

**A POESIA COMO SUBTEXTO:  
A INSCRIÇÃO CORPORAL DA  
POÉTICA SECRETA DE HÉLIO OITICICA**

**POETRY AS SUBTEXT:  
THE CORPORAL INSCRIPTION OF  
HÉLIO OITICICA'S SECRET POETICS**

**Pauline Medea Bachmann<sup>1</sup>**

**Resumo:** O ensaio aborda o papel da poesia para a obra do artista Hélio Oiticica a partir de meados dos anos 1960. Em 1964, o artista escreveu um breve texto chamado “poética secreta”, acompanhado de uma série de poemas. O ensaio enfoca o impacto que essa escrita teve sobre a obra plástica do artista e o modo como a poesia atua como subtexto das obras criadas na década de 1960, questionando, assim, a virada icônica com seu enfoque que parte da imagem e que desvaloriza a importância da escritura. É realizada, a título de exemplo, análise de algumas da série dos “Bólides”, para mostrar como elas interatuam com a “poética secreta” ou com a poesia integrante nas próprias obras através de uma combinação de análise textual e material.

**Palavras-chave:** Hélio Oiticica; poética secreta; materialidade.

**Abstract:** This essay approaches the role of poetry for and within the work of artist Hélio Oiticica starting in the 1960s. In 1964, the artist wrote a brief text called “secret poetics” that was accompanied by a series of poems. The essay focuses on the impact of these writings on the artist’s plastic work and, thus, questions the iconic turn’s perspective with the image as the starting point of analysis and a subsequent devaluation of writings’ importance. The author combines textual and material analysis and realizes an exemplary study of some of Oiticica’s works from the series of the “Bólides” that interact closely with the “secret poetics” or that integrate poetry into the proper work.

**Keywords:** Hélio Oiticica; Secret Poetics; Materiality.

---

<sup>1</sup> Romanisches Seminar, Universität Zürich, Suíça: <[pauline.bachmann@uzh.ch](mailto:pauline.bachmann@uzh.ch)>.

A relação entre artes plásticas e literatura tem uma larga história que não se esgota na análise de éfrase ou na representação pictórica da escritura. Particularmente nos anos 1960 e 1970, no Brasil, a fusão entre artes visuais e literatura tornou-se uma prática comum e até certo ponto correspondeu a uma necessidade criada pela situação político-social no país.

O ano de 1956 marcou a entrada da poesia no museu: a primeira exposição nacional de arte concreta incluía poemas visuais de cinco poetas. As pesquisas geralmente se concentram nas diferenças entre os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro que expuseram pela primeira vez juntos, mas o que passa despercebido nesse panorama é a inserção da poesia no espaço do museu. A aparição da poesia no museu pode ser lida como um sintoma do início da virada icônica que se estabeleceu como perspectiva na pesquisa acadêmica após os anos de 1990. Essa virada icônica propõe “um pensar com imagens como meios epistemológicos independentes” da língua (BACHMANN-MEDICK, 2008, p. 10). Os poetas concretos mostraram no museu uma poesia que funcionava como imagem: a poesia se tornou espacial e visual, apropriando-se do espaço da página em branco, e as palavras foram casadas com a arte gráfica.

Depois dessa primeira mostra em 1956/1957, foi o Neoconcretismo carioca que especialmente desenvolveu uma proposta que incluía artes plásticas e poesia. O grupo era composto por poetas e artistas visuais; um incursionava no âmbito do outro: o poeta Ferreira Gullar desenvolveu poemas espaciais, o que resultava numa poesia que se desdobrava em objetos ou em instalações. A artista Lygia Pape escreveu poesia visual e também construiu objetos poético-artísticos. Mas o que este ensaio pretende mostrar é que a língua não deixou de produzir conhecimento para as artes plásticas. Ao contrário, a escrita, e particularmente a escrita poética, adquiriu uma função central para a arte. Nesse contexto, Hélio Oiticica participou inicialmente do grupo de arte concreta Frente e depois do Neoconcretismo, além de desenvolver durante os anos 1960 uma linguagem artística cada vez mais participativa e uma escrita poética que formava uma espécie de subtexto e que influenciou a sua obra plástica.

Neste ensaio pretendo analisar essa relação entre a obra plástica e a poética de Hélio Oiticica, desenvolvida a partir do ano 1964, após seu anúncio da “poética secreta”, relação esta que ainda forma uma lacuna na pesquisa sobre o artista. Nesse período, ele desenvolveu vários trabalhos que incluem o que chamarei aqui de escritura poética e poesia,

incorporadas nas diferentes séries de obras que realizou. Ali, o sentido tátil e a sensualidade tiveram uma função-chave para a fusão da escritura com o material físico. O ensaio defende a tese de que Oiticica começou a criar obras plurisensoriais e participativas não a partir das experimentações no movimento neoconcreto e suas teorizações – como, por exemplo, o não-objeto de Ferreira Gullar –, mas sim por meio da descoberta de si mesmo como corpo sensual e erótico. Nesse procedimento, a escritura poética tem um papel de intermediário: através dela o artista conseguiu introduzir o sentido tátil também em sua obra plástica. Analisaremos exemplos da série dos “Bóolides” e da dos “Parangolés”, enfocando especificamente o significado da escritura poética, sua relação com o material plástico e o impacto dessa relação nessas obras.

Ler a obra de Oiticica por meio dos textos que ele escreveu não é uma prática nova. Analisar a produção teórica de artistas conceituais para interpretar suas obras plásticas – e a obra de Oiticica depois de 1964 tornou-se cada vez mais conceitual – é uma prática comum que também se aplicou no caso dele (RAMÍREZ *et al.*, 2007; SMALL, 2016; ZELEVANSKY, 2016). A historiadora de arte Paula Braga constata que Oiticica inclusive usou a escritura para ter mais liberdade na sua criação plástica: “Discontented with the art world, at times he preferred to make a living selling articles to magazines rather than seeking galleries and collectors for his work” (BRAGA, 2003, p. 43).<sup>2</sup> Os escritos literários dele foram objeto de estudo em Frederico Coelho (2009, 2010, 2014), Paula Praga (2013), Rivera (2011), Ayres (2015) e Votto (2016), mas em geral esses autores enfocam os escritos de prosa e, sobretudo, o projeto de livro que ele desenvolveu nos anos 1970 em Nova York. A escrita poética só aparece de maneira marginal nesses textos. E especificamente a relação da poesia com a obra plástica, que é a temática deste ensaio, não está tratada neles.

Antes de converter-se em artista plástico, Oiticica já era escritor, apesar de jamais ter se considerado escritor (COELHO, 2010, p. 21). Aos 15 anos de idade, antes de começar a pintar, já escrevia peças de teatro, tais como a obra *Fertilidade*, de 1952, *Os homens são sempre assim*, de 1953, e uma versão da tragédia grega *Medeia*, em três atos (p. 21).

Sua iniciação como artista plástico aconteceu como uma espécie de contra-corrente: em 1959, quando Oiticica se aliava ao movimento neoconcreto, que se destacou precisamente por integrar as artes plásticas e

---

2 “Descontente com o mundo da arte, às vezes ele preferia ganhar a vida vendendo artigos a revistas em vez de procurar galerias e colecionadores para suas obras.”

a poesia, seu interesse pela escritura parece ter cessado. Justamente quando se encontrou num grupo onde as artes plásticas e a poesia se fundiram, Oiticica estava preocupado com uma busca bastante tradicional e formal das artes plásticas: a pesquisa da cor. Nessa temporada, ele desenvolveu a série das *Invenções* (1959), os *Relevos espaciais* (1959-1960) e as *Bilaterais* (1959), e escreveu textos teóricos sobre a cor (OITICICA, 1986, pp. 23-63). Escreveu também, ainda em 1960: “A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra” (1987, p. 23) e titula uma entrada no seu diário de 1962 de “Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor” (1986, p. 40).

Nesse momento, seus colegas neoconcretos Ferreira Gullar e Lygia Pape desenvolveram obras como os *Livro-poemas* e os *Poema-objetos*, respectivamente, propondo a relação entre a escritura como objeto material, a materialidade do livro e a semântica das palavras através da participação sensual do leitor. Ainda em 1959, Ferreira Gullar inventou o “Poema enterrado”, integrando poesia com a participação corporal do leitor e com o espaço real que compartilhava a representação física do poema. Foi nesse momento que Oiticica começou a se interessar por estruturas que também integravam o espectador com o espaço da obra. Contudo, seu primeiro “Penetrável”,<sup>3</sup> exibido em 1960, ainda partia da preocupação com a cor e seu desenvolvimento no espaço. Como pode ser inferido dos diários de Oiticica, nessa época ele teorizou minuciosamente cada uma das suas obras ou série de obras, mas não invadiu o espaço da poesia como o fez, por exemplo, Lygia Pape.

Somente em 1964, quando o Neoconcretismo já tinha terminado, Oiticica voltou-se para a escrita literária. Em 21 de julho daquele ano, ele anotou: “Começo aqui e hoje o que chamarei de ‘Poética secreta’, ou seja, aquilo em que me expressarei em sentido verbal, poeticamente” (OITICICA, 1964, [s.p.]). Essa declaração marca o início do artista como literário (depois de suas primeiras obras da juventude) e uma crescente tendência de Oiticica para o uso de textos poéticos em seus trabalhos, até chegar ao período em Nova York, quando ele praticamente só se dedicou à escrita (COELHO, 2010, p. 193).

---

3 Como Penetráveis, o artista referiu-se a uma estrutura construída na escala do corpo humano e que pode ser “penetrada” pelo visitante do museu; quer dizer, ele podia entrar na estrutura.

Entre seus documentos privados, encontram-se uma série de dez poemas datados entre 1964 e 1966 com o mesmo nome “poética secreta”. Para Oiticica, 1964, o ano da proclamação da “poética secreta” foi marcado por mudanças, tanto políticas como pessoais. O golpe de estado militar, com grandes repercussões também no âmbito das artes, iniciou primeiro uma politização da arte, a qual se converteu no único espaço de enunciação possível de crítica. Entretanto, depois de 1968, uma forte repressão e censura acabou em grande parte com propostas alternativas em todo o âmbito cultural.

Ainda em 1964 morre o pai de Oiticica e ele descobre o espaço da favela e do samba. E uma mudança ainda mais pessoal, embora igualmente significativa para a vida do artista, aconteceu nesse mesmo ano: na Favela Mangueira, que ele começara a frequentar, experimentou – muito possivelmente pela primeira vez – sua homossexualidade. O espaço da favela era, para Oiticica, um filho da burguesia, um lugar “outro” onde não existiam as regras e restrições da classe à qual ele pertencia e o que lhe proporcionou um experimentar de si mesmo de uma forma nova. Sua “poética secreta” parece assim intimamente relacionada ao seu próprio descobrimento como homem sexual e sensual. Os poemas dessa série testemunham o descobrimento do amor corporal de Oiticica, pois são altamente eróticos, falam de amor e desamor e expressam uma experiência intensificada dos sentidos além da vista. Ainda que não correspondam a uma estética concreta, eles se inscrevem na estética da poesia marginal, que só experimenta seu auge nos anos 1970. Vejamos aqui um dos poemas de 1964, em que ele fala dos sentidos: “O cheiro,/ tato novo,/ recomençar dos sentidos,/ absorção/ lembrança,/ oh!/ virá o que,/ far-se-á/ virá a ser,/ será/ punhado de futuro,/ apreensão” (OITICICA, 1964, [s.p.]).

Ele não pensava em publicar esses escritos literários. Daí, talvez, o nome “poética secreta”. Ao contrário, ele constatara que a motivação de escrever lhe vinha como uma força superior, como uma “imperiosa necessidade” (OITICICA, 1964, [s.p.]). Essa necessidade de escrever poesia, e ademais em secreto, era paradoxalmente acompanhada por uma impossibilidade de comunicar, como revela o poema seguinte: “A sombra,/ possível reencontro,/ antigo encontro,/ só;/ ei!/ beleza perdida/ há farto querida,/ requerida,/ só;/ secreto anseio/ inexprimível,/ indizível,/ só, na incomunicabilidade” ([s.p.]).

Mas foi justamente com a escritura poética, que podia ajudá-lo a superar a incomunicabilidade, que ele experimentou uma liberdade na

expressão – dada pela poesia não concreta como forma de escrever –, liberdade esta que a escrita teórica não podia lhe oferecer. Na poesia as palavras podem assumir múltiplos significados, enquanto a formação artística de Oiticica havia sido conduzida pela corrente da arte mais ligada ao racional: a arte concreta. O que os artistas neoconcretos já tinham lido nos textos da filósofa alemã Susanne Langer, ele começou a experimentar com seu próprio corpo só a partir de 1964. Langer (1977, pp. 32-33) escreveu que a dimensão das emoções tem um lugar essencial no processo epistemológico da arte, no qual a percepção com todos os sentidos tem uma posição central.

No entanto, Oiticica precisava da língua para poder canalizar suas experiências corporais antes de traduzi-las em obras plásticas. Langer (1965, p. 252), pelo contrário, defendia o que se poderia posteriormente entender como um pensamento desde a virada icônica: o “conteúdo da expressão artística” é, segundo a filósofa, “o que não se pode dizer com palavras; o princípio da vivência inexprimível, a forma do movimento interior do que sente, sua existência consciente da vida”. É notável que, para os neoconcretos Ferreira Gullar e Lygia Pape, isso era possível expressar por meio da arte/poesia concreta transformada em uma prática sensorial; contudo, Oiticica se desviava pela poesia não concreta e, a partir dali, chegou à integração dos sentidos táteis na sua obra plástica, como na série dos “Bólides”. Para ele, a escritura poética tem, por conseguinte, uma função específica. Ela agiria como um subtexto das obras plásticas desenvolvidas nos anos em que escreveu os poemas da “poética secreta”.

Lendo a proclamação da “poética secreta” de Oiticica, do ano de 1964, entendemos por que ele não fez uso da poesia concreta e tampouco lhe fez referência. Nesse breve texto, colocou sua necessidade de expressão verbal como “polo oposto” à sua obra plástica, identificada esta com o planejado e o duradouro, enquanto sua escritura literária é identificada com o imediato e o passageiro. Para ele, a construção material de suas obras – minuciosamente planejadas, tanto de forma escrita (instruções, projetos etc.) como em esboços, maquetes e modelos – está conectada por um lado com a mente racional e, por outro, com a duração do material na realidade (ao contrário de ideias, que só existem quando são pensadas). A semântica das palavras, ao contrário, ele considera fugaz, porque só se revela no momento performativo da leitura.

Esse entendimento da semântica também forma o subtexto nas obras neoconcretas de Lygia Pape e Ferreira Gullar, em “Livro-poemas”

e “Poemas-objetos”, respectivamente. Mas, nas obras destes, a palavra funciona como conceito que está ligado ao racional, enquanto na poesia de Oiticica as palavras são usadas para (re)criar emoções. Nos “Poemas Luz” de Lygia Pape, por exemplo, a semântica das palavras é mais confusa do que a concretização material da obra, uma vez que as palavras se referem a conceitos abstratos e/ou filosóficos, ao invés de objetos materiais. Ela buscava a oposição entre o conceito das palavras “em vão”, “sono” e “sendo” e o material físico sobre o qual estavam impressos: placas de vidro pintadas e colgadas com fios de *nylon* do espaço de exposição. As palavras que ela usava se referem a ideias e conceitos filosóficos que contrastam, porém pelo seu significado com a materialidade da obra física.

Oiticica, ao contrário, evoca nos poemas da “poética secreta” sua experiência como corpo erótico, o que é um corpo com os sentidos intensificados. Seus versos são ricos em metáforas e alusões, e explícitos em nomear as emoções e a intensificação dos sentidos; entretanto, contrastam com sua obra concreta e neoconcreta.

Pele nêgra,  
contato do agora,  
visão do sempre,  
amor;  
escuro,  
visão do tato,  
contacto;  
veludo,  
carícia do tato,  
o sempre no sempre,  
abraço;  
o braço,  
côrpo e entrelaço,  
lábio;  
todo do corpo,  
mãos,  
cruzar as mãos,  
sonos  
sonho  
(OITICICA, 1966, [s.p.]).

Mesmo assim, depois de ter declarado a “poética secreta”, ele começou a criar obras plásticas que também integravam poesia (não concreta): os “Bólides”. Seguiu também a nomenclatura dos poetas neoconcretos, uma vez que a denominação escolhida – “Bólides” – contém poesia escrita de “poema-caixa”. Os “Bólides” configuram-se, assim, como uma série

de passagem de Oiticica do movimento neoconcreto a uma fase mais preocupada com o social e o ambiente, e a escritura poética adquire uma função de mediadora nesse processo.

Antes de passar à análise de alguns “Bólides” em específico, é importante mencionar como ele nomeou essa série: “Trans-objetos”. Esse nome foi originalmente inventado, durante o período neoconcreto, pelo crítico de arte Mário Pedrosa, que o introduziu numa discussão com Ferreira Gullar sobre o “não-objeto”, com a intenção de distingui-lo do objeto gráfico-semântico que o poeta havia pensado. O crítico achava que era necessário outro termo, uma vez que, na artes visuais, não se produz transcendência por meio da língua (ou ao menos não necessariamente), mas do próprio objeto (CLARK, 1998, p. 142). Essa distinção é curiosa, porque, em primeiro lugar, Gullar afirmava repetidamente que tinha tido a ideia do não-objeto referindo-se a uma obra de Lygia Clark, ou seja, uma obra plástica. Apesar de ela desde o início se distanciar dessa apropriação de Gullar, o poeta também nunca deixou claro a que obra da artista se referia (MARTINS, 2013, p. 19).

Durante sua fase neoconcreta, Oiticica adotou em seus escritos o termo não-objeto para se referir aos trabalhos que ainda não continham escritura. Paradoxalmente, começava a usar o termo “trans-objeto” – termo que Pedrosa inventara justamente para distingui-lo da fusão de poesia e artes plásticas – para a série dos “Bólides”, de obras nas quais ele integrava pela primeira vez a escritura. Isso mostra que o próprio Oiticica tinha consciência da diferença do uso da poesia em sua obra em comparação com seus colegas neoconcretos, já que não fusionou a arte plástica com a poesia, como Pape e Gullar, mas usou a poesia de mediadora que acompanhava o processo plástico como um subtexto poucas vezes visível – porque são poucos os Bólides que contém poesia, mas a série inteira foi feita durante a temporada em que Oiticica escreveu a “poética secreta” em seu diário; textos que, como já dissemos, não foram destinados por ele a ser lidos pelo público das suas obras de arte.

De acordo com o artista, o “trans-objeto” adquire ainda outro significado. O termo oscila não entre o mental e o sensorial, como pretende o “não-objeto”, mas entre o mundo real e o mundo percebido com todos os sentidos. Oiticica (2008, p. 148) afirmava que objetos estão sempre intimamente ligados a seu estado existencial que, por sua vez, é condicionado pela experiência humana. Assim, na série “Bólides”, queria integrar o cotidiano, ou seja, a sua vivência, numa ideia estética. Ele



chamou esse processo de “objetivação”: transportar o objeto “do ‘mundo das coisas’ para o plano das ‘formas simbólicas’ [...] de maneira direta e metafórica” (p. 148). A escritura seria esse mesmo processo de objetivação: o mundo percebido também se materializaria em formas simbólicas – as letras escritas, as palavras que elas formam e o significado que lhes consignamos. “O mundo das coisas” seria, ainda, transformado em outras materialidades: no nível plástico, em substâncias como o pigmento de cor, a madeira e o plástico, materiais preferidos de Oiticica para os “Bólides”, e, no nível da semântica, na materialidade da escritura, a tipografia das letras e o seu suporte.

Da série dos “Bólides”, destacam-se o *Bólide B47 Bólide-caixa 22, caixa-poema 4, Mergulho do corpo* (1966/1967) e o *Bólide B34 Bólide Bacia 1* (1965/1966c), porque se distinguem dos outros Bólides em sua concepção. Eles são feitos de recipientes de plástico e convidam a experimentar dois elementos básicos com as mãos – ou talvez até com outras partes do corpo – água e terra. Esses dois elementos aparecem também em alguns poemas da “poética secreta” e indicam o contato do eu sensível com o mundo exterior. Água e terra têm uma maior importância na simbologia heliana e acompanham a “desintelectualização” procurada pelo artista, oferecendo um contato inicial entre a terra, entendida como mundo, e o corpo humano sensível. E eles reaparecem em várias outras obras ao longo do período de criação do artista.

*Mergulho do corpo* contém água, e no fundo do recipiente se podem ler as mesmas palavras que compõem o título da obra, feitas com fita-adesiva: “MERGULHO DO CORPO”. O convite a participar corporalmente vem assim, de dentro da matéria que se deve transcender, como se fossem as palavras da matéria, da água mesma. A materialidade da água se fundiona nessa obra com a materialidade da palavra e a leva do plano conceitual ao plano da experiência, quando o espectador realmente mergulha sua mão no recipiente. Já em 1964 Oiticica anotara, na “poética secreta”, o poema seguinte: “Água,/ superfície vítrea,/ mergulho” (23.8.1964), no qual refletia sobre a dupla qualidade da água, como superfície transparente e corpo tridimensional que pode ser transcendido.

*Bacia 1* é constituído de terra de cor vermelho-marrom num recipiente de plástico e de luvas, também de plástico, que os espectadores podem usar para tocar a terra dentro do recipiente. Se eles mexerem a terra encontrarão dentro dela um saco de plástico, também cheio de terra. A terra é um elemento essencial da vida neste planeta e representa para ele

a conexão com o cosmos e com o corpo em movimento, assim como com a vida e a história da vida mesma. Ele escreveu, em 1964, na “poética secreta”: “A terra,/ o marrom, o ocre,/ passado;/ a dança,/ o cosmos, no ritmo,/ mito” (OITICICA, 1964, [s.p.]). O material plástico, que aparece duas vezes nessa obra, funciona como capa que impede o contato direto das mãos, do corpo, com o elemento natural, a terra. Essa restrição pode ser utilizada de modo consciente pelo espectador, que veste voluntariamente as luvas, mas, numa segunda fase, ela é imposta pelo artista, que escondeu um saco de plástico fechado com mais terra dentro do recipiente. A obra pode ser entendida como um intento dele de comunicar que às vezes somos nós mesmos a nos impedir de viver a vida plena e, noutras vezes, é a margem do mundo em que vivemos, a sociedade, que nos impede de experimentá-la de maneira direta, sem intermediários. A obra não só mostra, mas nos faz experimentar que essas duas capas que impedem de experimentar a vivência plena são intimamente entrelaçadas. O poema da “poética secreta” revela que Oiticica conceitualiza a terra como material da vida e da vivência, e assim o poema funciona como um subtexto da obra.

Analisaremos aqui dois “Bólides” que integram poemas na própria obra. Os dois são muito diferentes entre si, no entanto assemelham-se em vários aspectos: o *B30 Bólido-caixa 17 (poema-caixa)*, de 1965 (/1966b), e o *B33 Bólido-caixa 18 (poema-caixa 2)*, de 1965/1966a, intitulado *Homenagem a Cara de Cavallo*.

O *B30 Bólido 17* é um paralelepípedo com dois dos seus lados cobertos de tecido de saco pintado em azul, vermelho, amarelo, preto e branco. Dentro há uma bolsa plástica com pigmentos de cor vermelha. O espectador pode abrir a caixa de um lado e pegar a bolsa de pigmentos com as mãos. Quando se retira a bolsa, estende-se uma faixa plástica com o poema: “do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá”. A intervenção tátil com o material é parte integrante da cognição textual do poema, que só pode ser lido quando a bolsa é retirada e a faixa, estendida por completo. Apesar da aparência lúdica desse “Bólido”, o poema lhe dá uma feição melancólica e profunda. Tanto as letras do poema como os materiais usados remetem à experiência do artista com a favela. O plástico, os sacos de tecido e as chapas de madeira eram materiais usados nas construções dos barracos mais pobres nas favelas. O poema, que está envolto na caixa, sugere um amor que se alimenta do sofrimento. Tanto o poema como sua colocação dentro da caixa têm um significado metafórico: o amor pode se referir de forma mais ampla ao calor humano que Oiticica encontrou nas pessoas

da favela ou, diretamente, ao amor da família, dentro dos barracos pobres construídos com suor, bem como com o perigo de vida que estes correm.

O amor como sofrimento também aparece na mesma temporada da criação do “Bólido”, na “poética secreta” do artista, e age como um subtexto ainda mais explícito da obra:

Gôsto amargo do que é dôce,  
senti,  
sinto,  
o chicote que fere,  
acaricia,  
dôr,  
amargor da carícia,  
côrpo que queima –  
dentro;  
lembrança do prazer,  
lazer do amor,  
o que é,  
que será,  
oh –  
o querer  
impossível deixar de querer,  
fazer ou desfazer,  
ser;  
o amor,  
espada que fere,  
açúcar que adoça –;  
fel  
(OITICICA, 1966, [s.p.]).

No nível estético, o poema integrante da obra e os materiais são intimamente entrelaçados. Ao contrário dos poemas-espaciais de Ferreira Gullar, em que forma e cor servem para intensificar a experiência da semântica da palavra, nesse Bólido a situação é inversa, porque o poema intensifica a experiência da forma e da cor. Neste, as palavras não têm uma função conceitual, mas conectam-se ao material através de seu poder metafórico. Elas põem o leitor/participante num estado melancólico ou de medo, “azul” – lembrando se tratar de um amor que se alimenta do sofrimento –, comunicado através da cor do pigmento. O poema cita dois fluidos corporais, sangue e suor, que encontram uma representação nas cores vermelho (dos lados do Bólido) e amarelo (das letras), assim conectando ao corpo, num nível verbo-visual, a experiência do leitor/participante com o Bólido. O texto do poema desdobra-se por meio da manipulação pelo espectador/leitor, que retira da caixa a bolsa dos

pigmentos. A transparência do fundo do poema permite que o leitor possa pôr a mão debaixo do plástico e ler o poema na escrita que aparece sobre sua mão – um gesto provável para poder ler melhor as letras. Esse gesto entrelaça corpo, material e significado semântico das palavras de tal maneira que não possam existir independentemente. A implicação corporal e emocional do espectador faz com que ele experimente a situação marginal de um morador de favela com os cinco sentidos, e não somente através da visão.

Oiticica (2013, p. 77), nos seus textos a Mondrian, refere-se a este artista considerando-o um “grande profeta” da arte abstrata e construtivista. No *B30 Bólido-caixa 17*, também usa, como Mondrian, só cores primárias, codificando-as, no entanto, numa ordem baseada no corpo. Dessa maneira, ele abre na concepção construtivista-concreta uma perspectiva corporal-tátil, tanto no nível real, por meio da manipulação, quanto no nível conceitual.

No mesmo ano, Oiticica (1965) criou o *B33 Bólido 18 Homenagem a Cara de Cavalo (poema-caixa 2)*. Esse trabalho pode ser classificado claramente como uma obra de crítica social. Mesmo assim, a obra segue a estética construtivista-corporal, que é característica da série “Bólides”. Essa homenagem é a um marginal da favela Mangueira. A caixa preta fica aberta na parte de cima, e a parede de um lado pode ser também aberta para tornar visível um tecido vermelho semitransparente. Por detrás do tecido, percebe-se as paredes interiores da caixa, revestidas por uma fotografia em preto e branco de um corpo de homem morto a tiros. A fotografia foi reproduzida de um jornal e mostra Manuel Moreira, um jovem da Mangueira apelidado de Cara de Cavalo. Ele foi assassinado em 1964 pela polícia militar com uma rajada de tiros – a imprensa mencionava 52 disparos, enquanto a imprensa sensacionalista sugeria até 100 disparos (AGUILAR, 2009, p. 539).

No piso da caixa há um saco plástico com pigmento vermelho e acima está impresso um poema: “Aqui está,/ e ficará!/ Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico”. Dado a pequenos delitos, Cara de Cavalo vendia loteria ilegal. Fugindo da lei, matou um policial e foi caçado durante três meses. O assunto dominou as páginas da imprensa amarela, que diziam abertamente se tratar de uma morte por vingança.

Embora Oiticica use pela primeira vez uma fotografia na sua obra, a realização formal e os materiais usados correspondem aos outros objetos da série “Bólides”. O espectador aproxima-se inicialmente pela visão. Pode

ver para dentro da caixa, como se fosse uma urna. Depois, pode abrir a caixa, retirando um dos lados e fazendo, assim, com que o objeto se assemelhe mais a um altar. As cores têm uma ordem simbólica corporal nesse trabalho: vermelho representando o sangue e o preto, a morte. A fotografia de Cara de Cavalo só pode ser vista através do tecido vermelho, que codifica a forma sanguínea e horrorosa de sua morte. O tecido funciona como um manto ensanguentado e, ao mesmo tempo, como uma mortalha que confere certa dignidade ao morto. Apesar da onnipresença da fotografia, ela dá uma margem para o saco de plástico com pigmento vermelho no centro da caixa. Esse saco de cor suspende o dualismo da forma e da cor, porque se converte numa categoria material. O pigmento vermelho, sem o líquido que o converteria em pintura, configura-se como metáfora para o sangue ressecado. Esse material é também suporte para o poema e, assim, a ordem simbólica corporal é alçada para o nível semântico. As primeiras duas linhas já remetem ao duplo lugar da obra na sociedade, como monumento de homenagem e comemorativo: “aqui está e ficará”. Como monumento comemorativo, a obra denuncia a violência descontrolada da polícia e a ausência de um Estado de Direito para certos setores da sociedade. Como homenagem, a obra possibilita recordar o morto de forma mais digna do que o fez a imprensa sensacionalista na época.

A terceira linha – “contemplai” – é um elemento-chave para assegurar a ordem simbólica corporal. Oiticica poderia ter usado a palavra “observar” em vez de “contemplar”, mas a decisão por essa palavra parece ter sido intencional. Contemplação é a prática que condicionou o regime de comportamento nos museus modernos. Os artistas neoconcretos foram os primeiros que romperam com essa conduta no Brasil, apresentando obras táteis. O *B33 Bólido 18* (OITICICA, 1965) é também tátil, uma vez que o espectador pode abrir a caixa. Sobre esta obra, a historiadora da arte norte-americana Irene Small (2016) afirma que “a qualidade tátil” na obra atua como uma oposição à violência encenada como espetáculo na imprensa. Ela sugere que o “Bólido” propõe superar a distância social e espacial entre o marginal e os espectadores no museu por meio do contato entre corpos (p. 179). Comparada, porém, com outros Bólides do artista que convidam o espectador abertamente a interagir, a ação com o *B33 Bólido 18* é diferente, porque primeiramente interrompida pelo tecido. Mesmo assim, o poema no saco nos convida a contemplar e não tocar, mesmo que seja necessário tocar para poder ler essa indicação. O que

aparenta ser paradoxal é, na realidade, uma prática já introduzida pelos já citados “poemas-objetos” neoconcretos de Lygia Pape e Ferreira Gullar, nos quais o espectador lentamente descobre o interior ou o núcleo da obra, abrindo portas e retirando capas até chegar a ler – e, muitas vezes, só uma palavra –. O ato de descobrir o poema por meio do tato é uma preparação para repensar o conceito de contemplação, uma vez que os espectadores já teriam contemplado *Cara de Cavalo* durante a apresentação de seu caso na mídia. Mas lá ele fora desumanizado, o que justificava a visualização da violência como espetáculo arcaico. Nesse “Bólido”, Oiticica usa o regime de comportamento do museu moderno para iniciar uma contemplação das fotografias que afetam/tocam o público e o forçam a ter compaixão com o destino do homem marginal.

A última linha do poema – “seu silêncio heroico” – é uma alegoria do silêncio do morto com o silêncio no museu. Oiticica criou o espaço silencioso de uma possível solidariedade com um marginal por meio das mesmas ferramentas que normalmente são utilizadas para excluir os marginais da fruição da arte. Ao mesmo tempo, ele revela que, se o regime de comportamento no museu poderia ser usado para a comemoração de um morto, não poderia, ao mesmo tempo, proporcionar uma fusão de vida e arte. O museu de arte moderna adquire, assim, o significado de um cemitério, tanto das ideias e experimentos de vanguarda como da vida real. Como já descrito anteriormente, nesse período o artista encontrou na favela, no samba e na rua, a desintelectualização que procurava, ou seja, fora dos muros do museu. Em vez de abandonar os experimentos vanguardistas, como fez Ferreira Gullar, Oiticica os libertou do museu. A escritura adquiriu, nesse “Bólido”, um lugar central para o posicionamento da obra como crítica social, mediando a relação espectador-material-espaço.

No mesmo período que criou essa obra, ele voltou a escrever poemas da série “Poética Secreta”, que tinha abandonado por um ano. Agora os versos são ainda mais explícitos, enquanto sua referência à dor de amor aparece combinada com uma reflexão sobre vida e morte. Os versos íntimos mostram como a escritura para Oiticica funciona como mediadora entre sua forma de perceber e viver o mundo com um corpo fenomenológico e seus trabalhos plásticos.

O gôsto amargo do que é dôce  
senti,  
sinto,  
o chicote que acarícia; -  
dúvida;  
o amargo da carícia,  
o tempo,  
passar o tempo,  
espera,  
esperança dela;  
oh,  
o amor  
amargor,  
flor de fel,  
no não-mel,  
dor da memória,  
lembrança do que se quer;  
quero: não tenho,  
impossível deixar de querer  
- todo o que é o meu querer;  
o não-paladar,  
espada invisível no côrpo;  
fel  
(OITICICA, 1966, [s.p.]).

Na Mangueira, ele também descobriu o samba, que aparece como temática em diferentes poemas da série “poética secreta”. Ademais, em 1965, ele escreveu uma nota datilografada, intitulada “a dança na minha experiência”, na qual ressaltou que a “dança dionisiaca que nasce do ritmo interior do coletivo”, como é o caso do samba, tinha para ele a função de uma “desintelectualização, desinibição intelectual” e lhe ajudava a desenvolver uma “livre expressão” (OITICICA, 1965/1966a, [s.p.]). A experiência da dança – atividade particularmente corporal – intensificou também a nova experiência da sua corporalidade e de seus sentidos afiados, que guiaram depois sua obra plástica.

Ainda em 1964, Oiticica começou a criar a série “Parangolés”, capas para serem vestidas e utilizadas na dança. Ele considerava os “Parangolés” obras-chave no desenvolvimento de seu programa da arte ambiental, especificamente pelo uso de materiais tão diversos. A historiadora da arte, Paula Braga (2003, p. 46), constata que – de modo semelhante à proposta do *B30 Bólido 17* – justamente os “Parangolés” que integram escritura “jogam com a consciência do sofrimento e o simultâneo prazer estético” dos moradores da favela, o que se mostra diretamente nos versos utilizados por Oiticica: “Eu incorporo a revolta”, “Estou possuído”, “Da

adversidade vivemos”, “Capa da liberdade”. Similar aos Bólides *B30 17* e *B33 18*, a escritura desses “Parangolés” fica escondida debaixo de várias capas, como na intitulada *Eu incorporo a revolta*, na qual o pedaço do tecido que traz as letras está tão entrelaçado com os outros que é difícil enxergá-las e conseguir ler. A poética secreta dessas obras só se revela por meio da dança, já que o movimento ou a prospecção com as mãos liberam as camadas interiores dos “Parangolés”. Os escritos neles realçam o potencial crítico que têm enquanto função social e os conectam com as práticas culturais que Oiticica conheceu na favela da Mangueira. Entrelaçando o material usado na confecção dos “Parangolés” – tela, nylon, aniagem, rafia, entre outros – com a escritura, ele faz com que esta adquira outro nível de materialidade, para além da tipografia e da cor utilizadas. Por meio desses materiais, a poesia ia se inscrevendo no corpo dançante das pessoas que vestiam as obras. A inscrição no corpo transformava os conceitos – adversidade, revolta, liberdade – em vivências humanas no mundo real e material, porquanto o ato de dançar e se mostrar dançando no espaço público inclui a experiência de uma insegurança, um não saber racionalmente o que acontecerá e, assim, abre-se a experiência direta e total, incorporada da vida com todos os sentidos. Essa insegurança se reflete também nos poemas da “poética secreta” daqueles anos, que agem como subtexto da criação dos “Parangolés”.

Concluindo, cabe mencionar a importância de Oiticica ter usado o termo “poética” – e não “poesia” – em sua declaração da “poética secreta”, situando, assim, seus experimentos num campo mais amplo e deixando em aberto a possibilidade futura de colaborações. Em 1967, ele criou o ambiente *Tropicália*, onde também combinou muitos materiais diferentes e integrou poesia, embora dessa vez não se tratasse de poesia escrita pelo próprio artista, mas de poemas da poeta Roberta Camila Salgado. Essa obra já foi amplamente discutida na história da arte brasileira (ELIAS, 2006; BRETT/FIGUEIREDO, 2007; MARTINS, 2013; OLIVEIRA, 2014 etc.). Os estudos ressaltam sobretudo a dimensão política dela, as referências aos clichês culturais do Brasil ou o legado construtivo ainda visível.

Tais análises, no entanto, não abordam os textos que Oiticica incluiu na obra (BACHMANN, 2017). O modo de a poesia de Salgado estar na obra destaca que se trata de “poemobjetos” (que se distinguem, como veremos a seguir, dos “Poemas-objeto” de Gullar e Pape): poesia escrita sobre telhas, tijolos, pedaços de madeira, zinco, plástico, tela, cerâmicas, isopor etc.; todos materiais que o artista usava para criar suas obras. Diferentemente



dos poetas (neo)concretos, que procuravam verificar como a poesia com letras pode se converter num objeto gráfico – no qual as letras da língua são o ponto de partida, mas não levam necessariamente ao significado das palavras –, Oiticica utilizou a poesia como um intermediário entre seu corpo fenomenológico do mundo real e a transformação dela em uma obra plástica estética.

A colaboração entre Salgado e Oiticica nasce, porém, de uma intenção em comum: integrar a arte e a poesia no cotidiano, tornando-as presentes “em qualquer lugar dentro ou fora da casa, na parede ou no chão, nas ruas, nas esquinas, nas ‘quebradas’” (SALGADO 2015, p. 4). Por isso os “poemobjetos” de Salgado carecem da higiene dos “poema-objetos” de Ferreira Gullar e Lygia Pape, que usam objetos brancos, criados por eles mesmos. Os “poemobjetos” de Salgado são, ao contrário, sujos, cheios de terra ou são simplesmente peças de construção industrial, materiais ainda a espera de converter-se em objetos com significado.

Cinco anos depois de ter anunciado para si mesmo a “poética secreta”, durante sua estadia em Londres, ele escreveu até mesmo contos e romances. Os contos já possuem uma forma mais vanguardista; foram escritos quase sem pontuação, como um fluxo de consciência e sem estrutura clara. Em seguida, no início da década de 1970, quando Oiticica morava em Nova York, sua produção textual literária ampliou-se ainda mais. Nesses anos ele decidiu finalmente publicar seus escritos em uma espécie de livro. Esse projeto, chamado “Newyorkaises” e, mais tarde, “Conglomerado”, só foi publicado décadas após a morte do artista (OITICICA, 2012), porém o planejamento desse livro acompanhou toda a última etapa de vida do artista, fazendo com que essa obra estivesse intrinsecamente entrelaçada com as obras plásticas dele criadas nessa época.

Durante esses anos em que Oiticica integrou a poesia em sua prática artística e a poesia funcionava de subtexto das suas obras, a poesia também seguiu conquistando o espaço do museu. Em 1967 surgiu o movimento poético “Poema Processo”, que realizou várias exposições em museus. Esse movimento também organizou acontecimentos poéticos na rua, como por exemplo o poema “A corda de Neide Dias”, que foi uma ação coletiva de criar um poema com imagens e letras recortadas de jornais da época, como uma espécie de colagem poética.

Podemos concluir que, no período entre meados de 1960 e meados de 1970, as artes plásticas e a poesia expandiram seus espaços de atuação, invadiram os espaços uma da outra e finalmente se desdobraram na

própria vida, levando tanto os museus como os livros a acontecerem nas ruas. É por isso que a virada icônica não pode ser aplicada como método único para o entendimento das artes dessa época e precisa, por isso, ser revalidada a partir de outras perspectivas.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR Gonzalo. La ley del bandido, la ley del arte. Bólido caixa 18 poema caixa 2, homenagem a *Cara de cavalo* de Hélio Oiticica. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. LXXV, n. 227, abr.-jun. 2009, pp. 539-550.
- AYRES, Anita. Os labirintos de Hélio Oiticica. *Revista Usina*, Outubro 15, 2015, revistausina.com. Acesso em: 19 sept. 2016.
- BACHMANN, Pauline. Escritura e artes plásticas: a poética secreta de Hélio Oiticica. In: CHIARA, Ana et al. (orgs.). *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Sulina, 2017, pp. 227-244.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. Gegen-Worte. Was heißt Iconic/Visual Turn? *Gegenworte*, n. 20, otonho 2008, pp. 9-15.
- BRAGA, Paula. Hélio Oiticica and the Parangolés. *Third Text*, v. 17, n. 1, 2003, pp. 43-52.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2013.
- BRETT, Guy; FIGUEREIDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.
- CLARK, Lygia. Sem título [1960]. In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1998, pp. 142.
- COELHO, Frederico. Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto. *Sibila. Revista de Poesia e Crítica Literária [on-line]*, ano 16, 2009. Disponível em: <<https://sibila.com.br/>>.
- COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COELHO, Frederico. Hélio Oiticica e o desejo de livro. *O percevejo [on-line]*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/ UNIRIO, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2014, pp. 113-127.
- ELIAS DE SOUZA, Gabriel Girnos. A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. *Risco. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2006, pp. 86-103.
- LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from “Philosophy in a new Key”*. New York: Scribner, 1977.

- MARTINS, Sérgio. *Constructing an Avantgarde: Art in Brazil (1949-1979)*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 2013.
- OITICICA, Hélio. Documento sem nome. [Projeto Hélio Oiticica](#). 190.62, Rio de Janeiro, 4 ago. 1964.
- OITICICA, Hélio. *B33 Bólido Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”*. 1965. 1 Instalação, madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. [Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro](#).
- OITICICA, Hélio. AD1. Projeto Hélio Oiticica, 190.62, Rio de Janeiro, 22 março 1966.
- OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. Coleção Projeto Hélio Oiticica, 0192/65, Rio de Janeiro, 1965/1966a.
- OITICICA, Hélio. *B30 Bólido Caixa 17*. 1965/1966b. 1 Instalação, madeira, plástico. Coleção [Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro](#).
- OITICICA, Hélio. *B34 Bólido Bacía 1*. 1965/1966c. 1 Instalação, plástico, terra, luvas de plástico. Coleção Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- OITICICA, Hélio. *B47 Bólido Bólido-caixa 22 Caixa-poema 4 “Mergulho do Corpo”*. 1966/1967. 1 Instalação, plástico, água, fita adesiva. Coleção Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- OITICICA, Hélio. Tropicália (PN2 e PN3). 1968. 1 Instalação, plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira. Coleção Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986a.
- OITICICA, Hélio. 5 de outubro de 1960. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986b, pp. 23.
- OITICICA, Hélio. Posição e Programa. Julho, 1966. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986c, pp. 77-83.
- OITICICA, Hélio. 29 de outubro de 1963. In: ROESLER, Silvia (ed.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro. Bólides*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, pp. 148-149.
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: conglomerado Newyorkaises*. Frederico Coelho e César Oiticica Filho (eds.). Rio de Janeiro: Azouge, 2012.
- OITICICA, Hélio. 16 Februar 1961. MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main et al. (eds.). *Hélio Oiticica. Das große Labyrinth*. Frankfurt a. Main: MMK/Hatje Cantz, 2013, pp. 76-79.
- OLIVEIRAS, Tatiane de. *Die Kunstfilme von Hélio Oiticica*. Berlin: Epubli, 2014.

RAMÍREZ, Mari Carmen; FIGUEIREDEO, Luciano. *Hélio Oiticica. The Body of Color*. London/Houston: Tate/Museum of Fine Arts, 2007.

RIVERA, Tania. A escrita de Hélio Oiticica. *Revista Poiésis*, n. 17, jul. 2011, pp. 53-64.

SALGADO, Roberta Camila. *Verdes correntes – Tropicália*. Rio de Janeiro: Azouge, 2015.

SMALL, Irene. *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

VOTTO, Carolina. La formación del artista trágico: Hélio Oiticica y la escritura como “medio del camino de la vida”. *Interactive.org. A platform for contemporary art and thought*. Febrero 2016. Disponible en: <<http://interartive.org/2016/02/oiticica-escritura/>>. Acceso en 14 sept. 2016.

ZELEVANSKY, Lynn. *Hélio Oiticica. To Organize Delirium*. Pittsburgh/Munich/New York: Carnegie Museum of Art/DelMonico Books/Prestel, 2016.

Recebido: 17/11/2018

Aceito: 1/03/2019

Publicado: 11/07/2019