um trecho dedicado a sua cunhada, a poeta Roberta Oiticica), os primeiros passos são anunciados. As palavras de Oiticica, sempre afirmativas sobre seus planos, mostravam a complexidade do projeto desde sua origem:

Roberta, aquela foto que vocês enviaram vai figurar no livro que estou planejando. Fiz a estrutura do livro e está genial; será como um livro chinês, só que mais complexo, pois não tem posição privilegiada : são oito células duplas, compostas de uma folha inteira dobrada em quatro; quando se desfolha não tem alto-baixo ou frente-trás. Toda sorte de imagem visual e verbal a entrar, as coisas mais inesperadas. (Oiticica, 1969) ¹

O livro não seria apenas um objeto para ser lido. Como em todas as suas obras, o livro de Oiticica alterava a estrutura formal das publicações de arte e apostava na inovação gráfica do objeto publicado. Mais complexo que um livro chinês, com folhas sem alto e baixo e sem frente-trás. A quebra das hierarquias estéticas, tão cara ao criador, estaria manifesta na própria estrutura do objeto.

¹ Os documentos escritos por Hélio Oiticica e citados neste artigo foram retirados do acervo do Projeto HO. Suas referências serão de agora em diante referenciadas pelo número indicado pelo acervo, como: Programa HO #tombo 0773.69

Na mesma carta, Oiticica demonstra que a concepção do livro deveria ser um planejamento concreto, uma ação consequente. As condições materiais para a execução do projeto foram desde o início uma preocupação de sua parte. Oiticica sabia que seu livro – ou seu desejo de livro – não seria facilmente executado e precisaria de financiadores ou editores dispostos a investir no projeto. Cita na mesma carta a possibilidade de conhecer através do empresário Guilherme Araújo “um editor cujo sócio vai trabalhar na Apple dos Beatles” chamado Ernst Hecht. Na carta, ele estava esperançoso de ter seu material aprovado para a realização do projeto. Os planos para o livro em Londres, porém, não se realizam.

Oiticica retorna ao Rio de Janeiro em 1970. Apesar de arquivar temporariamente sua ideia de livro, permanece escrevendo, investindo cada vez mais em textos poéticos – que passa a chamar de *contos* – e em poemas. Ao mesmo tempo, mantém a prática de escrever longos ensaios sobre teoria da arte, cultura brasileira, além de seus escritos crítico-conceituais dedicados ao seu processo de trabalho e a sua obra. Logo depois de ganhar a bolsa Guggenheim e se mudar para Manhattan, o livro reaparece em seus planos, desta vez como prioridade. Ainda nesse ano, Oiticica já manifesta sua intenção de publicar algo relacionado aos seus escritos. Em cartas para Waly Salomão, Antonio Manuel, Carlos Vergara e Guy Brett, por exemplo (todas de 1971), afirma, entre outras informações, que estava decidido a publicar algo, fosse um livro com seus textos literários ou um livro com planos e projetos mais ligados a sua atividade plástica. Em carta de fevereiro desse ano, escrita para Carlos Vergara, Oiticica anuncia seu plano de publicação, relacionando-o diretamente a continuidade de sua escrita cada vez mais poética e experimental:

Continuo a escrever: agora, creio, os textos são mais profundos e complexos, principalmente se os comparo com os que fiz na segunda metade do ano passado (...) gosto mesmo de escrever; penso em publicar mesmo algo aqui (Oiticica, 1971).²

² Programa HO #tombo 1095.71

A publicação, assim, inicia seu trajeto de transformação permanente. Durante os anos, as mudanças no seu conteúdo e formato e os desafios e decepções para editá-la pontuaram suas cartas aos amigos mais próximos.

As várias escritas de Oiticica que faziam parte do livro são escritas que apontam para múltiplos caminhos. Truncadas, multilíngues, espaciais, prosas poéticas com palavras inventadas em profusão. Uma característica dentre essas, porém, fica evidente para quem as pesquisa. Seus textos articulam, fundamentalmente, a escrita de um leitor. Não de um leitor que escreve movido pela fruição anotadora do prazer intelectual ao perseguir uma referência, mas de um leitor cujo encontro com outros textos causam iluminações, permitem conexões diretas entre o que se lê e o que se deseja escrever de forma autoral. Em seus documentos, percebe-se que Oiticica lia *levantando a cabeça* – para citar uma imagem criada por Roland Barthes. Inúmeras anotações em seus cadernos indicam o registro de citações, traduções, fichamentos ou críticas de textos alheios, provavelmente feitas durante suas leituras. Era um leitor interessado, daquele que apreende rapidamente no texto alheio o que deseja e utiliza prontamente o novo dado em seu processo criativo. Lendo levantando a cabeça, aqui, quer dizer isso: ler e ser tomado imediatamente pela leitura, por uma leitura que abre portas para outras leituras e – por consequência – outras escritas. Uma leitura que precisa ser transformada em energia para sua escrita. Novamente, cito Barthes: Oiticica *liaescrevia* constantemente, assim como *ouviascrevia* e *viascrevia*. Livros, discos, programas de televisão, filmes, todos eram elementos de um mesmo processo em que o visto / lido / ouvido é continuado no escrito, ampliando cada vez mais os deslocamentos e sobreposições de textos e categorias.

Ao rastrear esse processo produtivo, através dos diálogos pessoais e criativos de Oiticica com outros intelectuais da escrita, é possível construir toda uma rede de referências entre suas leituras e seus textos, além de delinear algumas condições de produção dessa obra textual. Foi na quebra de fronteiras entre as áreas artísticas e na incorporação de *diferenças* e *contaminações* como princípios criativos que Oiticica traçou as bases de seu projeto de livro. Apesar de permanecer comprometido com as questões e reflexões das artes visuais do seu tempo, era a literatura, a poesia, a música e o cinema que abriam novos caminhos criativos para sua obra.

Vemos isso através de seus filmes nova-iorquinos, da criação das Cosmococas (com Neville de Almeida), das fotografias, dos pôsteres, dos seus textos sobre Rock e do Livro. Oiticica se apropriava rapidamente de conteúdos que circulavam ao seu redor para produzir sua própria perspectiva transgressora dos mesmos.

Seus principais interlocutores criativos durante os anos 1970 eram, em sua maioria, poetas e críticos literários – como os poetas, críticos e tradutores Augusto e Haroldo de Campos, o poeta, crítico e romancista Silviano Santiago e o poeta e letrista Waly Salomão. Nesses diálogos e cruzamentos permanentes através de cartas e convivências pessoais, seu cerne na troca intelectual era a *palavra* e seus desdobramentos nas diversas linguagens que habitavam seu universo criativo. Esses autores eram ou tornaram-se ao longo dos anos amigos pessoais de Oiticica. Essas relações de amizade facilitaram não só seu acesso a seus textos, como também propiciaram a troca direta entre o leitor e o autor e vice-versa. Haroldo e Augusto de Campos, por exemplo, foram amigos-escritores que marcaram profundamente o pensamento, mas principalmente a leitura e a escrita de Hélio. Através de seus textos, Oiticica obtinha confirmações, instigações, citações, conexões e relações orgânicas com seus próprios escritos. Além disso, a partir deles também encontrava novos autores prontos para serem lidos e apropriados.

Como os irmãos Campos, Waly Salomão e Silviano Santiago ocuparam esse espaço produtivo de alimento do leitor-escritor. Eram lidos e leitores, eram fonte de informação e informados por Oiticica. Outros nomes de amigos-escritores que influenciaram essa operação de leitura-escrita e que devem ser citados foram Ferreira Gullar (durante o período neoconcreto), além de Rogério Duarte, Torquato Neto e Julio Bressane. Muitas vezes Hélio lia, ouvia, escrevia e falava a partir das referências que ia colhendo entre essas amizades – e escritas.

De todos, Hélio absorveu contribuições para seus textos e, em última instância, para seu projeto de livro. Dos irmãos Campos, por exemplo, ele se apropriou dos trabalhos teóricos e poéticos, de suas traduções (e técnicas de tradução), suas indicações de leituras e seus trabalhos visuais, travando um profícuo diálogo estético até o fim de sua vida em 1980; com Waly Salomão, Oiticica viveu em permanente compromisso criativo com

seus textos e poemas – especificamente com seu livro *Me segura que eu vou dar um troço*, publicado em 1972, porém lido por ele em diferentes partes desde 1970; e com seus *Babilaques*, poemas visuais escritos e fotografados por Waly entre 1975 e 1977 cuja concepção aliava poesia e imagem de forma inovadora; já com Silvano Santiago, seu diálogo ocorreu não somente a partir dos livros e poemas do primeiro (*Salto*, livro de poemas concretos de Silvano é publicado exatamente nesse momento), mas principalmente a partir de conversas, de indicações de leitura e trocas de informações literárias e teóricas fornecidas pelo crítico – que apresentou a ele textos de Derrida, novas leituras sobre Nietzsche e lhe deu de presente um livro que causaria impacto em sua obra: os *Cocaine papers*, de Freud, em edição norte-americana da época. Esses três percursos afetivos de “formação do leitor-escritor” na trajetória de Oiticica se complementam em vários níveis, já que nessas amizades Oiticica aglutinava autores polivalentes da prática literária: poetas, críticos, ensaístas, tradutores, romancistas, polemistas e artistas visuais.

III – viver um livro

Apesar da escolha pelo tema das *Newyorkaises*, nunca podemos perder de vista que Hélio Oiticica era um artista plástico. Mesmo atuando em uma série de áreas afins, toda sua interdisciplinaridade tinha como princípio o olhar-paleta do pintor, o rigor formal do artista construtivista. Seus escritos abundavam em visualidade e seu projeto de livro não seria diferente. Ele era planejado como uma publicação definitiva, cuja concepção e execução seriam estrategicamente inovadoras.

Os escritos e fotos coletados e produzidos por ele – muitas vezes com a colaboração de seus amigos – para a feitura do livro passam a ser mais do que meros capítulos. Cada um torna-se uma proposta aberta dentro da proposta aberta da publicação. Em cada parte, um universo particular de reflexões teóricas, exercícios poéticos e registros biográficos. Afirmando a potência de cada fragmento frente ao corpo da publicação, Oiticica não enxergava mais capítulos ou espaços formais de editoração. Influenciado pela leitura das *Galáxias* de Haroldo de Campos (publicada em partes desde o fim dos anos 1960 e concluída nos anos 1970) e pelo seu formato editorial fragmentário e aberto, Oiticica cria os BLOCOS-SEÇÕES, termo que

demarca o território autônomo de cada texto. Blocos com sentidos próprios, porém nunca fechados, sempre abertos, se remetendo por vizinhanças a outros Blocos, a outros textos, a outras frentes de trabalho ou vivências. Um livro não linear cujos Blocos são *simultaneidades* que abrem e expandem ao invés de definirem ou limitarem a fruição do leitor. Era uma forma de escrita em que, como diria o próprio em carta para Antonio Risério, escrita em novembro de 1974, “tudo tem que ver com tudo mas não constituem capítulos de um todo: são blocos distintos e contiguados: whatever!” (Oiticica, 1974)³.

Como pode ser lido, o que nascera como livro transformava-se em programa criativo *non stop*, cujo planejamento, teorização e execução eram feitos simultaneamente. Enquanto aguardava a possibilidade de lançamento, o autor vislumbrava diariamente novos desdobramentos, numa espécie de caminho percorrido onde cada esquina apresenta uma nova quebrada, um novo perigo e um novo recomeço. Os textos, cujo aprofundamento merece uma análise à parte que não cabe aqui, eram espécies de erupções de energia criativa, produzidos em qualquer hora do dia, a partir dos mais variados motivos, aditivos e inspirações. Oiticica conversava constantemente com diferentes interlocutores sobre o projeto, ouvindo opiniões e acumulando propostas alheias. Confrontava novas leituras com o que já existia escrito, tornava complexo o jogo de escrita e tradução, com textos ora bilíngues, ora escritos apenas em português ou inglês. Ele passa boa parte de seu projeto fazendo e refazendo as traduções dos seus próprios termos e conceitos, muitas vezes inventados especificamente para seus textos. Suas influências criativas espalhavam-se em cada bloco, em cada parágrafo, em cada frase.

Pesquisar seus escritos dedicados a essa publicação é descobrir um manancial de referências de um cotidiano criativo em ebulição. Não havia limites ou hierarquias formais entre o que Oiticica estava lendo e o que estava escrevendo, ou entre uma música ouvida no disco dos Rolling Stones e as traduções-invenções dos poetas concretos e de Ezra Pound. O artista desenvolve uma técnica de escrita cuja transversalidade cortava diferentes domínios, diferentes platôs de pensamento e reflexão. Ele podia iniciar um

³ Programa HO #tombo 1406.74

texto a partir de um comentário crítico de um show de rock e terminar em considerações complexas sobre o corpo e suas funções na cultura ocidental. Seus textos sintetizavam diferentes níveis de conhecimento e fruição, produzindo associações criativas, cruzamentos e derivações temáticas entre músicos, poetas, teóricos, artistas e amigos. Encontramos, por exemplo, sequências de ideias com Hendrix-Malevitch-Mallarmé; Haroldo de Campos-Ezra Pound-Hagoromo (peça de teatro nô japonês)-Parangolés; ou Rolling Stones-Quentin Fiore-Abbie Hoffman-Manguera. Eram sequências em que cada um desses nomes ou obras tinha conexões inusitadas inventadas pelo pensamento original de Oiticica. Ídolos de rock, filósofos ou poetas estavam vibrando em um mesmo diapasão crítico, fornecendo ao escritor imagens, citações e conceitos que atravessam qualquer hierarquia de saberes e poderes. Em um jogo intertextual, o escritor-leitor-ouvinte utilizava as brechas e possíveis conexões que cada texto – musical, pictórico, teórico ou literário – lhe fornecia. Atuando nessas brechas, esgarçando suas possibilidades de conexão, Oiticica cavava uma forma pessoal e intransferível de escrita.

Creio que uma sugestão do próprio artista para definir esse processo de escrita seja a ideia de PLAY, palavra-conceito, de múltiplos significados, utilizada diversas vezes em diferentes contextos por Oiticica para classificar sua prática criativa. Por ser um artista-pensador que fornece aos seus pesquisadores as próprias ferramentas conceituais de análise de suas obras, pensar sua escrita como PLAY é estreitar os laços entre seus procedimentos e suas reflexões. Essa escrita PLAY permite ao escritor a apropriação transversal de temas e autores, sem compromissos prévios com suas funções originais. Nesse processo de escrita, Martin Heidegger e Mick Jagger podiam estar em diálogo direto através de suas obras. Pontuações e idiomas poderiam ser reinventados em novos códigos de entendimento. Uma escrita que experimenta durante sua produção. Maníaca por natureza, vive em desequilíbrio, transborda, invade e reterritorializa textos e contextos. Oiticica atinge um processo de pensamento e escrita em que ele corrói criticamente as estabilidades canônicas do pensamento ocidental.

Ainda se apropriando de suas próprias palavras, seus escritos também podem ser pensados como INSTRUMENTOS DO DIA, reflexões que nascem de situações diárias, *gadgets* criadores e permanentes de novas

possibilidades de expressão e pensamento. Nesta perspectiva, a publicação não era mais um livro de arte, não era mais um livro de crítica, nem era mais um livro literário. Ela era um INSTRUMENTO ativo de manifestação de suas atividades intelectuais. Um livro-poema-objeto, um poema-bloco-seções, enfim, um espaço de síntese criativa cujo registro de assuntos, temas e ícones os colocavam em permanente discussão. Rever os seus mitos, reinventar a narrativa sobre si mesmo e seu trabalho, também eram objetivos em jogo nessa escrita. Citando Oiticica mais uma vez em carta para Antonio Manuel escrita em 21 de setembro de 1973:

A meu ver a importância de fazer esse livro, mais do que o fato de ser mais um trabalho, é o de síntese de tudo o que eu quis e do sentido que porventura meu trabalho pudesse ter tido ou venha a ter: não há mais possibilidade de tolerar o que não me interessa ou o que só possa interessar pela metade: prefiro ficar na minha e concentrar energias para o que tenho que sintetizar (Oiticica, 1973).⁴

Todo o material acumulado durante os anos de Nova York era organizado de forma criteriosa por Oiticica. Cada BLOCO-SEÇÃO tinha um *folder* específico (BODYWISE, BRANCO SOBRE BRANCO ou MUNDO ABRIGO eram alguns deles), com anotações originais, transcrições datilografadas, traduções etc. Essa organização era diretamente relacionada à organização da publicação, planejada para ser um objeto cuja forma de execução tornava-se cada vez mais complexa. Oiticica seria também o responsável pela sua paginação e visual gráfico, tornando seu trabalho entre leitura-escrita-produção mais orgânico, porém também mais difícil. Após algum período em Manhattan, sabia que já havia ultrapassado todos os limites possíveis de planejamento, apesar de não conseguir vislumbrar um término satisfatório para tudo o que produzia. Sabia que, se dependesse apenas dele, seria um trabalho infinito, para toda a vida. Em fevereiro de 1975 já havia assumido o nome de CONGLOMERADO e admitia que não conseguiria publicar todo o material produzido em uma mesma publicação. Seu projeto se desloca para uma nova etapa de planejamento, em que os Blocos

⁴ Programa HO #tombo 1077.73

poderiam ser lançados separadamente, *in progress*. Não seria apenas o planejamento e produção do conteúdo que iriam ser feitos dessa forma, mas a própria publicação do livro-objeto também obedeceria a seu processo criativo em permanente transformação.

Permanece, porém, uma interrogação: o que era essa publicação? Um livro de escritos pessoais e teóricos sobre suas ideias e projetos artísticos, ou seja, o livro de um escritor? Talvez um livro cujos textos, mesmo os textos dedicados às artes plásticas, trouxessem uma perspectiva literária? Quem sabe um livro-objeto, tão presente na tradição das artes plásticas do século XX? Ou o livro de um artista plástico, em que forma e conteúdo criem uma obra completa? Ou seja: qual era o livro que Oiticica estava concebendo em seus escritos e planos? Como abordar um projeto de livro, um desejo de livro, sem termos o livro, sem sabermos contar a história de forma inversa? Como traçar genealogias sem o resultado final do processo?

A não-realização do seu projeto editorial, porém, precisa ser vista para além de tais impossibilidades materiais ou conceituais. Havia algo para além desses limites. Mesmo morando em Nova York, Oiticica manteve no mercado de arte o respeito que sua obra dos anos 1960 estabeleceu no Brasil e em outros países. Se ele apresentasse para editoras brasileiras um livro com textos seus, dificilmente esses textos não seriam publicados. O fato, porém, é que ele nunca apresentou nada acabado. Nada completo. Havia sempre mais a ser feito. Sempre mais uma ideia, mais um passo, mais um Bloco-seção, mais uma associação, mais uma leitura. Oiticica não publicou seu livro porque nunca terminou de desejá-lo.

Em suas últimas entrevistas concedidas no Rio de Janeiro, após a volta do exílio nova-iorquino e antes de falecer por culpa de um derrame em 1980, o que podemos retirar das declarações de Oiticica é um sentido de urgência. Não em relação a uma "iminência da morte" ou coisa parecida, longe disso. Ele se sentia mais vivo do que nunca. A urgência decorria do longo isolamento que ele sofreu em seus anos babilônicos. Lá, sua relação profunda, sua fala constante, sua "conversa infinita" não foi com a cidade, com os amigos, com a Mangueira ou com a crítica. Lá, sua relação profunda foi com a literatura. Hélio falava para todos os jornalistas e críticos que o entrevistavam em sua volta que tinha escrito muito em seu autoexílio, que esses sete anos de seu trabalho eram como um ensaio para tudo o que

ainda vinha pela frente. E permaneceu deixando em progresso, ou seja, em expansão permanente, toda sua obra e sua trajetória intelectual. Sem olhar para trás, sem tentar resgatar uma época de glórias ou reivindicar um local de liderança messiânica na cultura brasileira.

O fato é que Hélio queria, continuava querendo, até o seu inesperado final, deixar seus trabalhos em aberto. Permanecia não tendo a obrigação de “acabar” com nada nem se remeter ao passado. Talvez aí residisse o cerne de seu “livro” inconcluso e abundante. Por não olhar para trás, por ter a garantia de um *Conglomerado* de gavetas e de pastas atestando materialmente a feitura de “algo”, por não querer estar vinculado a uma proposta fixa e tradicional – o livro – ele preferiu deixá-lo como mais um caminho trilhado em aberto. Mais um Programa, um estado latente de “experimentar o experimental” que, a qualquer momento, ganharia um novo capítulo.

Em uma de suas últimas entrevistas, ele define sua longa trajetória pessoal e criativa de uma forma narrativa, como uma história a ser contada: “tudo o que fiz até hoje foi o prólogo. O importante está começando agora”. Nesse prenúncio de um novo capítulo que, ironicamente, tornou-se o seu último, Oiticica nos confirma a frase de Barthes, mostrando-nos que, no seu caso, “a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro”.

Referências

- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol II – A obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BECKETT, Samuel. “Dante... Bruno. Vico... Joyce”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun – ensaios sobre James Joyce*. São Paulo: Imago, 1992.
- COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- OITICICA, HÉLIO. *Encontros*. (Org. FILHO, César Oiticica, COHN, Sérgio e VIEIRA, Ingrid). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- SCHERER, Jacques, *Le “Livre” de Mallarmé – premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard, 1957.