



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)

Mestrado em Museologia e Patrimônio

Um artista desvenda o 'Labirinto':
a fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada
à sua produção

Daniela Matera do Monte Lins Gomes

UNIRIO/ MAST RJ, Março de 2012

Um artista desvenda o 'Labirinto':
a fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada
à sua produção

por

Daniela Matera do Monte Lins Gomes

*Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

**Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio**

Orientador:
Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima

FOLHA DE APROVAÇÃO

Um artista desvenda o 'Labirinto':

a fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada
à sua produção

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pósgraduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por:

Profa. Dra. _____

Irene V. Small

University of Illinois, Urbana-Champaign/USA.

Profa. Dra. _____

Lena Vania Ribeiro Pinheiro

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, IBICT (e PPG-PMUS).

Profa. Dra. _____

Diana Farjalla Correia Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO (PPG-PMUS).

Rio de Janeiro, marco de 2012

Antes dele, não existia o êxtase ...

SUMÁRIO

Apresentação: Diante do Labirinto	10
1.	
E teu amor eu guardo aqui...	13
2.	
Unindo os fios soltos	21
2.1 Os escritos dos artistas e a urgência de uma nova arte	25
2.2 A denominação da Obra de Arte e a Informação em Arte	33
2.3. O pioneirismo em Documentação da Arte: Getty Foundation e o Museum Prototype Project	40
2.4 O Artista Universal	45
3.	
Aspirando ao grande labirinto	
3.1 Objetivo geral e Objetivos específicos	51
3.2 Metodologia	53
4.	
Apropriar-se... a eleição pelo afeto	55
4.1 Apropriação das 'coisas do mundo': processos de musealização e processo de significação estética	58
4.2 O Artista-Inventor	68
5. Perder-se... o labirinto de Oitica, a construção de sua rede de fios soltos e a fraseologia oiticiano como guia.	72
5.1 Dos Labirintos à fita de Moebius	73
5.2 Whitechapel Experience	78
5.3 Termos e Conceitos Oiticianos: a fraseologia de Oitica	82

6.

Encontrar-se... os fios soltos, definindo as classes de Oiticica **94**

6.1 Delimitando o espaço concreto através da linguagem: os inventos de Hélio Oiticica **95**

7.

Criar-se e recriar-se... gênese e apocalipse: como perder-se no jardim do Éden e encontrar-se pela Informação em Arte. **138**

Referências

Agradecimentos

A cada passo dado em direção às descobertas oiticianas é um passo em direção a gratidão. Mais do que um agradecimento, quero expressar a minha enorme gratidão a todos que colaboraram, direta e indiretamente, com o presente estudo.

À minha querida orientadora, Diana Farjalla Correia Lima, uma verdadeira mestra que soube com muita generosidade pegar em minha mão e me ajudar a passar por este labirinto sem ser devorada.

Aos amigos do Projeto Hélio Oiticica que ouviram com atenção todos os devaneios que este artista pode proporcionar, em especial, a Ariane Figueiredo que como Ariadne de Teseu guarda com apreço o precioso arquivo de Oiticica, além de conhecer meios de entrar-e-sair.

Aos professores e colegas da turma de 2011 do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio desta universidade, em especial aos colegas, Antonio Carlos, Anna Thereza, Emerson Castilho e Eliane Frenkel.

Meus sentimentos de gratidão a César e Claudio Oiticica que guardam com muito amor e carinho o legado de seu irmão e com generosidade abrem as portas a todos os pesquisadores.

Ao amigo Luciano Figueiredo que, com carinho e atenção, me ensinou a ver Hélio Oiticica e auxiliou durante toda esta caminhada.

Aos amigos do Instituto Brasileiro de Museus que aguentaram por um ano uma profissional apaixonada por um artista. Em especial, agradeço à Jacqueline Assis, à Monica Muniz Melhem, à Cícero Antônio Fonseca de Almeida, Felipe Evangelista, e a querida amiga Lucia Ibrahim, que sempre me aconselharam a ir em frente em tempos de dúvidas e receios.

Ao amado marido, Fabio Farias Gomes, sem o qual nenhuma conquista teria este doce gosto. À compreensão pelas ausências e por me ouvir dissertar tantas vezes sobre Oiticica.

Aos meus queridos pais, Marilena e Antoninho, que me ensinaram a sentir aquilo que nem sempre os olhos podem enxergar.

Ao meu irmão, que mesmo de longe, presentifica a força e perseverança de caminhar caminhos as vezes solitários.

A minha avó, Maria Stella Matera (in memoriam) por ter me dado consciência de que o medo do desconhecido é apenas um ponto de vista.

Ao glorioso Deus que nos inspira através do sopro da vida.

Apresentação

Diante do Labirinto

A experiência obtida nos últimos sete anos no Projeto Hélio Oiticica (PHO), o contato direto com seu acervo, tanto de caráter artístico quanto documental, a participação na equipe de contatos curatoriais e acompanhamento técnico e museológico técnico para exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior tem sido fundamental para o estudo da “fraseologia”, linguagem especial do artista.

Apesar de diversos críticos chamarem atenção para a prática organizacional deste artista, e, sobretudo para a criação de denominações distintas ao campo da Arte para seus ‘inventos’, poucos se detiveram em identificá-lo para além da arte, o aproximando ao *modus operandi* que normalmente profissionais de outros campos realizam, como no caso da Documentação.

O primeiro contato direto com os ‘inventos’ de Oiticica impulsionaram para que a prática museológica levasse em conta a própria metodologia apresentada pelo artista. O caráter de suas obras aponta para o fragmentário, ou seja, era necessário entender a parte para se compreender e decodificar o todo. Uma obra como a Tropicália, que de fato, se caracteriza em uma ambientação jamais poderá ser acondicionada montada, por tanto, me deparei com uma reserva técnica com pedaços de sarrafos de madeira, placas de madeira, carpete, telhas, tijolos, colchões, lonas, etc. Como documentar uma obra deste tipo? Como inventariar e documentar os seus ‘inventos’?

Aproximadamente 2500 documentos, entre fotos, textos do próprio artista, textos de amigos, críticos, recortes de jornais, correspondências, plantas, modelos, listas de obras, de materiais, de idéias, era necessário adentrar neste labirinto documental de Oiticica, para poder entendê-lo. O ‘estado preservativo’ deste artista se coloca adiante, projeta-se para a exata compreensão de seu espírito investigativo, mas, sobretudo, poético.

O Arquivo de Hélio Oiticica (AHO) pertencente aos irmãos Cesar e Claudio Oiticica faz parte do seu legado artístico e tem servido de fonte fidedigna para a compreensão de sua obra. Através do Projeto Hélio Oiticica,

uma fundação sem fins lucrativos, criada após o falecimento do artista em 1980, por seus familiares, amigos e artistas com a finalidade de estudar, preservar, divulgar o pensamento e a produção artística de Oiticica, grande parte destes documentos foram disponibilizados de modo a evitar equívocos.

Desde sua fundação, o PHO preocupa-se em tornar notório o pensamento deste artista especial. Tendo a família a posse sobre cerca de 90% de sua produção, além da detenção dos direitos de reprodução de imagens e textos do arquivo privado de HO, o contato direto com este material documental e museológico possibilitou o entendimento do seu pensamento e da análise do seu sistema de catalogação e categorização de sua obra (fraseologia 'oiticiano').

Devido ao reconhecimento internacional de Oiticica, durante os anos de 2004 e 2007, o PHO em conjunto com o Museum of Fine Arts, Houston e patrocínio da Petrobrás Internacional, iniciaram o projeto para a realização do *Catalogue Raisonné* do artista. Este projeto viabilizava a publicação dos volumes, duas grandes exposições individuais itinerárias sobre dois períodos distintos de sua produção: 1954-1969 e 1970-1980.

Como parte da coleta de dados para a pesquisa do *Catalogue Raisonné* foi realizada uma base de dados para a recuperação da informação no acervo documental do artista, desde textos, artigos, cartas de autoria do artista a críticas de arte de outros autores e recortes de jornais. Todos os documentos que faziam referência a sua produção foram indexados nesta base de dados, o que foi fundamental para a elaboração e o desenvolvimento desta pesquisa.

A participação neste projeto, mas, principalmente, a participação na catalogação, na museografia das exposições, participação de reuniões com diversos curadores e pesquisadores, além de trazer um crescimento profissional, trouxe um caráter novo e inédito para a área, enxergar um artista para além das suas funções artísticas e estéticas, e identificá-lo como um cientista, um pensador. A viabilidade para o desenvolvimento desta pesquisa configura-se nestes conjuntos de ações desempenhadas durante os últimos sete anos, aliados a possibilidade de acesso a este material e o conhecimento empírico de todo o acervo artístico e documental desenvolvido pelo artista.

A presente dissertação trabalha um aspecto inédito de HO e identifica no seu pensamento e na sua produção sua faceta original, condição que lhe dá a posição de relevância no contexto da arte brasileira que lhe vem sendo dada nacional e internacionalmente. A realização da pesquisa permitiu, desse modo, identificar uma nova perspectiva para entendimento da sua própria obra por meio do seu 'olhar científico', muito ligado àquele de sua própria gênese

1.

E o teu amor eu guardo aqui...

Art is an invention of aesthetics, which in turn is an invention of philosophers. Nietzsche buried both and danced on their graves: what we call art is a game

Octávio Paz

Arte é uma invenção estética, mas antes de tudo, um jogo. Um jogo que permite entender criticamente o nosso mundo. Através de lentes especiais e dos olhos dos artistas, pode-se ver o mundo de diversas formas, ou melhor, é através da arte que se pode ver e experimentar diversos mundos.

O Homem, na construção de seu Universo, de seu Mundo, nomeou tudo a sua volta. Após dar nomes, sua ânsia pelo conhecimento o impulsionou a categorizar, a classificar as coisas e a agrupá-las em sistemas de correlatos. Dar nome às coisas é um modo de atribuir qualidades, é uma das primeiras ações do Homem para conhecer o seu Mundo e se fazer reconhecer nele, mas é, também, um ato de Apropriação. Pode-se dizer que a organização do mundo inicia-se aí, unindo a palavra ao signo como meio de identificação do objeto/coisa dentro deste universo. Assim, dar nomes aos objetos/coisas é fundamental para a construção e organização do mundo. Quando se atribui nomes aos objetos/coisa, cria-se um modo de interpretação e comunicação.

Sendo a Arte uma construção humana, nomear uma obra é antes de tudo colocá-la em um sistema relacional. O uso do título de uma obra representa as aspirações do artista. No caso da Arte Contemporânea, o título de uma obra pode trazer consigo inúmeras indagações, reflexões e liberdades,

relacionadas não somente à liberdade de criação, mas, sobretudo, a liberdade de interpretação individual do artista e do espectador. Por outro lado, alguns artistas se propuseram a não atribuir um título, evitando “induzir” uma interpretação por parte do espectador, deixando a obra “Sem título”.

Sem título, Sans Title, Untitled, retira da palavra (título) o seu papel de coadjuvante na Arte. Todavia, o caminho inverso também é percorrido. Artistas intitulam suas obras reforçando sua proposta através da palavra, de modo que “O espectador em contato com a obra dá outro significado a ela, dá à obra outra maneira de ser”¹.

O artista, o homem, o intelectual Hélio Oiticica (1937-1980) nunca se dissociou de suas obras e de seu pensamento, construindo um mundo seu, um universo particular, onde suas obras-invenções existem e se relacionam diretamente com o homem. Apresentou este mundo, sem egoísmos, para que todos possam usufruí-lo. Este homem/artista a partir do movimento Neoconcreto passou a ser visto como aquele que concebe a obra de arte

como um quasi corpus, isto é, um ser cuja a realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos, um ser que, decomponível em parte pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica ².

Para além do artista, Oiticica deve ser analisado como um pensador que transita entre os dois campos de percepção artística: a percepção/produção e a percepção/recepção/apreciação que podem ser apresentados através do Discurso da Arte, e Discurso sobre Arte ³. Suas reflexões sobre a arte brasileira

¹ OITICICA, Hélio. Relação Obra/Espectador. AHO/PHO 0005/63. p. 1.

² GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto.

³ LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, L.V.R e GÓMES, M.N.G. Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p. 18.

e internacional, Discurso sobre Arte, incluíam também ao mesmo tempo reflexões sobre a própria obra, Discurso da/sobre Arte, sendo registradas em intermináveis textos críticos, projetos de exposições, futuras obras, futuras exposições, livros, fotografias, recortes de jornais e revistas, cartas, entre outras, que formam um imenso labirinto documental ⁴, demonstrando assim caminhos para compreensão deste artista e seu desenvolvimento:

[...] seu arquivo é um espaço. Aliás, mais que espaço físico – gavetas, pastas, caixas -, o arquivo é um espaço de produção de sentido. Ele é um instrumento de autopreservação e, simultaneamente, uma técnica pessoal de ação frente à vida. ⁵

Um labirinto que de fato ludibria os olhos dos menos atentos, apresentando-se como um espaço para se perder. Entretanto, do mesmo modo como Teseu, precisa-se dos fios de Ariadne para encontrar uma saída, ou encontrar a si mesmo. A produção de Oitícica, através de seus Termos e Conceitos podem identificar um pensamento sistêmico e evolutivo, capaz de identificar o seu desejo, a criação de um ‘processo criativo geral’.

Os Termos e Conceitos deste artista formam o que se denomina na presente dissertação de ‘fraseologia oitíciana’.

A ‘fraseologia oitíciana’ pode ser entendida para além do título da obra, configurando-se dentro de um sistema de regras próprias associando:

FORMA + CONTEÚDO + MATERIAL.

Segundo Oitícica, cada nova obra é uma pedra acrescentada no panorama total que se vai fazendo. E esta evolução estilística e estética

⁴Arquivo pertencente a família, parte da Coleção César e Claudio Oitícica

⁵COELHO, F, **Livro ou livro-me**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. p. 16

permitiu ao artista criar um sistema de indexação próprio, que atua como elemento auxiliar para a compreensão de suas criações.

Entende-se por Indexação “o processo pelo qual documentos ou informações são apresentados por termos, palavras-chave ou descritores, propiciando a recuperação da informação”⁶.

Como um cientista em seu laboratório, mas, principalmente, como um pesquisador diante de seu objeto de estudo, Oiticica analisou e atribuiu nomes como se fora um cientista atribuindo termos de caráter científico. Como um pesquisador-teórico – para além do artista - pensou sua obra como um espécime a ser descoberto e desvendado, sendo pré-requisito para compreender sua obra, vê-la como um ‘invento’.

A presente dissertação aborda este Oiticica, para além do papel do artista e o revela como se autodenominava, inventor:

Esse conjunto de obras é para fazer inteligível o que eu sou. Eu passo a me reconhecer através do que eu faço. [...] Na realidade, eu não sei o que eu sou, porque se é invenção eu não posso saber. Se eu já soubesse o que seriam estas coisas, elas já não seriam mais invenções. [...] A existência delas que possibilita a concreção da invenção⁷.

O perfil de inventor para Oiticica corresponde àquele que tem primeiro a idéia, aquele que descobre ou encontra algo que ainda não é conhecido. Mas é também aquele que arquiteta, que fantasia. É aquele que cria e descobre, é o criador. É o sonhador-inventor, é o artista-inventor. A necessidade de invenção

⁶ Indexação. Dicionário Brasileiro de Terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p. 107.

⁷HO, filme de Ivan Cardoso, 1979

para Oiticica passa a ser “algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver [...]”⁸

Sua imaginação criadora ou inventiva pode ser apresentada ao modo de uma rede, onde as nomenclaturas criadas são interligadas umas às outras:

Metaesquema, Pinturas Brancas, Invenções, Bilateral,
Relevo Espacial, Núcleo, Penetráveis, Bólides,
Parangolés, Topological Ready-Made Landscape,
Ready Constructible,
Apropriações, Cosmococa

formando uma trama, rede de termos e conceitos, como “um sistema universal da origem da percepção construtiva do espaço”⁹, relacionado ao Documento/Discurso de Arte e Documento/Discurso sobre Arte.

O tema da presente dissertação envolve a identificação do sistema de classificação e categorização na documentação relativa ao artista Hélio Oiticica, apontando para contribuir aos estudos de sua produção sob uma nova perspectiva; e do mesmo modo, contribuindo para determinação de uma Linguagem Documentária baseada em sua fraseologia, isto é, linguagem de indexação para a recuperação da informação representada pelas fontes de consulta no contexto da Informação em Arte que o representa.

A relevância de Oiticica no panorama da Arte Mundial, conforme atestado pelos estudos e exposições realizadas nos últimos anos, em

⁸OITICICA, Hélio. Sem título. AHO/PHO 0871.70 p. 1.

⁹OITICICA, Hélio. Sobre Bólides. In: AHO/PHO. 0001.64, p. 2

diferentes museus e galerias de diversos países, estimula focalizar este artista sob esse novo aspecto, como um “documentalista”, ou seja, aquele que elabora a representação da informação, destacando o conteúdo da sua produção artística.

Adentrar neste ‘espaço de memória’ ou ‘Museu Oiticiano’ com os fios de Ariadne, a ‘fraseologia oiticiano’, ou seja, a Documentação/Informação em Museus como guia, é perder-se, encontrando-se.

Lúdico, Oitica apresenta a Arte como um jogo cotidiano e convida a ir de encontro ao seu Labirinto¹⁰.

Entra-se e sai por inúmeras frestas deixadas pelo artista, permitindo vislumbrar novos mundos, novas vivências, de modo que aos poucos cada um possa construir o seu próprio mundo através das perspectivas deixadas pelo artista.

Compreender o ‘espaço de memória’ = Museu ou o mundo de Oitica = ‘Museu Oiticiano’, com o auxílio de Ariadne representa a Informação em Arte. Isso permite enxergar uma nova trajetória de pensamento deste artista. Para o entendimento, faz-se necessário a utilização de práticas e métodos usados pela Ciência da Informação e pela Museologia a fim de identificar quais foram os passos deste artista para a classificação de seus inventos, unindo os fios soltos para entendimento da classificação realizada por Oitica.

Unir os fios soltos, se possível, mas o papel de espectador/participador¹¹ diante de sua obra deve ser o mesmo de Teseu que, com ajuda de Ariadne,

¹⁰Oitica em seu diário de 1956 escreveu em um dia específico, apenas uma frase, que tornaria emblemática a sua produção: “Aspiro ao grande labirinto”.

¹¹Espectador-Participador: a problemática apontada por Oitica com relação a mobilização do espectador diante de suas obras que exigem a participação do espectador - como no caso da obra Parangolé na qual a participação do espectador é total - o impulsionaram pensar em um novo papel para o espectador, passando a denominá-lo de participante.

(unindo os fios soltos) consegue entrar e sair do Labirinto. Aquela que segura o fio para encontrar o caminho de retorno. Os ‘fios de Ariadne’ podem de fato levar a verdadeira essência da construção expressiva da *vida-obra* de Oiticica.

VidaObra, duas palavras unidas, sem hífen, pois a **história de uma obra** é a **história de vida** de seu autor ¹² no contexto em que a mesma foi criada.

A dissertação foi desenvolvida dando prosseguimento à Linha de Pesquisa Informação em Arte, introduzida pela Professora Dra. Lena Vania Pinheiro Ribeiro no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT, que orientou a primeira tese de doutoramento sobre o tema, da museóloga, Diana Farjalla Correia Lima, defendida em 2003.¹³

A reflexão sobre o tema orientou à elaboração dos capítulos:

E teu amor eu guardo aqui

Unindo os fios soltos

Aspirando ao grande labirinto

¹²Moraes, Frederico. Palestra no Instituto Moreira Salles, setembro de 2010.

¹³

Apropriar-se

Perder-se

Encontrar-se

Criar-se e recriar-se

de modo a convidar todos à participação,
assim como cada invenção criada por este artista que convida a sair do papel
estático do espectador para a ação do participante.

Joga-se seu jogo, a fim de descobrir todas as possibilidades de seus
inventos.

2.

Unindo os fios soltos

A construir um novo mundo ou uma nova condição humana - uma condição cada vez mais próxima da sabedoria humana - a Arte “na verdade, é universal e corresponde a um plano cósmico e da existência humana”¹⁴. Cada obra de arte criada no mundo faz parte de um conjunto maior que quando vista e interpretada eleva o espectador para um mundo experimental, para um mundo além da matéria, “permitindo assim, o puro exercício criador do espírito”¹⁵.

Este mundo construído pela Arte é um mundo construído por exemplos, fatos e objetos. É através da Obra de Arte que “o jogo das relações entre fenômenos culturais e contexto histórico torna-se muito mais imbricado”¹⁶. Entende-se aqui a Obra de Arte como a representação objetivada de um sistema de pensamento, nascida de uma rede complexa de influências, mas sobretudo influenciada pelo mundo interior poético do artista que pela tradição estética deseja apresentar: “um modo de ver o mundo”¹⁷

Esta maneira de olhar o mundo, analisá-lo e recriá-lo desperta um olhar pretencioso que deseja encontrar e colocar em evidência personagens, fantasmas, inquietações, formas poéticas, tudo aquilo que o observador

¹⁴OITICICA, H. AHO/PHO 0057 p. 06

¹⁵Ibidem, p. 06

¹⁶ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 35

¹⁷Ibidem, p. 34

fugazmente não enxerga. Fazer enxergar na escuridão pontos de luz que remetem à verdadeira idéia de mundo e suas realidades.

Mas a Arte é, de fato, um ato. A Obra de Arte é consequência de um ato realizado pelo Artista que necessita colocar em prática este modo de ver/sentir o mundo. É aquele que

nos deixa olhar com seus olhos a realidade, e assim tornamo-nos participantes, por sua intermediação, do conhecimento das Idéias. Que ele possua tais olhos, a desvelar-lhes o essencial das coisas, independentemente de suas relações [...] ¹⁸

Como fios condutores, as Obras de Arte expressam um olhar sob o ponto de vista de apenas um sujeito que deseja descortinar uma nova visada. Entretanto, enxergar estes objetos e traduzir seu discurso deve ser decodificado por outro sujeito que ao fazê-lo como forma legítima de um discurso estético, declara: Isto é Arte.

A Crítica, inerente ao campo do conhecimento da História da Arte, surgiu, como disciplina no contexto “de colapso da imitação como recurso, no sentido teológico, de presentificação da verdade”¹⁹, tendo como atividade a mediação entre sujeito e objeto. O objeto/linguagem artística configura-se como objeto de investigação, do qual:

se trata e sobre o qual se emite conceitos, sendo submetida à análise pelo próprio campo das Artes nas suas análises críticas desenvolvidas pela História da Arte, à luz dos fundamentos da Estética e seguindo a perspectiva histórica²⁰.

Um ato de confirmação da Obra de Arte, sua validação enquanto tal e sua decodificação é uma prática desenvolvida por um campo do conhecimento:

¹⁸SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Edusp, 2001. p.

¹⁹FERREIRA, G. 193 *confe. Museu da Vale*

²⁰LIMA, Diana Farjalla Correia. *Acervos Artísticos: Proposta de um Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas*. 1996. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Memória Social e Documento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1996. p. 32

o Campo da Arte. Conforme todo campo do conhecimento, é mister a criação/ desenvolvimento de premissas, metodologia e a definição de seus atores e o seu nível de atuação.

Deste modo, a Obra de Arte, segundo Eco²¹, “se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade”, todavia,

uma obra de arte, como projeto metodológico científico e um sistema filosófico não se refere de imediato ao contexto histórico - a menos que recorramos a [...] interferências biográficas²².

A Obra de Arte é um objeto analisado sob o ponto de vista da Estética, e denomina-se objeto como sendo

artefato tridimensional, réplica de artefato, ou entidade que ocorrem naturalmente. [...] o termo também inclui dioramas, jogos, slides para microscópio, modelos e realia. Um trabalho artístico e de arquitetura, ou outro artefato de relevância cultural. [...] tanto objetos físicos como arte performática²³.

Da maneira de ver o mundo à maneira de ver a Arte. Ver a Arte, ler suas características físicas, conceituais e seu contexto envolvem especialistas de formações multidisciplinares como filósofos, historiadores, museólogos, jornalistas, dentre outros, atuando em pesquisa, ensino, publicações, curadoria, conservação, exposições, que também podem desempenhar o papel de Teóricos/Críticos da Arte desenvolvendo suas atividades no “Território dos Analistas do Saber-Fazer”²⁴. Logo, são produtores dos “Discursos sobre Arte”

²¹ECO, op. cit., p.

²²LIMA, op. cit., p. 34

²³ OBJECT, REITZ, Joan M. Odlis – Online Dictionary for Library and Information Science. Disponível em http://www.abc-clio.com/ODLIS/odlis_A.aspx

²⁴LIMA, op. Cit., p. 34

estimulando novas maneiras de ver um objeto não funcional, de modo a atribuir valor artístico.

A fim de promover o entendimento e a difusão das informações contidas na Obra de Arte, sua complexidade e problemática exigiam a estruturação de um campo formado por Agentes especializados:

que se fazem representar pelos profissionais qualificados, atendendo aos padrões que estipulam tanto as condições de acesso à profissão quanto as de participação no meio ²⁵.

Os especialistas capazes de indicar critérios para compreensão destes objetos estabelecem, segundo o estudo de Lima ²⁶, duas divisões

no primeiro grupo o(s) *artista(s)*, que é o produtor da Obra de Arte, ocupando o Território do Saber-Fazer; e do outro lado distribuídos entre várias categorias/posições os demais especialistas que se conhece, tais como aqueles que se pode designar como os *analistas da arte*, que ocupam por sua vez o Território dos Analistas do Saber-Fazer, integrando os historiadores da arte, museólogos, críticos de arte, e outras categorias técnico-profissionais cujos interesses estão voltados às atividades do campo do conhecimento da Arte, assim como para o tratamento do bem artístico em suas diversas formas.

Assim sendo, entendem-se estes Agentes especializados que atuam no campo da Arte, da seguinte forma:

²⁵Lima, op. cit., p. 32

²⁶Ibidem, p. 25

Território	Agente	Objetivo	Objeto	Resultado	
Saber-Fazer	Artista	Discurso da Arte	Documentos da Arte	Obra de Arte	
Saber-Fazer	Analistas do	Crítico	Discurso sobre Arte	Documentos sobre Arte	Textos críticos
	Museólogos	Discurso sobre Arte	Documentos sobre Arte	Documentação; Exposição	
	Curadores	Discurso sobre Arte	Documentos sobre Arte	Exposição; Catálogos	

2.1. Os escritos de artistas e a urgência de uma nova arte

No século XV, a passagem da idéia de pintor à de artista e do artesanato às Belas-Artes, remetendo a origem do sentido de criação pessoal, ocasionou na preocupação por parte deste Agente em uma reflexão teórica efetiva de sua obra. Deste modo, ao longo dos tempo, tornou-se perceptível a necessidade de fazer do ato artístico uma voz pública e estes escritos “oscilaram entre a experiência pessoal e a interrogação teórica”²⁷. De Vasari e os relatos biográficos de seus contemporâneos, das anotação científicas de

²⁷ FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (org.). Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003. p. 11

Leonardo da Vinci às memórias de Gauguin, embora sejam diferentes as narrativas destes artistas, constituem uma base teórica irrefutável, afinal trata-se da fala do Artista, tendo como ponto de convergência o fato de necessitar “tornar problemas estéticos ou técnicos precisos para si mesmos [...], para seus pares ou para o público cultivado”²⁸.

Contudo, é durante os anos 60, de acordo com Glória Ferreira²⁹, que a “fala na primeira pessoa” torna-se um novo instrumento interdependente à gênese da obra. A reflexão teórica passa a constituir parte da obra modificando, de certa maneira, o campo da Arte, tanto a História da Arte quanto a própria crítica. Assim, “o ato de definição não estava separado do ato de apreciação”.

Chama atenção que apenas alguns artistas passaram a ingressar no território da crítica, ou seja, passaram a transitar também pelo Território dos Analistas do Saber-Fazer de modo a desautorizar conceitos descritos e legitimados pela crítica, portanto, estabelecendo uma nova relação com a Obra de Arte.

A necessidade de se ouvir a fala do artista, “fala na primeira pessoa”³⁰, corrobora com o fato que os objetos/linguagens estéticas na época moderna uniam cada vez mais o fazer artístico com a informação disseminada pelo Artista. O Artista transforma-se em Agente especializado do Campo que atua nos dois Territórios mencionados anteriormente. O envolvimento da Arte Moderna com este novo

corpus teórico [que] estabelece uma relação entre teoria e práxis na qual o pensamento plástico se desenvolve em uma

²⁸Ibidem, p. 11

²⁹FERREIRA, G. e COTRIM, C. op. cit., p. 10

³⁰Ibidem, p. 10

dialética incessante entre a prática artística e o pensamento teórico³¹.

O Artista Hélio Oiticica enquadra-se neste tipo de Agente que consegue transitar entre estes dois Territórios distintos: o do Saber-Fazer e dos Analistas/Apreciadores do Saber-Fazer. Conceituador de seu próprio fazer artístico, Oiticica iniciou sua “fala na primeira pessoa” ainda muito jovem quando, ao invés de discutir sobre seu fazer, discute sobre a Arte e seu campo, colocando-se, assim, no papel do crítico. Escrever foi “inicialmente um meio de fixar questões essenciais do campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob forma de diário” ³².

Os diários de uma pessoa remontam um cotidiano descritivo a partir das ações realizadas e/ou questões pensadas que precisam de maturação por parte de seu autor. Oiticica inicia seu diário como todos, com a entrada do dia, mês e ano, mas apesar de algumas anotações corriqueira, enaltecia a sua fala poética e sua urgência de identificar no mundo concreto uma nova essência. Percebe-se, em sua escrita, a progressão de seu fazer poético e artístico.

Não escreveu manifestos, seus textos se configuram ao modo de bulas, necessárias para a compreensão do problema, ou a problemática de um ato.

Inclusive, em um diário, Oiticica expressou uma das suas frases emblemáticas: “Aspiro ao Grande Labirinto” que, de certo modo, explicita toda a sua vontade de ser Artista, com A maiúsculo, perfil que será, posteriormente, agregado à ideia de Inventor:

³¹Ibidem, p. 13

³²FIGUEIREDO, Luciano (org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 5

a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver [...] ³³.

Caso raro da História da Arte Brasileira, (ou caso raro na história da arte mundial?), Oiticica escreveu incessantemente, tomando para si o papel de objeto/autor ao mesmo tempo de comentário/interpretativo. Presente em duas perspectivas-teóricas de pensamento e de ação estética, Oiticica foi um artista-teórico-critico e o que se destacava presente pesquisa foi o criador de uma terminologia própria, realizando uma classificação de sua obra estética, fornecendo uma Linguagem Estética - Terminologia de Oiticica - para o uso da Linguagem Documentária, isto é, os Termos e Conceitos tratados como indexadores, criando um Sistema de Indexação e Recuperação da Informação para um contexto da Arte.

Todos seus escritos foram realizados de modo a acompanhar a sua obra podendo assim encarar a escrita como ação de uma mesma atividade, unindo pensamento ao ato de invenção. Ensaios, artigos, citações, entrevistas, cartas, pequenas fichas com os primeiros vislumbres para a construção/'invenção' de uma nova obra, todo pensamento, sendo registrado de maneira arquivística, sendo concretizado em um ou mais de um objeto estético.

Oiticica, como se sabe, participou de um dos momentos especiais da História da Arte Brasileira, o Movimento Neoconcreto.

Em 22 de março de 1959, Ferreira Gullar publicou o Manifesto Neoconcreto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, anunciando a criação do Movimento Neoconcreto, tendo em sua maioria artistas cariocas. O Movimento rompeu de vez com o movimento Concreto de São Paulo, devido aos postulados utilizados pelo Grupo paulista diferindo-o dos artistas cariocas.

³³OITICICA, Hélio. Sem título. AHO/PHO 0871.70. p. 01

O Grupo tinha uma “dinâmica de laboratório”³⁴, era “praticamente apolítico” mantendo-se contra as regras sugeridas pelo mercado, mantendo deste modo um afastamento confortável para confrontar e criar novas premissas para a Arte.

Este novo entendimento sobre o papel da Arte corroborado, no caso brasileiro, pelo movimento Neoconcreto expõe na voz do próprio Oiticica³⁵.

[...] a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõem uma manifestação total, íntegra, do artista, nas suas criações [...]. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc. [...].

Os Neoconcretos, de acordo com Ronaldo Brito³⁶, representaram a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão, ou seja, mesmo tendo como influências as premissas propostas pelo projeto construtivo internacional, colocou em discussão a pertinência da Arte na produção industrial. O Grupo recolocou “questões ontológicas no centro das teorizações sobre linguagem”. Assim, divergiram dos Concretos paulistas cujo o caráter dogmático os colocaram próximos dos ideais da Escola de Ulm, enquanto os Neoconcretos foram sua vertente de ruptura, recolocando o *homem como um ser no mundo* e com pretensões de pensar a arte neste contexto, influenciados pela fenomenologia de Merleau-Ponty.

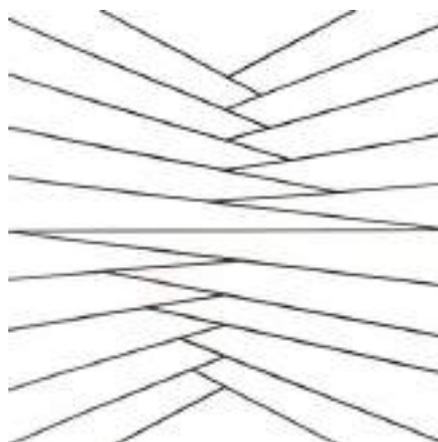
³⁴BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999. p. 62

³⁵OITICICA, Hélio. op. cit., p. 100

³⁶BRITO, R. op. cit., p. 55



Luiz Sacilotto. Concreção 5942, escultura em alumínio pintado, 30 x 30 x 17 cm, 1959



Waldemar Cordeiro. Idéia visível, 1956 Madeira plastificada com pintura. Coleção Adolpho Leirner /Museum of Fine Arts, Houston

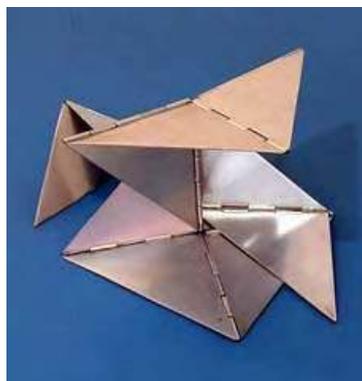
Assim, o movimento Neoconcreto é referendado e aceito pelo campo da Arte como um movimento legítimo, de origem nacional. Entretanto, deve-se ter em mente que a Arte produzida: “antes de ser nacional, tem que ser obra de arte, isto é, tem que possuir as qualidades imprescindíveis que lhe dão autonomia e expressão”³⁷.

³⁷GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. 2a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 86



Revista O Cruzeiro. Matéria de Luiz Edgard de Andrade sobre a discussão entre os poetas do Movimento Concreto (SP) e Neoconcreto (RJ)

O Neoconcretismo estabeleceu novos paradigmas ocasionando uma revolução estética. Rompeu, primeiramente com a idéia de suporte além de modificar e discutir o papel do espectador que, segundo Oiticica, passa a ser de participante.



Lygia Clark. Bicho, ca. 1960. 14 x 34 x 30 cm

A problemática apontada por Oiticica com relação a mobilização do espectador diante das obras que exigem sua ação e as discussões sobre o espectador versus Obra de Arte foram levadas adiante pelo artista, como no caso da obra Parangolé, na qual a participação do espectador é total. As discussões e a preocupação, em particular, de Hélio Oiticica, impulsionaram-no a pensar e a por em prática um novo papel para o espectador, passando a denominá-lo de *participador*.

O intuito do Movimento era principalmente renovar a linguagem geométrica e seu caráter racionalista e mecanicista que dominava a Arte Concreta deste período, revitalizando-a dando ênfase aos aspectos experimentais da linguagem artística. Sua relevância como Movimento recaiu sobre o fato que o Neoconcretismo fixou “alguns conceitos decisivos da significação do processo da arte no Brasil”³⁸.

Juntamente com a legitimação do Movimento Neoconcreto, o artista Hélio Oiticica é hoje considerado pelos críticos, teóricos, historiadores de arte e curadores como o exemplo de artista que carrega consigo uma linguagem própria. Ele ansiou que a vanguarda brasileira tivesse tanta importância quanto a OpArt ou a Pop Art. Por este motivo, Oiticica se coloca em

um lugar de liderança ao definir o papel possível da arte no contexto brasileiro. Ele queria encontrar uma maneira de ‘explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la’ em um país subdesenvolvido, ‘não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo’³⁹.

³⁸BRITO, op. cit., p. 68

³⁹BRETT, Guy. **Brasil Experimental**. Rio de Janeiro: Contra-capá, 2008. p. 23.

É interessante observar que mesmo dentro do Grupo Neoconcreto havia sua diferenciação. De um lado os artistas preocupados com a sensibilização da Arte e do outro, os artistas ligados à dramatização.

De todo modo, a urgência de uma nova Arte introduzida por movimentos artísticos como no caso do Neoconcretismo no Brasil, e anteriormente pelo Dadaísmo, Surrealismo em âmbito mundial apenas para citar alguns, impulsionou a experiência brasileira para as tendências mais radicais a ponto de declarar que “todos são artistas e ninguém é artista”⁴⁰. A Arte passou a dispensar o processo de fazer artístico, concretizado apenas na Obra de Arte como parte de um desenvolvimento cognitivo individual, despojando o seu caráter artesanal e enaltecendo a constituição de uma Linguagem Estética, expressada e inscrita na Obra de Arte, constituindo assim um objeto de investigação.

Um objeto de investigação carece de análise pelo campo da Arte tomando como parâmetro os fundamentos da Estética e da perspectiva histórica, além de outros preceitos de diferentes campos do conhecimento, assim a Obra de Arte passa a ser considerada sob a categoria de Bem Simbólico.

2.2. A denominação da Obra de Arte e a Informação em Arte

Quando este Campo específico denomina Obra de Arte, seja manufaturada através de técnicas relacionadas ao campo como: pintura,

⁴⁰ GULLAR, F. op. cit., p. 18

escultura, gravura, fotografia, ou constituída por linguagens poéticas, o sujeito - Agente do campo da Arte - atribui um valor estético, mas antes de tudo, um valor simbólico. Este objeto/obra de arte passa a representar o Homem, afinal a “Arte é tudo aquilo que os humanos chamam de Arte”⁴¹.

Arte é, de fato, uma denominação.

No intuito de envolver o leitor pelos caminhos deste Campo, o crítico de Arte Thierry De Duve, em seu livro *Kant after Duchamp*⁴², solicita ao leitor que se coloque inicialmente como um antropólogo extraterrestre. Sob esta condição, a Arte passa a ser reconhecida como um produto que foi chamado de Arte pela Humanidade.

Posteriormente, De Duve solicita ao leitor que se coloque como um historiador humanista e veja a Arte. Este sujeito, historiador humanista, identificará o objeto de Arte como Patrimônio, Termo que segundo Desvallees, no estudo sobre Terminologia Museológica, apresenta conceito correlato a Bem Cultural ⁴³.

Levando em consideração a definição de Obra de Arte como

uma denominação construída pelo campo artístico que designa, no caso das Artes Plásticas, a proposta conceitual formulada e apresentada tanto em um objeto material que se produz, (natureza tangível) quanto na chamada ‘situação artística’ que se promove (natureza intangível) ao qual foi atribuído juízo de valor (juízo estético) que determina sua qualificação segundo critério de ‘originalidade’, em virtude das qualidades diferenciais, não tradicionais, que o campo especializado percebe nele/nela inscrito, reconhecendo-o(a) como portadora das questões que são objeto de tratamento que este domínio do saber problematiza e referenda, e que são assuntos considerados de particular relevância e para os quais

⁴¹ DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1966.

⁴²Kant após Duchamp [tradução nossa]

⁴³DESVALLEES, Andre. Key ConceptsofMuseology

convergem o interesse das suas investigações teóricas e práticas ⁴⁴.

percebe-se que este objeto contém e expressa um sistema específico de significação, adjetivado sob um caráter de interpretação técnico-temporais e configura-se, assim, como um Testemunho Cultural. Deste modo:

a Obra de Arte considerada como *testemunhocultural* torna-se representativa das multifacetadas situações conceituais pelas quais é contemplada na área da Cultura, e que ocorrem envolvendo sua ‘existência’, portanto, abrangendo sua trajetória de significações no seio das instituições sociais, desde sua criação até o momento presente ⁴⁵.

A Obra de Arte em face da perspectiva interpretativa que a Cultura lhe atribui é, principalmente um Bem Simbólico. Entretanto, este ‘valor’, “não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la ⁴⁶”

Logo, o objeto artístico - a Obra de Arte – é conforme a face de objeto de comunicação, portador de mensagens. Deste modo, assume o caráter de um objeto referencial, ou seja, um Documento passível de várias interpretações, tendo em vista que, assim como a literatura, tem um significado e valor em si próprio.

Em 1934, Paul Otlet, ‘pai’ da Documentação, caracterizava como Documento “objetos naturais, artefatos, objetos que contêm traços de atividades humanas (como objetos arqueológicos), modelos exploratórios, jogos educativos, e obra de arte”⁴⁷.

⁴⁴LIMA, D. op. cit., p. 34

⁴⁵Ibidem [grifo do autor]

⁴⁶BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alan. **O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp, 2003. p. 71

⁴⁷BUCKLAND apud OTLET. What is a document? **Journal Of The American Society For Information Science**. 48(9):804–809, Set.1997, p. 805

Considera-se Documento qualquer fonte de informação, representada em forma material, capaz de ser usado como referência ou estudo, como por exemplo, manuscritos, impressos, ilustração, diagramas, objetos museológicos, etc⁴⁸.

Para Suzanne Briet⁴⁹, Madame Documentation, afirma que Documento é qualquer signo físico ou simbólico, preservado e gravado, com intenção de representar, reconstruir, ou demonstrar um fenômeno físico ou conceitual. Segundo Buckland⁵⁰, a partir da definição de Briet infere-se que Documento:

- 1—Tem materialidade: objetos físicos e signos físicos;
- 2 – Tem intencionalidade: intenção de que o objeto seja tratado como evidência;
- 3 – O objeto tem que ser processado: devem ser transformados em documento;
- 4 – Tem uma posição fenomenológica: o objeto é percebido como evidência.

O processo de validação do status de um objeto para uma Obra de Arte, assim como a análise e decodificação dos dados que estão presentes requer normas e padrões constituídos não somente pelo Campo da Arte, mas também por outros Campos do Conhecimento tendo em vista o seu caráter simbólico e documental. Ou seja, reconhecê-la na qualidade de vetor de comunicação, interpretando-a como fragmento do mundo e com qualidades intrínsecas e extrínsecas ao Objeto-Documento.

Entende-se por qualidades acima mencionadas os *dados intrínsecos* à Obra de Arte aquele que são “concernentes às propriedades físicas e

⁴⁸Definição Segundo **International Institute for Intellectual Cooperation**, em colaboração com a Union Française des Organismes de Documentation.

⁴⁹BUCKLANDapud BRIET.op. cit., p. 806

⁵⁰Ibidem, p. 806

particulares do objeto (âmbito interno peculiar, aspecto da estrutura material e formal) ⁵¹”. Já os *dados extrínsecos*, são

informações documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só muito recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos encarregados de administrar coleções museológicas. Elas nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes ⁵².

Os dados de ordem intrínseca e extrínseca consubstanciam também os denominados Documentos da Arte e Documentos sobre Arte.

O conjunto informacional que compõem estão a cargo da Informação em Arte que desenvolve estudo especializado relacionado, segundo Pinheiro, à “Arte”, “Artista” e “Obra”.

A Obra de Arte na qualidade de Bem Simbólico, só pode ser compreendida, retomando a citação já mencionada de Bourdieu, por quem tem condições culturais de decodificá-la. Percebe-se que a “inexauribilidade da mensagem faz com que a riqueza da recepção dependa antes de tudo, da competência do receptor”⁵³. A significação da Obra de Arte é dependente da “grade de interpretação que lhe é aplicada”⁵⁴.

Além da crítica, a análise e a legitimação de um objeto/linguagem estético na qualidade de Obra de Arte, logo bem simbólico, serão também realizadas por outras instâncias de consagração juntamente com a Crítica. Segundo Bourdieu, “as áreas de exercício da legitimação cultural são

⁵¹Ibidem, p. 804

⁵²FERREZ, Helena. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. Cadernos de Ensaio n. 2, Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Minc/lphan, p. 64-74, 1996. p. 65.

⁵³BOURDIEU, P. e DARBEL, A. op. cit., p. 71

⁵⁴Ibidem, p. 80

denominadas [...] de *instâncias de consagração, instâncias de difusão ou instâncias oficiais e semi oficiais de difusão, e instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores*”⁵⁵.

De forma a institucionalizar e objetivar a Representação Cultural, entende-se por Instâncias de consagração, os Museus, instituições culturais, coleções privadas e/ou públicas, e eventos/ premiações, como Salões de Arte, Bienais, dentre outros.

A leitura do documento/objeto estético presente nas instituições museológicas é realizada com auxílio da Informação em Arte conduzindo,

ao encontro das duas dimensões interpretativas dos bens culturais, que se dão nos espaços da percepção/produção artística e da percepção/recepção artística [...] contextos da criação artística e da interpretação sobre a criação⁵⁶.

Os Agentes sociais do Campo Simbólico da Arte, segundo Lima⁵⁷, são apresentados como:

produtores/atores do Saber-Fazer ===== o(s) artista(s) dominam os conhecimentos acumulados e específicos da linguagem artística nos territórios da percepção/criação artística/Autoria do Saber-Fazer;
analistas do Saber-Fazer ===== os intérpretes ou mediadores da linguagem da Arte/do artista, isto é, o pesquisador em geral: críticos/historiadores da arte/museólogos/professores, etc. dominam os conhecimentos acumulados e específicos da linguagem artística nos territórios da percepção/apreciação, interpretação acerca da criação artística /Análise do Saber-Fazer.

A Informação em Arte, desenvolvida para as Pesquisas em Arte, trabalha com dois tipos de discursos: Discursos da Arte e Discursos sobre Arte

⁵⁵LIMA apud BOURDIEU, p. 27

⁵⁶LIMA, op. cit., p. 67

⁵⁷Ibidem, p. 79

representados através dos Documentos da Arte, a Obra de Arte e os Documentos sobre Arte, os documentos bibliográficos primários e secundários como livros, artigos, folhetos, catálogos, exposições, jornal, dissertações, teses, entre outros.

Tendo em vista que uma Obra de Arte é consagrada no espaço do Museu, o fazer artístico, objetivado na Obra de Arte, passa a fazer parte do que o historiador Gerard Namer nomeia de “memória seletiva do mundo”⁵⁸, são testemunhos culturais escolhidos/recebidos para posteriormente serem analisados. Assim, os Museus de Arte salvaguardam exemplos da História da Arte consagrados por dois campos legitimadores: a Arte e o Museu.

O Museu pode ser compreendido, conforme Bourdieu como um espaço de poder, é *instância de consagração* onde se ratificam posturas já consagradas ou onde novas posturas são apresentadas. O Museu:

tem o privilégio de falar a linguagem da época, a linguagem da imagem, linguagem inteligível para todos e a mesma em todos os países (...). O museu [...] em breve, será o complemento necessário, o substrato de todas as nossas atividades⁵⁹.

Entendendo a Obra de Arte na qualidade de Objeto Museológico, isto é, dotado de dados que precisam ser decodificados e disseminados, além do seu papel de legitimador destes bens simbólicos/estéticos, o Museu também se caracteriza como espaço de pesquisa, tanto para seu interior, estabelecendo subsídios para a compreensão e o manejo de suas coleções, quanto para seu exterior, com a finalidade de atender aos interesses dos

⁵⁸ NAMER, G. p. 178

⁵⁹ BOURDIER, P. e DARBEL, A. op. cit., p. 20

especialistas, do visitante e do pesquisador, condicionando exercer sua prática às orientações conceituais da Documentação.

Sob este foco entende-se por Documentação Museológica, de acordo com Ferrez⁶⁰:

o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informações capaz de transformar, [...], as coleções dos museus de fontes de informações sem fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.

Assim,

o Museu [...] mais do que qualquer outra instituição cultural, sob o ponto de vista organizacional, revela perfil adequado para sediar a informação especializada às pesquisas de temática ligada ao seu acervo⁶¹

2.3. O pioneirismo em Documentação aplicada à Arte: Getty Foundation e Museum Prototype Project

A interpretação destes bens culturais artísticos pertencentes a coleções de arte em Museus, assim como sua especialidade, impulsionou algumas instituições a desenvolver metodologias próprias que auxiliassem na construção deste arcabouço informacional artístico.

⁶⁰ FERREZ, op. cit., p. 64

⁶¹ Ibidem

A interpretação acerca da criação artística - artista, obra de arte e seu contexto - apresentada sob o Discurso da Arte e Discurso sobre Arte nos Documentos da Arte e Documentos sobre Arte que se encontram sob a posse das instituições museológicas, levou instituições como a Getty Foundation a reconhecer a necessidade de uma ampliação no seu campo de atuação. Assim, a Getty Foundation criou no ano de 1982 um programa voltado para Pesquisa em Arte que tinha como objetivos:

1. Desenvolver padrões para troca de informações sobre pintura ocidental
2. Defender um acordo sobre modos de registro outros projetos de história da arte e automação de museus.
3. Definir dados capazes de conter informações que normalmente são encontradas nos arquivos de curador de museus e museólogos
4. Considerar a extensão destes dados com os seus tipos de objetos
5. Planejar uma recuperação de informação flexível.

Conteúdo

1. Coordenar o conteúdo catalográfico dos dados para facilitar a sua inserção e sua recuperação
2. Desenvolver ou adaptar vocabulários controlados ou thesauros para catalogação descritiva e nomes de autoridade

Dividir

1. Dar entrada aos dados de catálogos sobre pintura ocidental nos arquivos de registro e curatoriais que não sejam confidenciais.
2. Realizar um catálogo compartilhado através de um sistema de fácil seleção para o compartilhamento, busca e manutenção dos dados

Sistema para gestão de coleções

1. Desenvolver sistemas de gestão de coleções automatizados conforme as necessidades de cada instituição
2. Analisar links entre catálogos compartilhados e sistemas de gestão de coleções automatizados⁶²

⁶² Library Trends

Decorrente desta iniciativa, criou-se no âmbito do Museu Paul Getty, o Centro para História da Arte e Humanidades, e o Programa de Informação em História da Arte, hoje conhecido como Research Institute, ligado à Fundação Getty. O Programa de Informação em História da Arte visava criar um sistema integrada de informação por meio de computador que oferecesse subsídios para apoiar pesquisas no campo da Arte em âmbito nacional.

Chamado de Museum Prototype Project – MPP, o projeto reuniu oito Museus de Arte localizado nos Estados Unidos em diferentes estados e administrados por diversos modelos de gestão. Os oito Museus que aderiram ao MPP, foram:

J. Paul Getty Museum (Califórnia);

Solomon R. Guggenheim Museum (Nova York);

Museum of Modern Art (Nova York);

Metropolitan Museum of Art (MET,);

Museum of Fine Arts (MFA/Boston),

National Gallery of Art (Galeria Nacional de Arte, Washington);

Art Museum Princeton University

Hood Museum Dartmouth College

Com finalidade de automação destes acervos museológicos, o MPP reuniu os conhecimentos dos mais diversos campos como História da Arte, Museologia, Biblioteconomia, Ciência da Informação, Informática. Sua meta foi processar tecnicamente as informações necessárias e consideradas

indispensáveis para o estudo e o registro das Obras de Arte pertencentes as coleções.

Identificada a Obra de Arte como um Objeto museológico e que se caracteriza como “portador de mensagens”⁶³ (data carrier), conforme já denominado por Peter Van Mesch, a museóloga Lima⁶⁴. explica que

os estudos para indexação e recuperação da informação museológica das obras de arte/artistas, buscaram adequar, reconstruir, definir, e estabelecer um conjunto normativo de indicadores/itens para os campos de informação, sedimentado nas categorias já aprovadas e usadas pelas experiências da Museologia, a fim de atender aos manejos da catalogação dos objetos de acervos, e o resultado enumerou quais os pontos considerados característicos para determinar os aspectos descritivos de identificação da obra artística e/ou dos seus produtores, e outros aspectos ligados aos atributos e relações que ela recebe e estabelece na sua história

Determinou-se, então, os itens/dados que possivelmente seriam utilizados pelas instituições culturais envolvidas no projeto, compondo desta maneira um modelo padrão destinada à base de dados. O formulário elaborado viabilizou a inserção de dados em sessenta campos de informação, anexados aos tópicos Artista, Obra, Vida e Contexto, requisitos básicos para entendimento e interpretação de um objeto artístico e o universo temático da área da Informação em Arte.

As pesquisas e os trabalhos desenvolvidos pela Getty através do MPP

formalizaram o delineamento do campo disciplinar da Informação em Arte -- cuja matéria de estudo associa pesquisas em arte às fontes de investigação/informação, nas formas denominadas documentação museológica e documentação bibliográfica; a primeira, embasada nos testemunhos culturais/objetos do acervo do Museu, e a outra,

⁶³MESCH, Peter Van. In: PIERCE, Susan. Objectsofknowledge, p. 142

⁶⁴LIMA apud MESCH, P.

constituída pelos testemunhos culturais/documentos de Biblioteca e Arquivo -- procuram atentar, ainda, para a necessidade de compor, com este conjunto documental de duas naturezas, um “recurso de referência” para informação, consubstanciado no princípio da inter-relação dos objetos museológicos e da documentação contextual, que poderá ser apresentado sob diversas formas, conquanto que se adeque às indagações da comunidade dos pesquisadores⁶⁵ (grifo do autor).

A Informação em Arte, segundo Lena Vania Ribeiro Pinheiro, é de caráter interdisciplinar abrangendo, “o conteúdo informativo do objeto de arte, no seu sentido mais amplo, documento oriundo de manifestações e produção artística e sobre Arte, artista e obra”. E seu âmbito de ação

opera em dois níveis, localizando-se, no primeiro extrato, a documentação museológica que contempla a fonte de informação ‘objeto museológico’, a obra de arte propriamente dita, na sua qualidade de testemunho ou documento(s) de arte, e no segundo, a documentação bibliográfica que trata da fonte de informação ‘documentos de biblioteca e arquivo’, representando os documentos sobre arte, englobando as denominadas *literatura de arte e literatura sobre arte* [...] ⁶⁶

O resultado deste Programa encaminhou para a elaboração de vocabulários controlados específicos para o Campo da Arte como The Art & Architecture Thesaurus , The Cultural Objects Name Authority (CONA), The Getty Thesaurus of Geographic Names e The Union List of Artist Names que podem ser acessados através do site da Instituição – www.getty.edu. Ainda hoje o Programa colhe frutos. De um projeto tornou-se um Instituto dentro de uma Fundação privada, chamada de Research Institute tendo por finalidade

⁶⁵Ibidem

⁶⁶LIMA, op. cit., p. 68

não somente dar continuidade ao MPP como também de disponibilizar subsídios, tanto de caráter intelectual quanto financeiro às Pesquisas em Arte.

A visão sistêmica do campo do Conhecimento da História da Arte permitiu identificar nódulos de confluências e de divergências capazes de dar potência para um outro campo que ao que se pode constatar já pode estar se construindo: Informação em Arte.

2.4. O Artista Universal

Os Agentes que atuam, ou deveriam atuar no campo da Informação em Arte, estão cada vez mais próximos a mesma idéia do Artista de um ser Universal, aquele que transita com enorme desenvoltura por todos os espaços pertinentes ao seu conhecimento.

Observa-se que Oiticica pode ser incluído nas características de Artista Universal - *polímata*, sujeito cujo conhecimento não está restrito a uma única área de conhecimento. Idéia difundida durante o período renascentista. A paixão de criar, para Oiticica, se confunde com a paixão pelo conhecimento, aspecto clarividente em sua trajetória e que ressoa até os dias atuais. Afinal, conforme explicitado por Merleau-Ponty ⁶⁷, “não se tem de escolher entre o mundo e a arte, entre os nossos sentidos e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados”.

O projeto de construção de uma nova realidade poética e artística de Oiticica, mas, sobretudo de reconhecimento do mundo através da Arte, o identifica como um Sujeito que para além do artista desejava, conforme

⁶⁷MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, p. 78

salientado por Bergson⁶⁸ em relação a intuição estética, levantar o véu espesso que a rotina interpõe entre os homens e as coisas.

Unindo, a abstração com a objetivação de seu pensamento, criou um sistema de classificação a partir de utilização de métodos oriundos de outros campos do Saber. O conjunto dos Termos e Conceitos utilizados permite identificar o processo criativo do artista e seu pensamento estético sob o ponto de vista, não apenas do criador, mas especialmente do teórico que classifica suas obras/invenções artísticas como itens para indexação, tratado na dissertação como fraseologia ⁶⁹ oiticianiana.

A fraseologia oiticianiana determina um modelo de classificação para obra estética que permite aplicação para indexação e recuperação da Informação: a Linguagem Documentária. Uma linguagem artificial, construída com regras estabelecidas que é utilizada nos sistemas documentários para indexação, armazenamento e recuperação ⁷⁰.

Quando o artista nomeia: B1 Bólido Caixa 1 “Cartesiano”, 1962, mais que um título, realiza uma categorização ou uma catalogação precisa de *grupo de trabalhos ou série*, neste caso, indexados sob o termo Bólido.

Utiliza um código alfanumérico:

B1

que expressa o primeiro trabalho realizado desta nomenclatura, o primeiro Bólido.

⁶⁸BOSI apud BERGSON, p. 41

⁶⁹Expressões constituídas pela combinação frequente de substantivo, adjetivo ou verbo, com ou sem preposição, que mantém unicidade de significado. Também chamada unidade fraseológica.

⁷⁰ELABORAÇÃO DE TESAURO DOCUMENTÁRIO. In: Biblioteca, Informação & Tecnologia da Informação. Disponível em <http://www.conexaorio.com/bit/tesauro/glossario.htm>. Acessado 17/12/2011.

Além de ser o primeiro Bólido, é também o primeiro

Bólido Caixa

Sendo assim:

Bólido Caixa 1

Alguns Bólides, independente do tipo de material agregaram mais um nome. Tratado na dissertação como Sub-título, neste exemplo

“Cartesiano”

B1 Bólido Caixa 1 - “Cartesiano”, 1964



Hélio Oiticica. B1 Bólido Caixa 1 *Cartesiano*. Acrílico sobre madeira, 1962.

Em vista desta especificidade, a nomenclatura estabelecida pelo artista categoriza uma ordenação conceitual que merece ser levada em conta não somente na catalogação, mas também disseminada pela exposição e bases de dados das instituições/fontes de consulta de pesquisadores que o tenham como foco.

Com a categorização de suas invenções, Oiticica estabelece um processo de 'auto-reconhecimento'. Um sistema criativo particular de nomenclatura/terminologia que no contexto da Informação em Arte, leva a refletir e indagar sobre a maneira adequada de registro e interpretação a ser

feita hoje em dia, respeitando o espírito de sua obra, descortinando uma maneira metodológica de ‘participar’ de seus ‘inventos’.

Como num Museu, que da mesma forma intenta descortinar uma nova realidade pré-existente e não observada, e a partir desta ideia, criar um “espaço aonde é possível recriar um mundo ordenado, onde as identidades deixam de ser frágeis, vagas e instáveis”⁷¹.

O Museu é, segundo Malraux⁷², um dos locais que proporciona a mais elevada ideia de Homem. Assim, não se pode escolher entre a Obra e o Mundo, tendo em vista que ambas estão entrelaçadas em nossos sentidos⁷³. As Obras de Arte de Oiticica são como fios soltos que necessitam do participador, ou neste caso de Agentes especializados do “Campo Simbólico da Arte”, para recomeçar o gesto que as criou.

Unir estes fios soltos - Linguagem Artística e Documentária de Oiticica - através da Documentação Museológica e com os conhecimentos da Informação em Arte é a gestão de métodos e técnicas eficientes e confiáveis com a finalidade de coletar, preservar, organizar, representar, selecionar, reproduzir e disseminar as informações presentes em “documentos significativos ou potencialmente significativos”⁷⁴.

Mediante os Documentos da Arte e Documentos sobre Arte e seus respectivos Discursos, um novo território e um novo espaço é descortinado pela compreensão de um novo pensamento que é atualizado por meio de práticas distintas de um campo do conhecimento.

⁷¹BAUMAN apud SOLA

⁷²MALRAUX, A. **Museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 12

⁷³MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 78

⁷⁴BUCKLAND, op. cit., p. 804

Recolher os poemas, as palavras, os termos e conceitos espalhados por neste 'espaço de memória', no museu de Oiticica com o auxílio dos 'fios de Ariadne', a Informação em Arte, cria-se uma Linguagem compreensível aos Estudiosos da Arte.

É mediante as práticas de Documentação em Museus, mas, principalmente com o domínio da Informação em Arte que se pode identificar no artista Hélio Oiticica a criação de um sistema documentário através de seus Termos e Conceitos.

3.

Aspirando ao grande Labirinto

Objetivos e Metodologia

Objetivo Geral

- Identificar e analisar no contexto de invenção de Oiticica, e sob a perspectiva da Informação em Arte, a fraseologia oiticianarepresentada nos Discurso/ Documento da Arte e Discurso/ Documento sobre a Arte para harmonizar termos, conceitos e suas obras/inventos, visando estabelecer critérios de normalização terminológica a ser utilizada na catalogação, indexação e disseminação de suas obras.

Objetivos Específicos

- Identificar e analisar na multiplicidade tipológica da produção artística as categorias terminológicas criadas por Oiticica para sua obra e inovadoras nas Artes Plásticas;
- Estabelecer, a partir do conjunto terminológico identificado e analisado - **fraseologia oiticianana**; o critério usado por Hélio Oiticica (sua

metodologia) para classificação dos termos e conceitos componentes desta catalogação 'oiticianiana'.

- Fornecer subsídios no contexto da normalização terminológica para uma Linguagem Documentária 'oiticianiana' (Indexação / Recuperação / Disseminação da Informação Artística).

Metodologia

A metodologia aplicada na pesquisa para a dissertação no seu modelo conceitual e operatório se configura como um Estudo de Caso abordando o que se nomeou *de* fraseologia oiticiana, um modelo de classificação para obra estética que permite aplicação como Linguagem Documentária.

No contexto artístico, reflete um modo particular que o artista utilizou para se expressar, destacando-se as Categorias criadas – inventadas -- por Hélio Oiticica para classificar sua produção.

Os procedimentos técnicos adotados para identificar os pontos do tema foram os seguintes:

-- 1 -- Levantamento bibliográfico: Discurso/Documentos sobre Arte

A partir da coleção particular de César e Cláudio Oiticica:

A) Fontes primárias:

a) documentos escritos por Hélio Oiticica acerca das suas questões artísticas e sobre arte em geral tendo como destaque o material que aborda a categorização da sua obra;

b) a produção artística de Hélio Oiticica reproduzida em fotos e em outros tipos de imagem;

c) filmes e gravações relacionadas a depoimentos do autor e sobre o autor.

B) Fontes secundárias:

a) monografias (teses e dissertações), críticas de arte, catálogos de exposições, artigos e demais fontes de consulta focalizando Hélio Oiticica e sua produção em suportes tradicionais bem como em ambiente Internet.

-- 2 -- Elaboração de um 'cartograma': Documentos/Discurso da Arte

'*Esquema para compreensão do Labirinto*' constituído através de uma imagem em forma de rede representando as Categorias utilizadas pelo artista, o que exemplifica e corrobora a construção de sua produção artística sob a forma da *fraseologia oiticiana*.

-- 3 -- Elaboração de Glossário:

'Inventos de Hélio Oiticica'. Como resultado da pesquisa sobre a **fraseologia oiticiana** foi gerado um glossário com os termos e conceitos criados pelo artista para suas obras/invenções (Apêndice).

4.

Apropriar-se... a eleição pelo afeto

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela*
Antonio Cícero

Os homens são construídos pelos afetos. São construídos por escolhas. Elege-se, escolhe-se, guardam-se os afetos, e às vezes os desafetos. Evidencia-se ou se esquece, não importa. Todos estão guardados:

E onde são guardados os afetos? Na lembrança, na memória, no Museu. Elege-se e escolhe-se o que identifica o homem. O que ajuda identificar a si mesmo e, especialmente o outro. Cada um vê o mundo com olhos diferentes. Da mesma maneira, o homem escolhe o que o identifica e esquece aquilo que o aflige.

Em 1963, Oiticica criou o seu primeiro Bólido Saco. Poético, o artista costurou em letras de tecido vermelho a frase: Teu Amor Eu Guardo Aqui. O Discurso da Arte oiticiano atua como uma vitrine que encapsula a pessoa que interage com a obra, e o espectador que a vê, tem a sensação de que estar vendo aquilo que quer guardar, aquilo que comove, que se ama. Ao mesmo tempo, aquele que 'veste' ou experimenta a obra é aquele que quer guardar e apropriar-sedaquilo que o afeta, a própria existência.



Hélio Oiticica com B Bólido Saco *Teu amor eu guardo aqui*

O Museu exerce papel especial em relação a estes afetos, pois é o elemento que faz a mediação entre o homem e os afetos, entre as manifestações simbólicas e o sujeito. De acordo com Bosi⁷⁵, o homem sempre cria ao seu redor espaços expressivos, mas

quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as

⁷⁵BOSI, Eclea. O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 26

arestas e se abranda. [...] chama de objeto biográficos, pois envelhecem como possuidor e se incorporam à sua vida.

Hélio Oiticica foi um homem construído por afetos.

Um artista preocupado em deixar aos homens, também construídos pelo afeto, um novo mundo. A construção deste Mundo por Oiticica iniciou ainda muito cedo. Quando criança, preferia ler enciclopédias, ou decorar o Guia Rex⁷⁶, ao invés de jogar bola ou correr na rua como costumavam fazer seus irmãos. Devido a sua fascinação pelo espaço urbano e possivelmente pelo seu contato com a cartografia encartada nos guias da cidade, criou uma nova cidade, a nova Belo Horizonte. Desenhou ruas, avenidas, lagoas, praças, parques, muitos lugares que posteriormente vão servir de 'palco' ou inspiração para sua produção. Colando uma folha ofício na outra até caber por inteiro a sua cidade, Oiticica apresentou cartograficamente seu mundo imaginário.



Mapa realizado por Oiticica aos 10 anos (circa), denominado posteriormente de 'Nova Belo Horizonte'

⁷⁶Guia Rex: guia de ruas e transporte público do Rio de Janeiro. Havia encartado, mapas, nome de ruas e trajeto de ônibus. No Rio de Janeiro, a publicação foi substituída pela Rio Ruas da editora Quadro Rodas.

Neste mapa se faz presente a sua afetividade. Afetividade e memória, o local onde se guarda a expressiva identificação de uma criança, a sua casa. A única menção de arquitetura que se pode ver no mapa identificada por “palácio imperial” na verdade se refere à casa da família onde Oiticica e seus irmãos passaram parte da infância:

aquilo que faz a profundidade das casas da infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência ⁷⁷.

A memória é a própria alma, é “aquela que opera no sonho e na poesia, está situada no reino privilegiado dos espíritos livres [...]”⁷⁸.

4.1. Apropriação das ‘coisas do mundo’: processos de musealização e processo de significação estética

Elegendo, guarda-se. Guardando, conserva-se. Ao se guardar um objeto - como fazem os Museus - retira-o do seu contexto primeiro, atribuindo valores simbólicos, sobretudo, afetivos. Apropriar-se destes objetos é uma ação para além do intelectual.

⁷⁷BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 22.

⁷⁸BOSI, Op. Cit. p. 39

A *Musealização* se inicia com a separação ou suspensão de um objeto. É um ato de escolha, mas sobretudo um ato de registro.

É a separação do objeto ou coisa de seu contexto original para ser analisado como documento, como item de caráter representativo de uma realidade. Torna-se uma evidência autêntica da realidade⁷⁹. Contudo, o processo de *Musealização* é uma ação com práticas definidas:

musealização, como processo científico inclui necessariamente, atividades essenciais para o museu: preservação (seleção, aquisição, gestão de coleções, conservação), pesquisa (incluindo catalogação) e comunicação (através de exposições, publicações, etc.)⁸⁰.

O processo de *Musealização* é uma ação que retira do objeto 'recolhido' e o transforma em Bem Cultural. Perde sua funcionalidade, mas passa a ser algo significativo, carrega o caráter de Patrimônio.

Assim, apropriar-se de alguma coisa é também colecionar e catalogar algo. Ou seja, a prática museológica:

Em verdade, o ser humano tem retirado formas de seu cotidiano, elegendo-as como peças para os museus, compondo tipos formadores de séries, fenômenos [...] identificados como musealização⁸¹.

É um processo científico que acaba por deslocar a imagem do Museu enquanto templo para a imagem de Museu na qualidade de laboratório, tendo em vista a sua prática ligadas às atividades essenciais para os Museus.

⁷⁹ DESVALLÉES, Ae MAIRESSE, F (ed.). **Key Concept of Museology**. Paris: Armand Colin, 2010. p. 50

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ CURY, Marília Xavier. *Musealização, comunicação e processo curatorial no MAE/USP*. Trabalho apresentado na II Semana dos Museus da USP. São Paulo, maio de 1999. p. 1.

Se, musealizar inclui tarefas como Preservar, Pesquisar, Comunicar, o ato de apropriação por parte do artista Oiticica é também um ato de Preservação. Como não identificava em sua produção obras finitas em si, mas 'inventos' na qualidade de 'projetos em progressão', declarou que apenas o conjunto de obras realizado poderia demonstrar de fato sua intensão, o seu ato evidencia uma prática de musealização e, de certa forma, um desejo de 'auto-colecionar'. Identifica a sua obra como 'conjunto' e de certa forma como 'coleção', a ponto de declarar que a:

sucessão de obras é para fazer inteligível o que sou. Eu passo a me conhecer através do que eu faço. Que na realidade eu não sei o que eu sou [...].

De acordo com Baudrillard⁸², a posse jamais é a de um utensílio, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. O objeto apropriado/musealizado torna-se Objeto de Coleção. A Coleção, segundo o mesmo autor, serve de modelo, "pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse dela que a posse cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal"⁸³.

O ato de apropriar-se por parte do Museu é o ato de resignificar o objeto para qualidade de Bem Simbólico, transformando-o em Objeto Museológico/Musealizado, logo, Documento. Assim, o objeto museológico deverá ser inscritos sob as práticas do processo de Musealização.

Deste modo, o apropriar-se museológico é semelhante ao ato de apropriar-se da Arte. O artista ao apropriar-se de um objeto opera da mesma maneira que o Museu, e este objeto apropriado passará pelos mesmos

⁸² BAUDRILLARD, J. op. cit., p. 95

⁸³ Ibidem

processos de Musealização. O artista que preservar o objeto apropriado, pesquisa, ou seja, conceitua sobre este objeto de modo a inseri-lo ao campo da Arte e comunica, coloca o objeto em exposição.

O ato de coletar objetos, segundo Outlet, tem como propósito a preservação, a ciência e a educação, deste modo o ato de coletar objetos, ou se apropriar se confunde a ação de Musealizar um objeto. Se confunde com o processo de Musealização. As coleções são criadas por itens apropriados que contribui como importante evidência autêntica da realidade.

Já termo Apropriação na Arte começou a ser empregado pela História e Crítica da Arte como fator indicativo à incorporação de objetos 'extra-artístico' à obra de arte, ou até mesmo à própria obra de arte em si.

Iniciado pelos processos experimentais de artistas cubistas, como Braque e Picasso, o ato de apropriação liberta o artista do jugo da superfície:

busca recriar fotografias, desenhos, cartuns e reproduções impressas de obras de arte, partindo da premissa de que é necessário recicla-las por já não existirem ideias originais⁸⁴.

Contudo, foi a partir dos Ready-Made de Marcel Duchamp que a ação de apropriar-se de algo é transformá-lo em Obra de Arte. O movimento dadaísta transforma o fazer artístico como uma forma de crítica radical contra o sistema da arte estabelecido.

⁸⁴MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. p. 19.



Marcel Duchamp. Roda de bicicleta. Primeiro Ready-Made

A 'estética de acumulação'⁸⁵ ou o ato de apropriação realizada pela Arte inicia-se a partir do ato de tomar para si um Objeto e uma idéia, da mesma forma que realiza a Museologia ou um colecionador.

Alguns artistas, influenciados pela Semiologia, mas especificamente por Barthes, crítico literário e semiólogo, utilizaram meios de expressão diferentes dos já legitimados como pintura, escultura, entre:

o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original⁸⁶.

Embora Barthes esteja se referindo ao texto literário, a afirmação sintetiza também a criação artística. O Ready-Made de Marcel Duchamp é

⁸⁵DICIONARIO DE ARTES PLÁSTICAS, Itau Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos

⁸⁶BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 52.

[...] um trivial objeto manufaturado, de uso corrente, que é escolhido por um artista para ser exibido como obra de arte, despojado da sua função própria, em uma espécie de comentário divulgado pelo Dada e pelo Surrealismo, sobre as intenções do artista ao fazer arte, diferente da habilidade manipulativa aplicada às formas tradicionais⁸⁷.

Quando Duchamp apropriou-se de um objeto manufaturado e o transformou em Obra, coloca em evidência o olhar/percepção do artista ao objeto em detrimento a habilidade manual, ato no qual se identifica o Discurso da Arte se expressando e ligando para o campo artístico um referencial de estudo que se formaliza como Documento da Arte. O ato de eleição passa a ser uma operação artística.

Marcel Duchamp, com a obra *La Fontaine* subverte de modo irônico o fazer artístico, o artista e o mercado, mas involuntariamente, o Museu. E na História da Arte exercita-se o ato de apropriação, assim como pode-se identificar o mesmo ato na própria prática museológica. Percebe-se na ação de Duchamp “uma articulação entre os campos verbal e visual [...] com profundas repercussões na Arte Contemporânea”⁸⁸.

⁸⁷MARCONDE, L. F. op cit. p. 249.

⁸⁸FERREIRA, G. e COTRIM, C. (org.). op. cit., p. 14.



Marcel Duchamp. La Fontaine (A fonte).

Na obra de Hélio Oiticica, a utilização do termo Apropriação se inicia com o Bólide durante a década de 60, mas somente em 1979 é transformado em um conjunto de obras 'independente' cuja categoria é o próprio termo *Apropriação*:

Na minha experiência, tenho em programa e já iniciei o que chamo de "apropriação": acho um objeto ou conjunto-objeto formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer⁸⁹.

Com os Bólides, o artista se apropriou de um objeto pré-fabricado, mas poeticamente quer guardar algo dentro do objeto apropriado. São coisas apropriadas que guardam, como nos Museus, valores simbólicos, uma apropriação mágico-poética:

⁸⁹OITICICA, Hélio. Posição e Programa. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. p. 100.

Oiticica pouco difere de um homem da era do paleolítico exibindo o resultado de sua caça – o troféu de um pedaço de asfalto da Avenida Presidente Vargas semelhante o formato da ilha-miolo de Nova York na apropriação mágico-poética intitulada Manhattan Brutalista.⁹⁰

O primeiro Bólido Apropriação é categorizado pelo autor como B36 Bólido Caixa 19, Apropriação 1, 1966.



Hélio Oiticica, B36 Bólido Caixa 19, apropriação 1, 1966

Trata-se de duas padiolas utilizadas na construção de casas para carregar brita. Em exposição, uma padiola é disposta sobre a outra de modo que dois participantes, obedecendo ao critério do artista, possam interagir retirando uma sobre a outra, e assim, ‘descobrir’ o que está escondido.

A pesquisa utilizará o termo Participador em detrimento do termo Espectador por se adequar as propostas estéticas do artista. O termo

⁹⁰SALOMÃO, Wally. Qual é o Parangolé? Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 32.

Participador aparece pela primeira vez no texto de sua autoria intitulado Posição e Programa de 1966.

Contudo, o que chama mais atenção é a obra:

Bólide Lata 1, Apropriação 2, realizada no mesmo ano.



B38 Bólide Lata 1, Apropriação 2, 1966

De maneira poética e lírica, Oiticica se apropria não somente do objeto pré-fabricado, manufaturado, mas também da intangibilidade de um ato poético, e de algo simbólico ao homem: o fogo. Com uma lata de alumínio,

estopa e álcool, Oiticica dá a luz da mesma maneira que os moradores de rua se utilizam dela para iluminar os caminhos:

[...] transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: pra mim, adquiriu o objeto uma estrutura autônoma – acho nele algo fixo, um significado que quero expor à significação [...] ⁹¹.

A partir da experiência proposta com o Bólido Lata, Oiticica instaura o que denomina “apropriação geral”. O seu intuito é que a experiência da lata de fogo sirva de referência a todos os sinais luminosos que são encontrados nas ruas durante a noite:

[...] quem viu a lata de fogo isolada como obra não poderá deixar de lembrar que é uma obra ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida ⁹².

O artista se apropriou de um objeto e ideia da rua e, como consequência desta ação, redigiu no mesmo ano (1966) dois dos seus textos emblemáticos, Posição e Programa, e Programa Ambiental.

Nestes textos críticos, Oiticica desenvolve novos conceitos para Arte, Museu e Espectador.

O conceito de exposição, para Oiticica, deveria ser modificado a partir do entendimento de obra ambiental, o processo de comunicação do objeto através da exposição se estende, em consequência disso, intenta desenvolver um novo conceito para Museu. Todavia, esta nova conceituação do Ideal de

⁹¹OITICICA, H. op. cit., p. 103-104.

⁹²OITICICA, op. cit., p. 100

Museu desenvolvido pelo artista está ligada diretamente à prática museológica, quando pretende:

[...] estender o sentido de apropriação às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não são transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de exposição [...]. Museu é o Mundo: é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações⁹³.

E seria esta ação um golpe fatal ao conceito de Museu?

Oiticica utilizou o termo *Apropriação* em diversas obras e textos. Entretanto, o caráter de apropriação de termos oriundos de outros campos chama atenção e colabora para sua construção exemplar de uma linguagem estética própria.

4.2. O Artista-Inventor

A apropriação de palavras, termos, objetos, conceitos, transforma o artista em inventor, em especial Hélio Oiticica que desenvolveu uma linguagem própria, não somente estética mas também científica que dialoga com a Informação em Arte, no contexto da Ciência da Informação.

Conforme explicitado anteriormente a Obra de Arte é entendida pela Informação em Arte como um objeto que carrega um caráter cada vez mais complexo de subjetividade e abstração, passando a incluir assim diferentes

⁹³Ibidem, p. 103-104.

manifestações artística/poéticas como cinema, fotografia, vídeo, música e dança⁹⁴.

As questões propostas durante o período tratado nesta pesquisa (1955-1980) demonstram que o *fazer artístico* se desloca, aproximando-se do pensamento conceitual dos artistas que além de exercitar sua prática, discursa sobre ela. Seu discurso “torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas”⁹⁵.

Desta forma, a leitura destes objetos por parte da Museologia deve ser realizada com o auxílio da Informação em Arte, através do conhecimento e estudo da produção intelectual do artista, dos dados intrínsecos e extrínsecos do objeto.

De certo modo, antevendo a problemática que o estudo de sua produção, ou melhor, o seu caráter desafiador imposto por ela, Oiticica se reconhece em suas obras e aconselha como se deve vê-las e estudá-las.

Por se tratar de um artista cuja importância para a História da Arte é validada por diversos pesquisadores, críticos e curadores, a pesquisa se fundamenta em sua própria produção intelectual (estético e conceitual): “HO soube metamorfosear o mundo dado em sistema significante e chumbar a ordem da vivência com a ordem da expressão”⁹⁶.

Oiticica foi conceituador de sua própria progressão artística. Escrevia sem parar, era verborrágico, seus escritos acompanhavam as suas obras, talvez

⁹⁴PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Prefácio. In: Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p. 08.

⁹⁵FERREIRA, G. OpCit, p. 19.

⁹⁶SALOMÃO, W. Op. Cit, p. 67.

preferindo encarar obra e escrita como uma só atividade, como “uma corrente incessante de invenção e pensamento”⁹⁷.

Trata-se de um artista que deixou como legado centenas de textos teóricos que versam sobre sua obra e sobre outros artistas contemporâneos; sobre Arte, Filosofia e, sobretudo sobre Museologia, por conta de sua crítica ao processo de institucionalização da Obra de Arte por parte do Museu, pela Galeria de Arte, ou até mesmo pelo próprio público ou pela crítica. Projetando-se contra qualquer tendência artística de “uma arte reducionista, instrumental e política em favor da experimentação, ‘proposições abertas’ nas quais fossem possíveis ‘uma condição ampla de participação popular’”⁹⁸ (grifo do autor).

Ávido leitor de teorias filosóficas, desde Merleau-Ponty, Cassirer a Nietzsche, passando por teóricos da Escola de Frankfurt, como Adorno e Marcuse, Oiticica apropriou-se da leitura destes filósofos como um modo de legitimar e tornar verdadeiro o seu pensamento e a construção de sua produção na qualidade de ‘inventos’.

Essa urgência pelo moderno, não somente com relação a Arte, mas também do Homem corrobora para a suplantação deste artista ao status de artista/pensador/inventor/cientista. No fim de sua vida, declarou não ser apenas um artista, e não fazer apenas Arte, descobre “q faço é música”⁹⁹.

Seu desejo, de homem moderno a frente de seu tempo, era ‘reconectar’ o homem com a poética mítica outrora perdida, apropriando-se de afetos, salvaguardando-os, transformando a própria ação estética em ações

⁹⁷BRETT, Guy. Notas sobre os escritos. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. P. 207

⁹⁸BRETT, Guy. O exercício experimental da liberdade. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. p. 229.

⁹⁹OITICICA, H. De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos. 11/11/1979. APHO 0057/79. p. 02.

constitutivas de seu ‘espaço de memória’. Sim, o que ele faz é musica. Música, palavra com a mesma raiz da palavra Museu, e que

derivam coincidentemente da palavra Musa. O que Hélio, sim, profundamente intuía é que seu “fazer” tinha a ver com a música das musas: era fazer muséico, antes do que museológico¹⁰⁰ (grifo do autor).

Museu que “recopila, reordena, recupera, o espalhamento da poesia das coisas”¹⁰¹. O artista, Orfeu-Oitica, é aquele que fixou e tornou acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo¹⁰².

Oitica se apropriou do fazer de Orfeu, filho do Museu. Apropriou-se de nomes de campos do conhecimento distintos do campo da Arte, e vai além, se apropriou da palavra e do verbo, como se verbalizasse às suas obras: “conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”¹⁰³.

¹⁰⁰CAMPOS, Haroldo. Revista do Masp. São Paulo, ano 2, no. 2, P. 64, s/d.

¹⁰¹CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e a musealização. In: ColoquioMuseología, Filosofia e Identidad in America Latina e no Caribe. Documentos de Trabajos. Rio de Janeiro: ICOFOM LAM; Tacnet Cultural, 2011. p. 50.

¹⁰²MERLEAU-PONTY, op. cit.,

¹⁰³SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 3

5.

Perder-se...

o labirinto de Oiticica, a construção de sua rede de fios soltos e a

fraseologia oiticiana como guia

o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço procura caminhar até uma clareira
Gregory Battcock

Dédalo foi considerado um “artista universal, arquiteto, escultor e inventor consumado”¹⁰⁴. Sua engenhosidade o permitiu construir tanto um labirinto, onde os homens se perdiam e eram ‘devorados’ pelo Minotauro, como as asas artificiais para Ícaro, permitindo alçar vôo e escapar.

Oiticica realiza o mesmo percurso, apresenta um novo mundo induzindo ao homem a perceber novamente seu mito de origem, como “que [...] pisando outra vez a terra”¹⁰⁵.

Construiu o labirinto e também as asas.

A construção do labirinto de Oiticica não se detém meramente a construção artística concreta de uma Obra de Arte finita em si, mas a criação de um estado de ser. E por que não dar a este novo estado de ser, asas?

A imagem mítica e imagem científica encontram-se objetivada em suas obras. A imagem do labirinto é emblemática na obra de Oiticica, tanto a sua

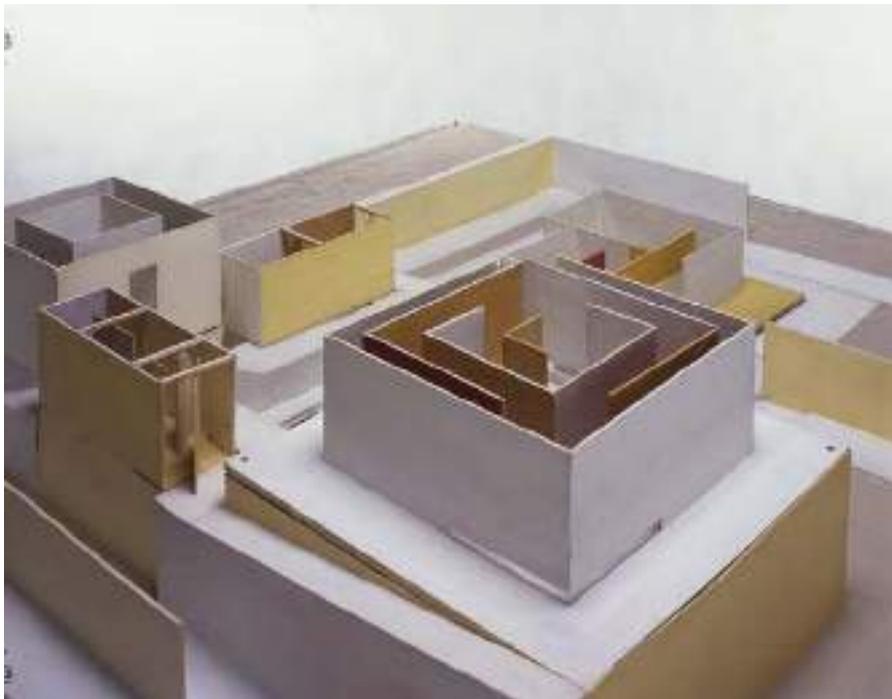
¹⁰⁴ BRANDÃO, Junito. Mitologia Grega. Rio de Janeiro: Vozes, p. 55

¹⁰⁵ BARATA, Mario. Hélio depõe sobre Tropicália e Parangolés. Jornal do Commercio. 21/05/1967

produção teórica quanto artística tem um fluxo sinuoso e de possível perda. Perder-se, nos processos proferidos por Oiticica é como no Labirinto, perder-se como maneira de encontrar-se.

O emaranhado de textos, obras, fotos, bulas, intenções, entre outros, se apresentam de fato como um extensivo 'espaço de memória' que na realidade se converge à aplicação de práticas pertinentes a este espaço, cuja leitura é hipertextual. É como a fita de Moebius que “pelo seu desenrolar quase que entre novelos infinitos e pista-volante, entre estrias geométricas e resto de placenta ¹⁰⁶”, desvendou novos caminhos possíveis.

5.1. Dos Labirintos à fita de Moebius



Projeto Cães de Caça, 1961

¹⁰⁶CAMPOS, Haroldo. Asa delta para o êxtase. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. p. 219-220

Em 1961, Oiticica realiza o Projeto Cães de Caça na forma de um grande Labirinto:

com três saídas e logo de início seu caráter passou a ser muito particular, pelo fato de não ser um jardim no sentido habitual que se conhece e somente porque seria construído permitindo o acesso do público ¹⁰⁷.

Projetado para a cor ser experimentada da mesma forma que o seu primeiro Penetrável (PN1), o Projeto Cães de Caça deveria ser um lugar amplo para a experimentação e vivências, uma espécie de “jardim lúdico”, espaço este que será realizado para a experimentação do espectador posteriormente na obra intitulada, Éden.

O Projeto Cães de Caça se configura como um enorme labirinto, composto por 5 penetráveis e as obras Poema enterrado, de Ferreira Gullar e Teatro Integral de Reinaldo Jardim. Este projeto era para ser construído como um jardim, mas como um jardim habitual¹⁰⁸, era para ser realizado em um parque, em uma cidade qualquer. Deveria ser um lugar onde:

o indivíduo [...] se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estética como se fosse algo “mágico”, capaz de levá-lo a outro plano que não o do cotidiano¹⁰⁹ (grifo do autor).

No texto sobre o Projeto Cães de Caça, Mario Pedrosa¹¹⁰ afirma que este projeto agrega uma nova idéia às experiências de Hélio Oiticica, a do

¹⁰⁷OITICICA, H. Sobre o Projeto Cães de caça. In: FIGUEIREDO, L. op. cit., p. 35

¹⁰⁸OITICICA, Hélio. Sobre criação e vontade construtiva na composição. AHO/PHO 0109.67. p.

01

¹⁰⁹ibidem

¹¹⁰PEDROSA, Mario. Projetos Cães de Caça de Hélio Oiticica. In: APHO doc. 2360/61.

tempo vivenciado através da participação do espectador na criação do artista, integrando-o para libertá-lo do cotidiano.

Apesar do Projeto Cães de Caça ser constituído por cinco Penetráveis, Hélio Oiticica não o incluiu na categoria 'Penetrável'.

O seu Projeto Cães de Caça foi exposto pela primeira vez no Museu de Arte Moderno Rio de Janeiro e infelizmente nunca foi concretizado de fato, apesar disso pode-se considerar a maquete enquanto Obra de Arte finita em si. Seus caminhos deveriam se construídos em mármore branco, ladeados por areia também branca, que leva às construções labirínticas. Penetráveis simples, mas com um refinamento peculiar que é próprio de Oiticica.

Estes 'Labirintos' de Oiticica inseridos ou não na categoria Penetrável, são mais que meros espaços criados para experimentação por parte do espectador-participador. O desenvolvimento da produção artística e intelectual, também apresenta-se sob forma labiríntica que necessita, assim como o labirinto do Minotauro, de fios condutores para poder entrar e sair.

Observa-se que quando se fala sobre a categoria Penetrável e as obras que ali estão inseridas, vem primeiramente à mente a imagem do labirinto, e profere-se assim a comparação da forma pela forma, sem maiores elaborações cognitivas que a categoria exige.

Quando questionado sobre o que são de fato os Labirintos de Oiticica, o poeta Haroldo de Campos, os definem como sendo "âmbitos que ele constrói e destrói, nos quais encontram um habitat natural às suas invenções particulares¹¹¹". De certo modo, a definição de Campos traz à mente, o conceito de Museu. O Museu é o espaço físico (Museu tradicional) ou

¹¹¹ CAMPOS, op. cit.,.

metafísico onde os mitos são criados ou reatualizados através do rito. Assim, Oiticica declarou que a experiência que o espectador deveria ter com o Projeto Cães de Caça está próxima a experiência que este tem ao entrar em um Museu.

Seja em espaço físico, seja em espaço metafísico, os 'inventos' de Oiticica formam, em conjunto, um labirinto, que possuem pontos de interseções. Um espaço "que desdobrava das categorias mais rígidas do que se entendia por arte ¹¹²"

A imagem do labirinto na produção de Oiticica remete a criação de suas categorias:

- Metaesquema
- Bilateral
- Relevo Espacial
- Núcleo
- Penetrável
- Bólido

E a imagem e ideia da fita de Moebius está presente na categoria: Parangolé¹¹³.

No labirinto descança-se, no Parangolé ganha-se asas e o delírio, ou seja:

... o labirinto é o âmbito onde pairam, naturalmente, os seus "ninhos" sem pássaro, mas que pediam, pela ausência de

¹¹²CAMPOS, op. cit., P. 217

¹¹³Esta divisão das categorias através das imagens Labirinto e fita de Moebius pode ser vista na entrevista de Haroldo de Campos sobre a obra de Hélio Oiticica, publicada no catálogo Helio Oiticica de 1996.

pássaro, o vôo que ele depois iria restituir a esse ninhos, através do parangolé, onde o ausente pássaro passa a ter asas com as quais desprende o seu vôo(grifo do autor)¹¹⁴.

A essência dicotômica de Oiticica se resvala sobre os seus 'inventos' e sobre sua ânsia de criar alguma obra/conceito/filosofia, deixando-a aos homens. Talvez a percepção da complexidade de suas obras e conceitos tenha colaborado para o surgimento de um Oiticica auto-preservativo, que pensava sua produção como um todo, como uma rede ou sistema.

Deste modo, Hélio Oiticica se apresenta ao mesmo tempo possuindo "delirante abandono e ordem meticulosa, intelecto e transe"¹¹⁵.

Critico com relação a Arte vigente e as categorias vigentes do Campo da Arte, sempre desejou:

propor o seu próprio sistema de ordens que se cingiriam e entrelaçariam em todos os níveis, do objeto ao corpo, à arquitetura, a "totalidades ambientais" incorporando o "dado" e o "construído", a natureza e a cultura (grifo do autor)¹¹⁶.

"Organizando o delírio", segundo Campos, impulsiona o artista a criar o seu próprio mundo através da experiência artística. A Arte de Oiticica é realizada em laboratório que

acostumado a viver num ambiente de cientistas, que cultivava ao mesmo tempo o gosto artístico. Vindo então dessa família de intelectuais e cientistas (o pai fotógrafo de grande sensibilidade), isto explica de certa maneira, ou ajuda a compreender, o lado de organização, de método, quase cartesiano de Hélio¹¹⁷.

¹¹⁴Ibidem, p. 221

¹¹⁵ BRETT, op. cit., p. 222

¹¹⁶ BRETT, op. cit., p.208

¹¹⁷CAMPOS, op. cit., p.219

Com esse perfil de ‘investigador solitário’ e sua necessidade latente em organizar quase que cientificamente a sua obra, foi exposta ao público em 1969 durante a sua exposição em Londres, intitulada nada mais sugestivo que “Whitechapel Experience”, ou seja Experiência Whitechapel.

5.2. Whitechapel Experience



Hélio Oiticica em frente da Galeria Whitechapel. Londres, 1969

A plenitude plástica de sua produção só se deu a partir da inclusão do espectador em sua obra, e é a partir desta preocupação que Oiticica enveredou por caminhos que o levaram para a construção de um pensamento artístico distinto.

O ápice da relação de Oiticica com sua coerente construção artística é realizado em 1969 com a exposição *Whitechapel Experience* que ocorreu em

Com a obra Éden e a obra Tropicália, Hélio Oiticica desejava ‘reproduzir’ lugares onde o próprio artista se sentia vivo, seriam a apropriação de espaços urbanos reais, lugares considerados experimentais.



Vista do Penetrável PN3 “Imagético”, parte da obra Tropicália.

A invenção de um espaço para que o ‘participador’ pudesse experimentar a própria experiência do artista em descobrir a rua através do andar é transposta nestas obras, mas está também presente em obras como o

Projeto Cães de Caça. A busca do artista na relação possível entre arte e vida, através do despertar do participante, criou não apenas exposições de arte, mas uma *extra-exposição*, uma *extra-obra*, criou um contexto para o comportamento, para a vida.¹¹⁹

Todas as obras sob as categorias Bólide, Parangolé e Penetrável -, são condutoras para o novo, e o novo está ligado a “emergência do estado de invenção no qual eu cheguei, que ela se torne um mundo, um edifício sólido e coletivo”.¹²⁰

Para a Whitechapel Experience, Oiticica colocou em prática pela primeira vez, na qualidade de registro não somente o seu caráter de laboratório, mas também o seu intuito de olhar e analisar a própria obra como um sistema.

Oiticica através do Éden exemplifica a sua preocupação de realizar uma obra que pudesse ser mais que Arte, que pudesse ser uma Experiência. Neste campus, delimitado por uma taba, Oiticica criou um mundo hierarquizado para reflexão sobre seu próprio pensamento. As categorias apresentadas atrás do ‘cercado’ demonstram a construção de uma rede com seus Termos e Conceitos, decorrente de uma de suas teorias mais importantes para compreensão de sua produção: ‘Programa Ambiental’.

Segundo o artista, sua produção entre 1960 e 1961 convergiu aos primeiros contatos com o espaço ambiental. O ambiental para Oiticica não é somente apresentar as obras num espaço ambiente, mas de transformá-las ao fazer-se a Obra, ao ser gerada no seu todo. Agrupando suas Obras de acordo

¹¹⁹PIRES, Luiz Antonio. HélioOiticica. AHO/PHO, 0871.70. p. 01

¹²⁰Ivan Cardoso entrevista HélioOiticica. AHO/PHO 2555.79. p. 15

com o seu desenvolvimento artístico em Manifestação Ambiental nº 1 e 2, entende-se a

representação da fusão ambiental de Núcleos e Bólides, acrescidos de elementos, como os Relevos que antecedem aos Núcleos e que poderiam ser Bólides pelo sentido da cor [...] as outras seriam Penetráveis e Parangolé, que constituirão a Manifestação Ambiental nº2¹²¹.

É a partir desta definição que o artista percebe a urgência de modificar o ato de expor:

É necessária a criação de “ambiente” para essas obras – o próprio conceito de exposição já muda, pois nada significa “expor” tais peças (teria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador (grifo do autor)¹²².

Assim sendo, a partir da elaboração da exposição Whitechapel Experience, pode-se estabelecer uma hipótese que comprova a ideia de Oiticica como um artista que desenvolveu critérios, que se avizinham a Documentação para a leitura de sua produção.

5.3. Termos e Conceitos Oiticicianos: a fraseologia de Oiticica

Oiticica se configura em um artista/inventor que cria sua própria linguagem para além da estética, tendo em vista que “a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas”¹²³. Seu sistema de categorias é intercomunicante e se retroalimenta trazendo a público novos paradigmas ao campo da Arte. Seu papel na qualidade de artista assemelha-se ao de

¹²¹ OITICICA, Hélio. Sobre manifesto ambiental e parangolé. AHO/PHO 0247.66. p. 01

¹²² Ibidem

¹²³ BENJAMIM, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34. p. 55

pesquisador, aquele que utiliza de uma linguagem própria quando debruçado sobre seus inventos, expostos em mesa de dissecação, tendo por finalidade de extrair aquilo que é pertinente à sua busca, à sua investigação.

A fraseologia de Oiticica é a construção que serve à Linguagem Documentária e foi realizada por este artista, tendo como intuito a classificação de sua Obra. Utilizou/Apropriou-se de Termos, elaborou seus Conceitos, de modo a criar um Sistema pronto para a Indexação e Recuperação da Informação presente em sua obra.

O Termo, palavra apropriada por Oiticica, afinal trata-se de um termo de outro campo, e não da Arte, é um Termo que remete a novas possibilidades. Um Bólido, por exemplo não é uma escultura, ou um objeto tridimensional, é um 'transobjeto'.

É interessante observar, retomando a citação de Campos que sinaliza a influência do olhar científico do artista ao fato de crescer em um ambiente que ciência e arte estavam tão próximos colaborando dar ao artista um perfil metodológico e científico. Auxiliando seu pai no Museu Nacional em suas pesquisas de Entomologia, especificamente sobre Lepidópteras, as borboletas que voam no escuro, houve a contribuição para este artista vislumbrar a necessidade de tratar também o Objeto de Arte como espécime científico. Ou seja, como uma modalidade de Documento.

Em seu arquivo pode-se verificar inúmeros apontamentos sobre pigmentos, isto é, encontram-se notas 'científicas' sobre seus inventos, desde sua idéia, sua conceituação, até a sua concepção e objetivação em forma de objeto.

Pequeno núcleo no 1
(anotações)

Côr

a)

b)

c)

a) amarelo limo tendendo à cor
fria, esverdeada ou azulada.
Indicação técnica: guache "Cen-
tauro" nº 401 Amarelo Limão (espanhol).

b) amarelo limo tendendo à cor
quente alaranjada ou aver-
melhada.

Indicação técnica: guache "pis-
quim" Amarelo Limos (brasileiro).

c) amarelo escuro tendendo ao

Este importante legado apresenta diretrizes de como Oiticica concebeu seus 'inventos', entretanto, é necessário salientar a importância que este artista teve ao estabelecer a criação de uma metodologia que o auxiliasse em suas investigações. Este intuito é herança de uma união entre o conceito e a prática existente em duas figuras importantes para Oiticica, seu pai e avô, José Oiticica Filho e José Oiticica, respectivamente.

Entomologista, e exímio fotógrafo, seu pai, José Oiticica Filho era um meticuloso pesquisador, tanto durante suas pesquisas na área científica quanto em sua fotografia. Em seu caderno de fotografia, de linguagem tendendo ao rigor geométrico, Oiticica Filho, inventariou, por assim dizer, todas as fotografias tiradas da seguinte maneira:

Local onde a foto foi tirada+data (dia/mês/ano)+pequena descrição da imagem ou título+ número do negativo

<u>Itatícia</u> <u>Out: 1953</u>			
4901	Itatícia	Torreão com casa pla	4921
4902	3- <u>Out-1953</u>	casar folclórico - La	22
4903		de madeira	23
4904			24
05			25
06			26
4907			27
4908		Casa perto da casa - Itatícia	28
09		Milha em um longo trecho	4929
10	<u>Itatícia</u>	Parque de Itatícia	4930
11	17- <u>Out-1953</u>	Las notícias - Torre casa	31
12	<u>Exercício com</u>	Las - Torre - Torre	32
13	<u>Itatícia</u>	" " "	33
14		" " "	34
15		Las notícias - Torre casa e	35
16		clausura	36
17			37
18			38
19		Torreão - Casa folclórica	4937
20	12- <u>Julho-1954</u>	Mantidas fazendas	4940
		Itatícia	

Caderno de anotações de José Oiticica Filho com notas de suas fotografias e negativos

Esta produção, caracterizada de forma sistêmica e sequencial, pode ser identificada no 'processo criativo total' através das categorias (termos e conceitos por ele criados).

E a fraseologia oiticiã não deve ser analisada somente como títulos, pois existe dentro de um sistema com regras definidas, conforme explicitado:

forma + conteúdo + material

Ou seja:

Indicador alfa-númerico + Termo e conceito
+ Tipo + sub-título (opcional) + ano de execução.

Como por exemplo:

P8 Parangolé Capa 5 "Mangueira", 1965.

PARADOLIS

- P2 FLAG 1 (1964)
 P3 TENT 1 (1964)
 P4 CAPE 1 (1964) Private Col.
 P5 CAPE 2 (1964)
 P6 CAPE 3 (1964-65) "Pedrosa" : to Mario Pedrosa
 P7 CAPE 4 (1964-65) "Clark" : to Ligia Clark
 P8 CAPE 5 (1965) "Manguoeira" : to Jeronimo of Manguoeira Private Col.
 P9 BANNER 2 (1965)
 P10 CAPE 6 (1965) To Mesquite of Manguoeira
 P11 CAPE 7 (1966) "Sex, violence..."
 P12 CAPE 8 (1966) "Liberty" - with Gerchman
 P14 CAPE 10 (1966-67) "Of your skin..."
 P15 CAPE 11 (1967) "Revolt"
 P16 CAPE 12 (1967) "Of adversity we live"
 P17 CAPE 13 (1967) "I am possessed"
 P18 CAPE 14 (1967) "We are hungry"
 P19 CAPE 15 (1968) "Gileasa" : to Gilberto Gil
 P20 CAPE 16 (1968) "Guevarcalia" : 'in memoriam' Guevara
 P21 CAPE 17 (1968) "Guevaluta" : to Jose Celso K. Correa
 P22 CAPE 18 (1968) "Sirvana" - with Antonio Manuel
 P23 CAPE 19 (1968) "Castelo Velozia" : to Castano Veloso
 P24 CAPE 20 (1968) - with Rosa Correa
 P25 CAPE 21 (1968) "Ioxota" : to Nininha of Manguoeira
 P27 CAPE 22 (1968-69) "Urna Norna" - with Rogerio Duarte
 P29 ARTA 1 (1968-69) Myth opened area , in EDEN

PENETRABLES

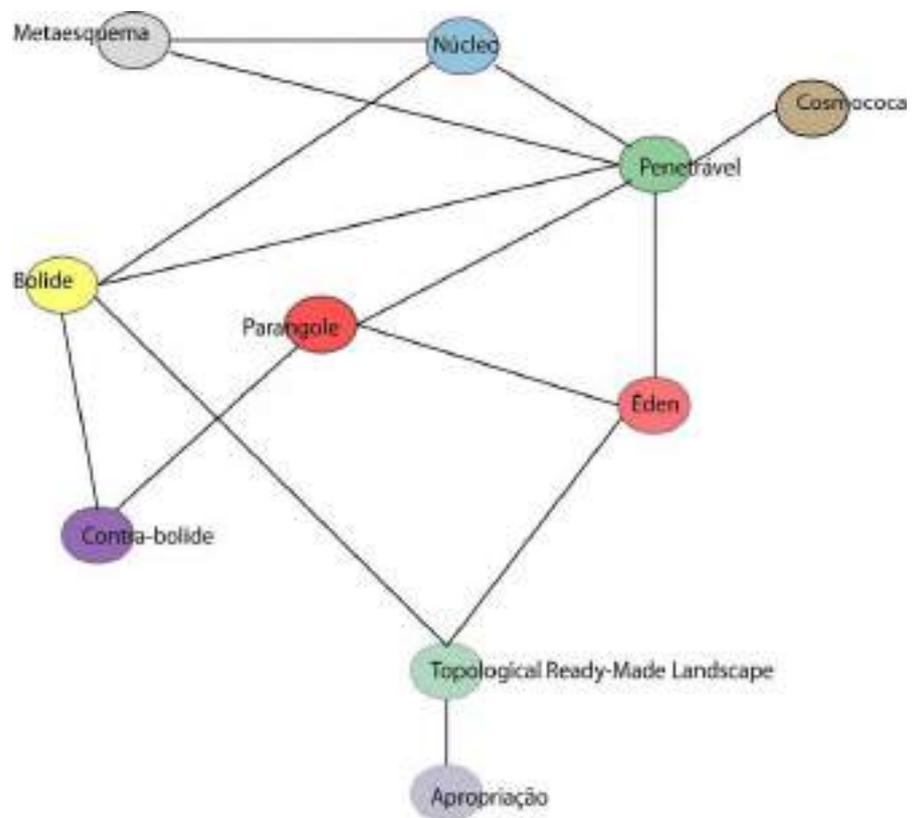
- PH 1 (1960)
 PH 2 (1966) "Purity is a myth" in TROPICALIA
 PH 3 (1966-67) "Imagetical" in TROPICALIA
 PH 4 (1967-68) "Urna" in EDEN
 PH 5 (1968) "Castano-Gil Tent" in EDEN Private Col.
 PH 6 (1967-69) "Cannabiana" Drogen in EDEN
 PH 7 (1968-69) "Lololiana" Drogen in EDEN
 PH 8 (1966-69) "Iemanja" in EDEN
 PH 9 (1968-69) "Homage to Tia Ciata" in EDEN

HUNTING DOG'S PROJECT (PROJETO CAES DE CACA) : (1960) magazine
 composed of PENETRABLES , BURIED POEM by Ferreira Gullar
 and TOTAL THEATRE by Reinaldo Jardim .

Deste modo, Oiticica construiu uma ferramenta para 'leitura' do seu 'espaço de memória' que, construído como uma teia, com nódulos distintos que se apresentam aparentemente desconectados, mas se conectam um com os outros, abertos à experimentação artística e filosófica, oferecem meios de entrar-sair deste espaço. Uma teia, que ainda hoje podem ser demonstrada através das experiências proporcionadas por sua produção de modo re-memorativo, "como um adesivo psíquico invisível que mantém [sua] identidade unida a cada movimento".¹²⁴

A sua intenção pode ser explicitada numa imagem semelhante a uma trama ou rede, conforme esboçada a seguir.

¹²⁴ROSZAK, Theodore. O culto da informação. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 152.



Rede Oitician, unindo os fios soltos

Segundo Guy Brett, Luciano Figueiredo, WynnePhelan, dentre outros, pode-se definir cada Termo de obra realizada por Oiticica através de seus escritos, mas também através da análise descritiva de sua **forma, conteúdo, matéria e ano**.

Esgarçando os limites da Arte e retirando o objeto das categorias pré-estabelecidas de pintura e escultura, Oiticica criou novos 'objetos' de Arte colocando-as em 'Categorias' específicas utilizada somente pelo artista. Embora certas palavras tenham sido utilizadas posteriormente por outros artistas, como no caso da palavra Penetrável que foi utilizada pelo artista venezuelano Jesus Soto¹²⁵. Este ato de levar a Arte a um patamar que vai além da apreciação estética eleva sua produção artística para além da pintura e da escultura.

Oiticica sabia que estava realizando um Objeto para além do sentido estético, o que é perceptível em seus textos sobre a própria Obra e sobre o seu papel de artista.

A preocupação com o espaço, mas principalmente com a invenção de novas categorias para seus 'inventos', inicia-se com os desenhos da série *Metaesquema*, nos quais formas geométricas são apresentadas em um espaço delimitado não somente pela margem do papel, mas por uma margem criada, transformando um espaço real em virtual, ampliando a experiência da formar neste espaço. A importância dos *Metaesquemas* e sua contribuição como exercício não somente de cor, mas também da relação das formas no espaço-tempo é retificado por Oiticica em dois desenhos, no *Sêco nº 26* e *Sêco nº 27*.

¹²⁵ A palavra Penetrável é utilizada por Oiticica pela primeira vez em 1960 e foi também utilizado em 1973 pelo artista Jesus Soto para denominar suas "integrações ambientais". O devido crédito foi dado a Oiticica.

No primeiro diz Oiticica:

nota:este trabalho, que pra mim sempre sugeriu algo de 'ambiental', foi uma previsão, como sinto hoje, dos núcleos que viria a criar bem mais tarde, em 1960/sign/13/nov/1968" (grifo do autor)¹²⁶.



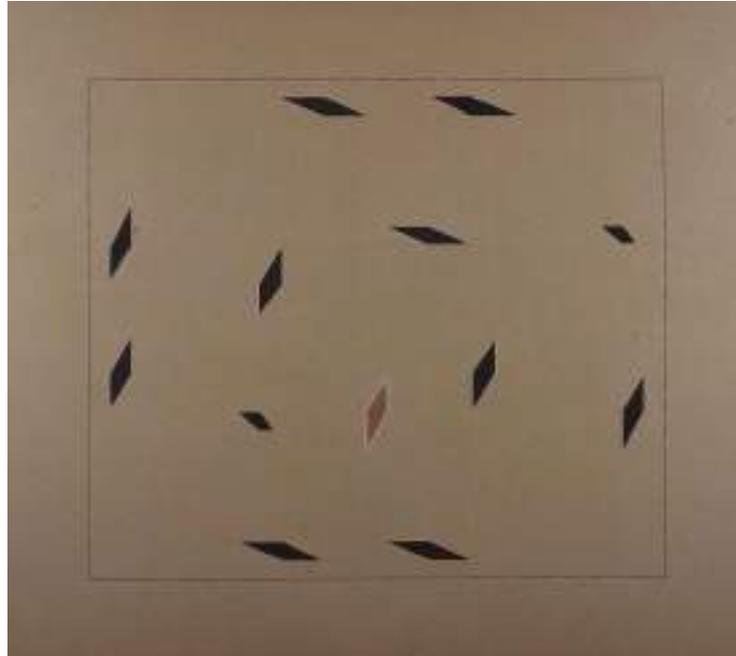
Metaesquema Sêco n.26, 1957

No Metaesquema Sêco *n.27*, diz:

nota: considero este trabalho importante, hoje, e para mim, na época, foi desconcertante pelo sentido de 'diluição estrutural' além do espaço permanente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mais ainda não estava preparado para o salto, ou a transformação – mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico

¹²⁶Transcrição do verso da obra *Sêco 26*, 1957

e extra-espço, e prenuncia diretamente o aparecimento dos 'bilaterais', 'núcleos' e 'penetráveis'/sign/13/nov/68 (grifo do autor)¹²⁷.



Metaesquema – Sêco n. 27, 1957

As anotações realizadas pelo artista datam de 1968, ano que grande parte de suas categorias já haviam sido estabelecidas e conceituadas. Possivelmente, Oiticica ao analisar o conteúdo estético de seus desenhos tenha observado que o Mestaesquema não é desenho nem pintura, todavia conjuga os dois em uma só proposta.

Desta maneira, estes 'não-desenhos' o impulsionaram a categorizá-los sob o Termo, Metaesquema.

¹²⁷Transcrição do verso da obra *Sêco 27*, 1957

6.

Encontrar-se....

definindo as categorias de Oiticica

Em seu Programa Ambiental, Oiticica propõe não a construção de uma Obra de Arte, mas uma manifestação total e integral com relação às criações artísticas. Seu pensamento aponta para que o ato criativo do artista deva ser associado ao de manifestação que seria a libertação dos meios, tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica. Oiticica também inclui neste Programa a apropriação de lugares ou obras que se transformam nas ruas:

pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que me deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim, coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação (grifo do autor)¹²⁸.

Com a apropriação das coisas do mundo e as criações de proposições que leva o público a participação configura-se uma nova conceituação de exposição e de Museu. Para Oiticica “o museu é o mundo: é a experiência cotidiana”¹²⁹.

A busca pela construção de uma Obra de Arte enquanto manifestação total e integral, como se pode ver, impulsionou este artista a criação de novos conceitos ou a atualizações de conceitos que não mais serviam a uma linguagem artística de vanguarda, a ponto de criar novos Termos para o Campo da Arte e discutir sobre a sua institucionalização.

¹²⁸OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. AHO/PHO 0253.66. p.02

¹²⁹Ibidem

A sua intenção está expressa nas suas categorias, presentes em sua fraseologia e definidas pelo próprio artista e pelos Agentes especializados no Campo da Arte. No presente trabalho, através das definições descritas estabelece-se um paralelo crítico entre a “fala da primeira pessoa” e a fala dos críticos. E tornou-se possível constatar que há também definições que estão próximos a descrição formal do objeto, enquanto outras se ajustam a teoria proferida e registrada pelo artista.

6.1. Delimitando o espaço concreto através da linguagem: os inventos de Hélio Oiticica

Em 2003, o Projeto Hélio Oiticica – PHO e o Museum of Fine Arts, Houston – MFAH (Texas/USA) iniciaram uma parceria de pesquisa em Arte tendo por finalidade de desenvolver e publicar o *Catalogue Raisonné* do artista Hélio Oiticica. O primeiro importante passo foi a organização do arquivo pessoal do artista e a criação de sistema de automação para auxiliar a pesquisa destes documentos (Discursos/Documentos sobre Arte).

O passo seguinte foi a realização do inventário de sua obra (Discursos/Documentos de Arte). Seguindo o espírito de sua obra, optou-se pela numeração de registro alfanumérico. As três letras anteriores ao número deveriam identificar a sua categoria, exemplo, uma obra inscrita sob a categoria Metaesquema deveria receber o identificador MET, seguido do número com três algarismo, 001.

Entretanto, o início de sua produção não foi categorizada pelo artista, como no caso dos desenhos do período em que o artista participou do Grupo Frente, e as obras anteriores ao Movimento Neoconcreto, com exceção dos desenhos sob a categoria Metaesquema que possivelmente foram categorizados em 1968. Conforme explicitado, Oiticica se apropriou de termos, palavras, muitas vezes corriqueiras, deste modo a presente conceituação de seus Termos e Conceitos utilizados na Fraseologia Oiticica inicia-se com a apresentação da etimologia da palavra.

Assim, os Termos e Conceitos de Oiticica apresentam-se em cerca de 90% de sua Obra, descritas da seguinte forma:

1. Grupo Frente

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: GFR



Grupo Frente, 1956

Guache sobre cartão realizados no período de 1956-57, antecede os Metaesquemas.

São desenhos criados pelo artista durante a sua participação no Grupo Frente.

O Grupo Frente (1954), sob a liderança do artista Ivan Serpa, foi formado pelos artistas Lygia Clark, Lygia Pape, Aloisio Carvão, Carlos Val e seu irmão César Oiticica, além dos críticos Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. O Grupo realizou quatro exposições e Oiticica passou a expor apenas na segunda exposição que foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde tanto ele quanto o irmão, César, eram alunos do artista Ivan Serpa.

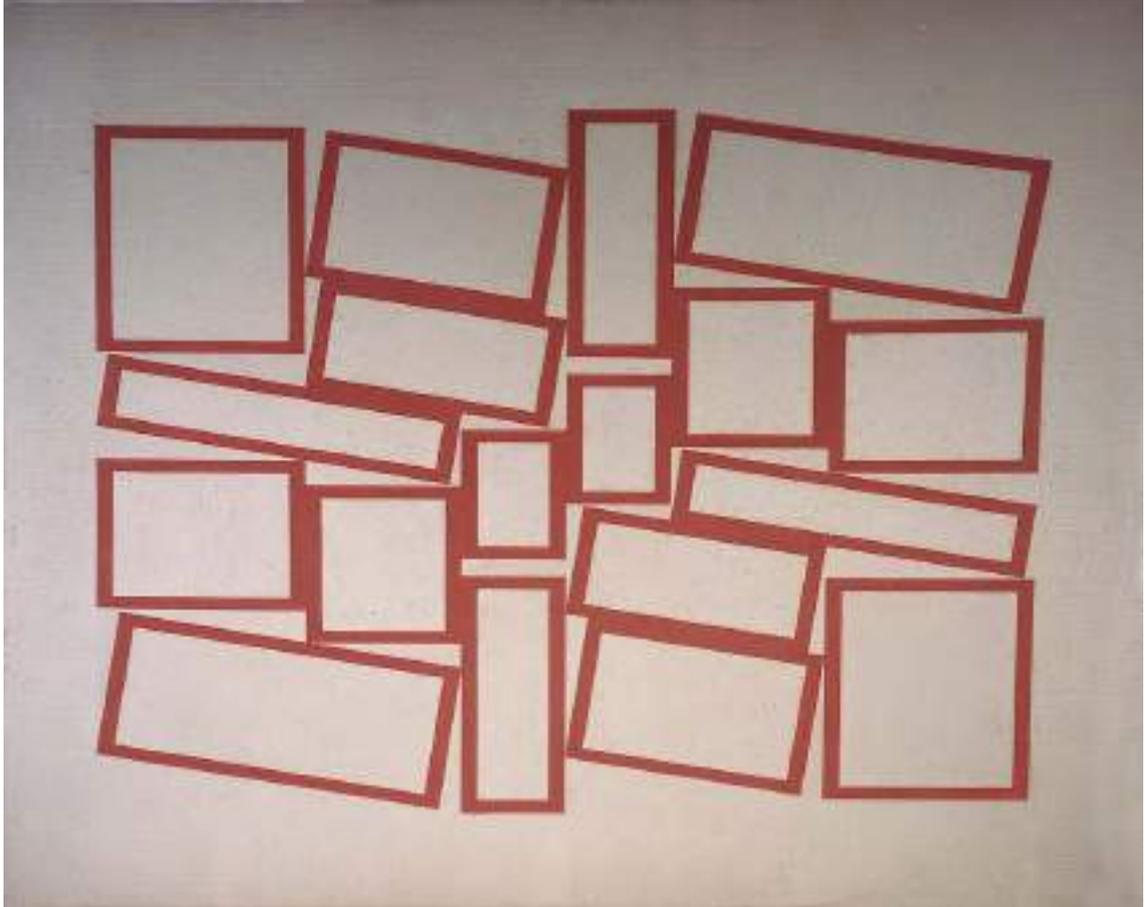
Definição por Hélio Oiticica

“[...] Usava cores muito próximas umas das outras e escuras. E sempre tinha uma cor mais clara para dar um espaço de vai-e-vem, de ambivalência visual”¹³⁰.

¹³⁰Entrevista Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho.

2. Metaesquema

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: MET



Metaesquema, 1958

Etimologia do Termo

Neologismo, união do prefixo Meta+ a palavra Esquema

meta-

(grego *metá*, no meio de, entre, com)

pref.

1. Exprime a noção de mudança (ex.: *metáfora*).
2. Exprime a noção de transcendência (ex.: *metafísica*).
3. Exprime a noção de reflexão sobre si (ex.: *metalinguagem*)¹³¹.

¹³¹Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

esquema |ê|

1. Figura que representa, não a forma verdadeira dos objetos, mas as suas relações e funções.
2. Resumo¹³².

Definição por Hélio Oiticica

“Obsessiva dissecação do espaço

Espaço sem tempo: frestas plano mudo

Apintura”¹³³

Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada. E para mim, Metaesquema significa que, pelo fato de não usar cor, usar pouca cor e papelão, continua a ser pintura. Então Metaesquema é isso: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura.¹³⁴

Em guache sobre cartão, estas ‘apinturas’ foram realizadas entre os anos de 1957-1958. Apresenta a percepção da existência de um espaço virtualizado e sua preocupação de tornar este espaço real como experiência para o espectador ocorrida no fim de 1959 e no início da década de 60.

Extra-espaço/além do espaço. O espaço virtualizado nos desenhos é, a partir de 1959-60, propulsado para o espaço real com as obras *Relevos*

¹³² Ibidem

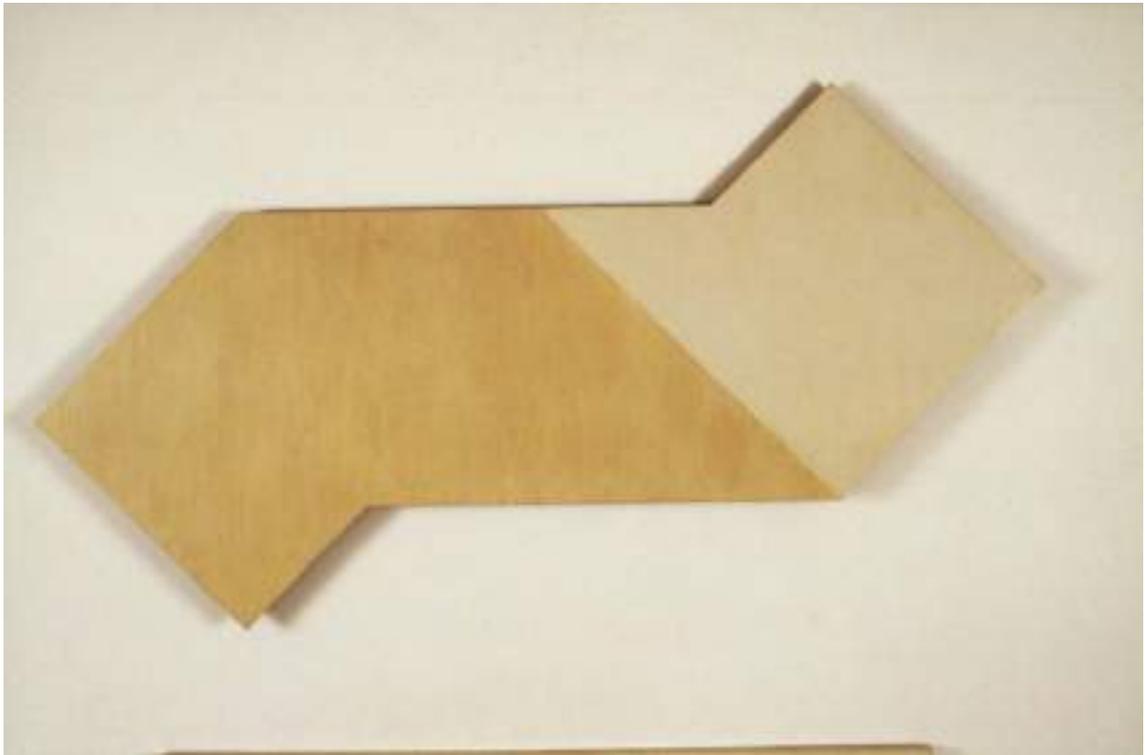
¹³³ OITICICA, Hélio. Metaesquemas 57/58. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. P. 27

¹³⁴ Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho

Espaciais Bilaterais, Núcleos e seu primeiro Penetrável, segundo sua anotação de 1968.

3. Pré-Neoconcreto

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: PNC



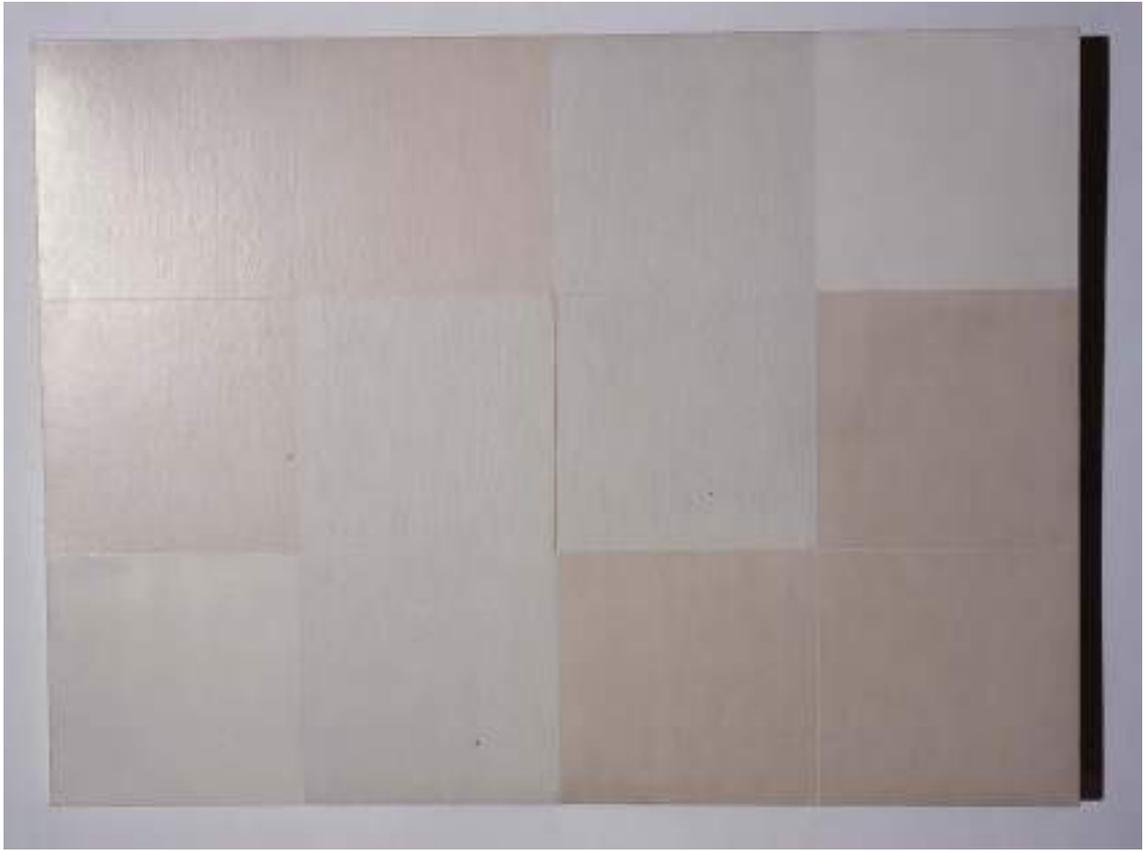
Pintura Branca [Relevo de parede],1959

Constituição de novas formas do suporte. Manipulação da cor na estrutura até que a estrutura pudesse dar seu 'salto para o espaço'.

Formas geométricas que de maneira discreta tentam se desprender da parede.

Sob as categoria PNC estão as obras: Pinturas Brancas, Série Amarela, Série Vermelha e Invenções.

Pinturas Brancas



Pintura Branca, 1959

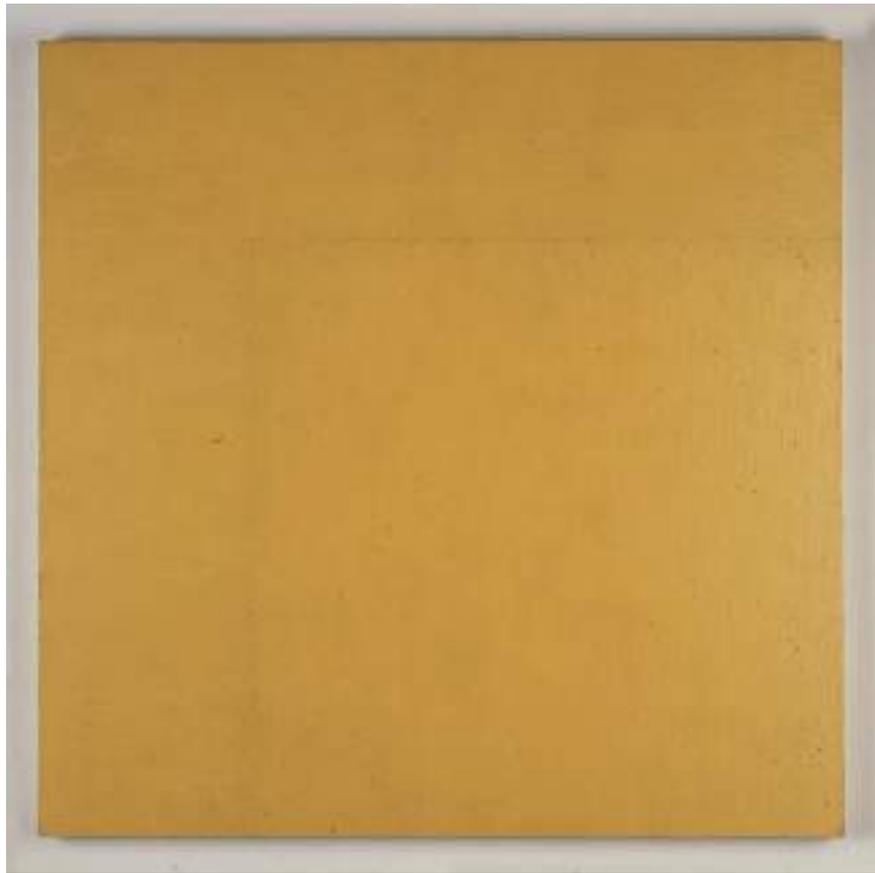
Manipulou os diferentes tons possíveis de branco, apenas mudando a direção da pincelada, ou seja, desejava que apenas modificando a direção da pincelada apenas uma cor apresentasse dois aspectos.

Definição por Hélio Oiticica

“O branco é a cor-ideal, síntese-luz de todas as cores. É mais estática, favorecendo, assim, à duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais

alvura e o outro, naturalmente mais opaco, tendendo ao tom acinzentado”¹³⁵.

Série Amarela e Série Vermelha



Série Amarela, “Olimpico”, 1959

Definição por Hélio Oiticica

“O amarelo, ao contrário do branco, é o menos sintético possuindo forte pulsação óptica e tendendo ao espaço real, a se desprender da estrutura material e a se expandir”¹³⁶.

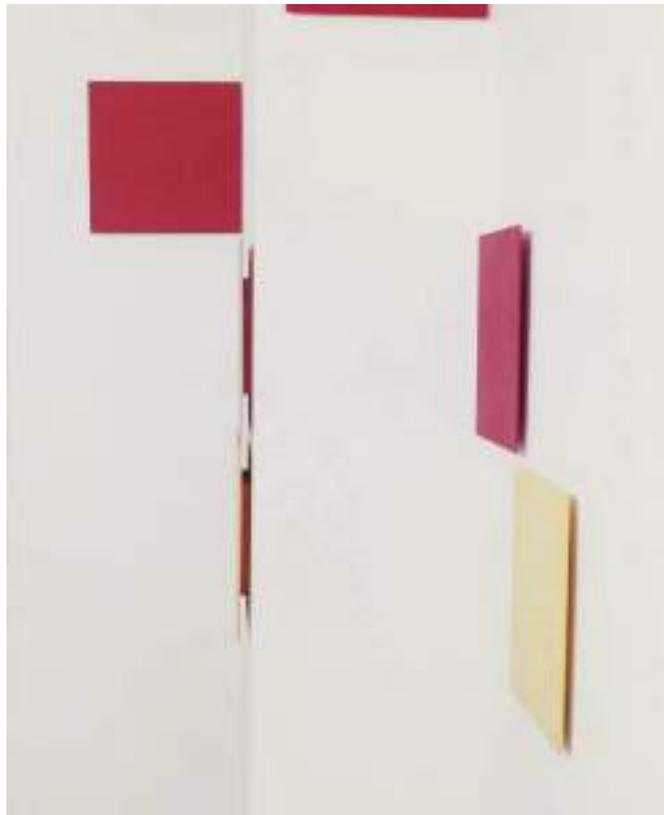
¹³⁵OITICICA, H. Cor, Tempo e Estrutura. FIGUEIREDO, L. op. cit., p. 44

¹³⁶OITICICA. Hélio. Cor, tempo, Estrutura. In: FIGUEIREDO, L. op. cit.,

Definição pelo Campo da Arte

“Representa as investigações sobre a interação da cor com a luz para criar uma cor tonal”¹³⁷.

Invenções



Invenções, 1959-1962

Etimologia do Termo

1. Ato ou efeito de inventar.
2. Faculdade de inventar; invento.
3. Parte da retórica que ensina a procurar os meios de agradar e persuadir¹³⁸.

¹³⁷ PHELAN, Wynne. To bestow a sense of light: Hélio Oiticica's experimental process. In: RAMIREZ, Mari Carmen. Hélio Oiticica: The Body of Color. Houston: Museum of Fine Arts Houston, 2006. p. 80

Definição por Hélio Oiticica

“Na fase imediatamente anterior ao lançamento das estruturas no espaço, cheguei a “Invenções” [...], em que trabalhava com a luminosidade da cor, reduzida aí ao seu estado primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromia” (grifo do autor)¹³⁹.

“Nas invenções, que são placas quadradas e aderem ao muro (30 cm de lado), a cor aparece em um só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidade do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transforma em relevo”¹⁴⁰.

Um grupo de 40 painéis de eucatex medindo 30 x 30 centímetros. No seu verso, pequenos sarrafos de madeira. Quando colocados na parede a Obra (painel) parecesse descolar dela, projetando na parede uma linha sombreada.

A dissolução do suporte pela cor e pelo não uso da moldura, adicionado ao fato da Obra de projetar para fora da parede, impulsionou o artista a realizar os Bilaterais e os Relevos Espaciais.

¹³⁸ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹³⁹ OITICICA, H. Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor. In: FIGUEIREDO, L. op. cit., p. 40

¹⁴⁰ Ibidem. p. 50

Nas categorias expostas acima nenhuma delas recebeu o que denomina-se de fraseologia de Oiticica.

E apenas Metaesquema e Invenções foram denominadas pelo artista, conforme se explicitou anteriormente.

E nota-se uma característica a ser destacada na categoria Invenções: Oiticica desejou que no verso de cada painel tivesse a fórmula da cor utilizada. Como uma fórmula química, mas sobretudo, semelhante a anotações científicas.

4. Bilateral (BIL)

Utilizado por Hélio Oiticica: BIL

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: BIL



Bilateral e Bilateral "Clássico", 1959

Etimologia do Termo:

1. Que tem dois lados.
2. Voltado para dois lados¹⁴¹.

Pode-se perceber o desenvolvimento das Pinturas Brancas através das Obras que compõem esta categoria. A composição também é feita com dois tons diferentes de branco enfatizados pelas pinceladas em direções opostas.

¹⁴¹Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

É o início do desenvolvimento de estruturas no espaço.

Definição pelo Campo da Arte

“A estrutura deste trabalho é superficialmente tridimensional. Pequenas tiras de madeira, anexadas ao lado reverso da obra, espaça os painéis em 1 centímetro, formando uma linha escura em negativo entre eles”¹⁴².

No arquivo de Oiticica, algumas listas de obras que incluem o Bilateral o registra sob a inscrição BL + número. Nota-se com mais evidência no catálogo da Whitechapel Experience, no qual o artista apresenta as Obras listadas em sequencia. Por exemplo: BL1, BL2, BL3. O mesmo será realizado na categoria seguinte, Relevo Espacial.

¹⁴²PHELAN, op. cit., p. 82

5. Relevo Espacial (REL)

Utilizado por Hélio Oiticica: REL

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: REL



Relevo Espacial [amarelo], 1960

Etimologia do Termo:

Utilização de duas palavras distintas: Relevo + Espacial.

Relevo:

1. Ato ou efeito de relevar.
2. Saliência.

3. Obra de escultura ou de gravura que sai da superfície natural.
4. Acidentes (do terreno).
5. [Figurado] Distinção; realce; evidência.

Pôr em relevo: fazer sobre sair, tornar saliente, chamar a atenção para¹⁴³.

Espacial

1. Relativo a o espaço de lugar ou de tempo.
2. Relativo ao espaço intersideral¹⁴⁴.

Definição por Hélio Oiticica

“Ai comecei a fazer as primeiras coisas no espaço, que eram Relevos Espaciais, onde a cor entrava por dentro e tinha uma porção de vazados. A cor entrava e saía de dentro”¹⁴⁵.

Definição pelo Campo da Arte

“Ele deu aos suportes dois lados com os seus Bilaterais, e o trouxe para fora para pender livremente no espaço, em seus Relevos Espaciais, que introduziram também um relacionamento de deslize entre placas que anteriormente se justapunham”¹⁴⁶

¹⁴³Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁴⁴Ibidem

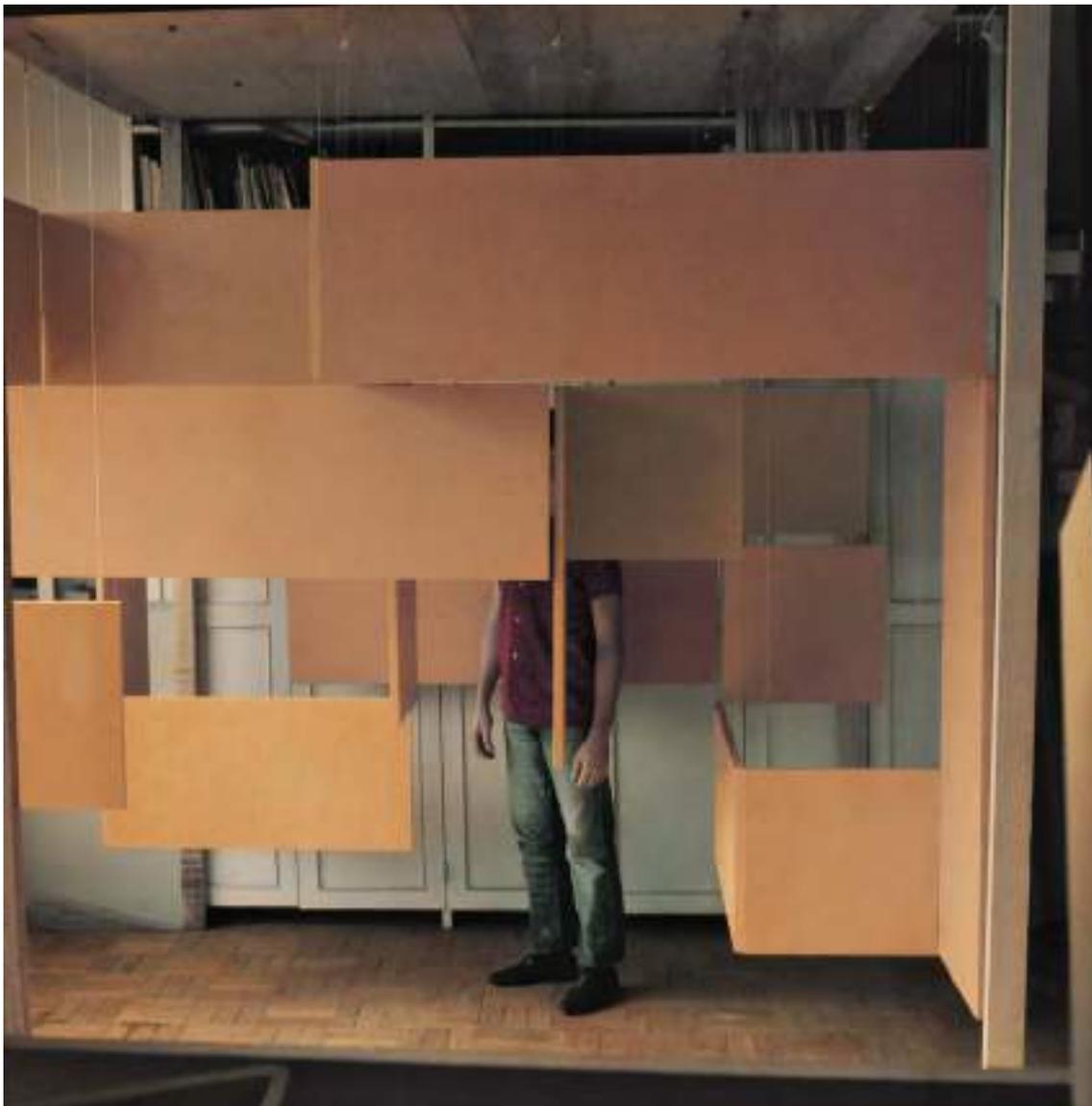
¹⁴⁵Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho. AHO/PHO 1022.80 p. 2

¹⁴⁶BRETT, G. O exercício experimental da liberdade. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. p. 226

6. Núcleo

Utilizado por Hélio Oiticica: NC

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: NUC



NC3 Núcleo Médio 1, 1960-61

Etimologia do Termo:

1. Massa central do átomo formada de prótons. (positivos) e de nêutrons. (neutros).
2. Miolo de fruto de cascadura.

3. Centro; parte central.
4. Parte central da cabeça de um cometa.
5. Aglomeração, grupo.
6. Âmago, essência.
7. Ponto principal.
8. Sede¹⁴⁷.

Definição por Hélio Oiticica

O Núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional, permite a visão da obra no espaço e no tempo.

“O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. [...] é uma visão cíclica”¹⁴⁸.

Definição pelo Campo da Arte

“Painéis pintados fisicamente expandidos no espaço, criando uma grade tridimensional colorida”¹⁴⁹.

A experiência da cor exercitada por Oiticica nos trabalhos desta categoria pode-se inferir ter sido iniciada com as Invenções, mas também com sua experiência da pintura no espaço, como no Relevo Espacial e Bilateral.

Segundo Phelan¹⁵⁰, os projetos para o Núcleo são consequências de seus experimentos de pintura no espaço. Enquanto, para Small, “a cor de

¹⁴⁷ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁴⁸ Oiticica, H. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FIGUEIREDO, op. cit., p. 51

¹⁴⁹ SMALL, Irene. Hélio Oiticica and the morphology of things. Dissertação (Doutorado) Programa de pós-graduação em Filosofia. Yale University, 2008. p. 141

¹⁵⁰ PHELAN, op. cit., p. 101

qualidade tonal que Oiticica notou nas Invenções foi aqui transfigurada para o que o artista descreveu como intensidades cromáticas ascendente e descendente experimentada no tempo real e no espaço”¹⁵¹.

Na categoria Núcleo, Oiticica começou a estabelecer o que se caracteriza na presente dissertação como fraseologia. E foi mais adiante. Sua experiência com a cor e, talvez, sua urgência por uma linguagem própria que pudesse ser demonstrada, por assim dizer, cientificamente, pode ter colaborado não somente, no caso da categoria Núcleo, para o registro em diário de fórmulas pictóricas, incluindo a medida de tinta utilizada para cada obra desta categoria.

Exemplo da Fraseologia Oiticiana:

NC1 Pequeno Núcleo n.1, 1960

NC3 Núcleo Médio n.1, 1960-1961

As categorias seguintes, Bólide e Parangolé, foram as que Oiticica definiu de modo claro, algumas vezes retomando-as e redefinindo-as. O Parangolé, e a mítica que envolve esta categoria, foi a mais elaborada pelo artista, o que colaborou para o artista o desenvolvimento de uma teoria que dividiu as suas obras em dois distintos grupos: Manifestação Ambiental n. 1 e Manifestação Ambiental n.2.

¹⁵¹ SMALL, op. cit., p. 141

7. Bólido (B)

Utilizado por Hélio Oiticica: B

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: BOL



B11 Bólido Caixa 9, 1964

Etimologia do termo:

(francês *bolide*)

1. Antiga designação dos meteoritos mais importantes.
2. Automóvel cujo motor e carroçaria foram especialmente concebidos para corridas e que é capaz de alcançar altas velocidades.
3. Pessoa ou coisa que se move com grande rapidez¹⁵².

¹⁵²Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Definição por Hélio Oiticica

“Objeto como pintura, ou pintura como objeto, e contendo elementos da massa nucléica, a caixa apresenta divisões espaciais, e brinca com mistérios dos espaços interiores do abrir e do fechar, do que pode ser fisicamente adentra ou completamente visto”¹⁵³.

“Os Bólides eram caixas e vidros. Umas caixas como se fosse a materialização do pigmento. Era a cor pigmentária e tinha sempre textura. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. Eu chamava de Estruturas de Inspeção porque pode-se olhar por dentro e por fora. E tinha uns vidros que são coisas que têm pigmentos puros¹⁵⁴”.

“São transobjetos [...] transportado do “mundo das coisas” para o plano das formas simbólicas” ¹⁵⁵.

Categoria subdividida em:

Bólide Caixa,

Bólide Vidro,

Bólide Saco,

Bólide Área,

Bólide Plástico,

Bólide Bacia,

Bólide Luz,

¹⁵³ OITICICA, Hélio. Bólides. AHO/PHO

¹⁵⁴ Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho. AHO/PHO 1022.80 p. 2

¹⁵⁵ OITICICA, Hélio. Bólides. AHO/PHO

Bólide Roupa,

Bólide Ninho,

Bólide Lata,

Bólide Pedra.

Bólide Caixa:

Definição pelo Campo da Arte

“[...] os Bólides Caixas são estruturas feitas por modestos materiais modernos: eucatex, sarrafos de madeira, caixas recicladas e restos de pedaços de madeira. Tem dobradiças e painéis deslizantes que podem ser manipulados pelos espectadores ¹⁵⁶ .



B13 Bólide Caixa 10, 1964

¹⁵⁶PHELAN, op. cit., p. 97

Bólido Vidro:

“[...] a cor como massa incandescente para qual a pessoa é atraída, como se para um fogo (mais tarde, Hélio referiu se a isso como “massa-pigmento numa nova forma extra-pintura”) ¹⁵⁷”.



B18 Bólido Vidro 6 “Metamorfose”, 1965

Exemplo da Fraseologia Oiticiano:

B1 Bólido Caixa 1 “Cartesiano”, 1963

B7 Bólido Vidro 1, 1953

B54 Bólido Area 1, 1967 em Éden

¹⁵⁷BRETT, op. cit., p. 226

8. Parangolé (P)

Utilizado por Hélio Oiticica: P

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: PAR



P4 Parangolé Capa 1, 1964

Etimologia do termo

(origem obscura)

1. [Brasil, Informal] Conversa sem nexos.

2. [Brasil, Informal] Discursoinútil. = LÉRIA, LERO-LERO

3. [Brasil, Informal] Ato ou conversa para enganar alguém. = LÉRIA¹⁵⁸

Sem sombra de dúvida esta categoria, o Parangolé, é a mais estudada pelos críticos, e também foi a categoria que Oiticica conflui Obra de Arte e vivência. Obra mítica, inclusive na sua própria concepção.

Definição por Hélio Oiticica:

“[...] é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido finitivo com o que defino por totalidade da obra [...]”¹⁵⁹

Anti-arte, por excelência¹⁶⁰

“ [...] isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão.

¹⁵⁸ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁵⁹ OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996.

¹⁶⁰ OITICICA, op. cit.,.

Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...”e a única coisa que eu entendi, que estava escrito a palavra Parangolé. Aí eu disse: é essa a palavra ¹⁶¹.”



Hélio Oiticica e o escultor Jackson Ribeiro e a “gênese do Parangolé”, 1964

A descoberta da palavra e da construção, relatada por Oiticica ao jornalista e pintor Jorge Guinle Filho, foi uma fato impactante que motivou o

¹⁶¹Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho. AHO/PHO 1022.80 p. 2

seu retorno ao local, e de certo modo se deu a origem do Parangolé foi documentado através de fotografias.

Definição pelo Campo da Arte

“São flexíveis e formas imprevisíveis. A noção entrópica da pessoa que veste o Parangolé prescreve o modo como a luz interage na cor, textura e brilho. Os Parangolés não são fantasias. São preferivelmente, estruturas de tecidos em camadas”¹⁶².

É estrutura ambiental, possuindo como núcleo principal: o participante. Toda a unidade dessas obras está baseada na ‘estrutura-ação’ que é aqui fundamental; o ato do espectador carregar a obra ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva. É a anti-arte por excelência.

Segundo Campos, o Parangolé é a Asa-delta para o êxtase, elemento jubilo e erótico.

O Parangolé é subdividido em:

Parangolé Capa,

Parangolé Estandarte,

Parangolé Tenda,

Parangolé Bandeira,

Parangolé Área

¹⁶² PHELAN, op. cit., p. 101

Exemplo da Fraseologia Oiticiano:

P1 Parangolé Estandarte 1, 1964

P4 Parangolé Capa 4, 1964

P29 Parangolé Área 1, Área aberta ao Mito, 1968-69 em Éden

9. Penetrável (PN)

Utilizado por Hélio Oiticica: PN

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: PEN



PN1 Penetrável 1, 1960

Etimologia do Termo:

1. Que pode ser penetrado; acessível¹⁶³.

¹⁶³Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Definição por Hélio Oiticica

O primeiro penetrável -- PN1 -- foi realizado por Oiticica em 1960.

Deseja “dar a grande ordem à cor”, onde a relação do espectador com a obra se realiza numa “integração completa”¹⁶⁴.

No Penetrável, a “visão cíclica do Núcleo pode ser considerada como uma visão global ou esférica”¹⁶⁵.

A criação do primeiro Penetrável, segundo Oiticica, fez surgir a criação do Projeto Cães de Caça e de outros projetos, alguns realizados em plantas, outros em maquetes, o que permite considerar seus projetos de Penetráveis, Obra.

Entretanto, é interessante observar que os cinco penetráveis que pertencem ao Projeto Cães de Caça não foram numerados pelo artista, sendo denominados na qualidade de Penetráveis, mas não incluso em sua categoria. O segundo e o terceiro Penetrável compõem a obra *Tropicália*.

Tropicália é “uma espécie de labirinto fechado sem saída no final. [...] Quis neste penetrável fazer um exercício da “imagem” em todas as sua formas”¹⁶⁶.

¹⁶⁴OITICICA, op. cit., p. 44

¹⁶⁵Ibidem

¹⁶⁶OITICICA, Hélio. Catálogo Whitechapel. In: FIGUEIREDO, L. op. cit., sem número.

10. Apropriação

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: APR

Etimologia do Termo:

1. Tornar próprio (ex.: *apropriar bens*).
2. Acomodar.
3. Aplicar, atribuir.
4. Tornar ou será de quando ou conveniente a (ex.: *é preciso apropriar o discurso; isto não se apropria à situação*). = ADEQUAR
5. Apossar-se.
6. Tornar seu uma coisa alheia (ex.: *apropriou-se de valores e será julgado por isso*). = APODERAR-SE¹⁶⁷.

Definição pelo Campo da Arte

“[...]eles são uma consequência natural em que ele chegou depois de enfrentar alguns problemas específicos de cor e pintura”¹⁶⁸.

¹⁶⁷Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁶⁸FIGUEIREDO, L. In: RAMIREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts Houston, 2006. p. 109

11. Quasi-Cinema: Cosmococa (CC)

Utilizado por Hélio Oiticica: CC

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: QCI



CC5 Progama in Progress – Cosmococa 5 “Hendrix-War”

Etimologia do Termo:

Neologismo – Cosmo + Coca

Cosmo

(grego *kósmos*, -ou, ordem, forma, governo)

elem. de comp.

Exprime a noção de universo (ex.: *cosmografia*)¹⁶⁹.

¹⁶⁹Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Coca

1. [Botânica] Planta do Peru, narcótica e alimentar.
2. Substância extraída desta planta com que se narcotizamos peixes.
3. O mesmo que **cocaína**.
4. [Botânica] Cadauma das células ocas de um pericarpo.
5. Harmonia de formas e graça dos movimentos.

estar à coca: espreitar.

Confrontar: coça, soca¹⁷⁰.

Definição por Hélio Oiticica

“Cosmococa – programa in progress: se citado em inglês: programa: no lugar respectivo: a insistência em making a point quanto ao fato de ser programa em progress – programa aberto – vem de que como viemos eu e Neville¹⁷¹ de concretizar essa primeira série de Bloco-Experiências e que tomam abreviação CC seguida do numero correspondente para identificação [...]”¹⁷².

Definição pelo Campo da Arte

“Cosmococas, [...], redimensiona a idéia do dispositivo cinematográfico ao produzir uma nova sensação do espaço em uma situação de não-narrativa”¹⁷³.

¹⁷⁰Ibidem

¹⁷¹O citado por Oiticica é o cineasta brasileiro Neville d’Almeida.

¹⁷²OITICICA. Bloco experiências in Cosmococa – programa in progress. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996. p. 174

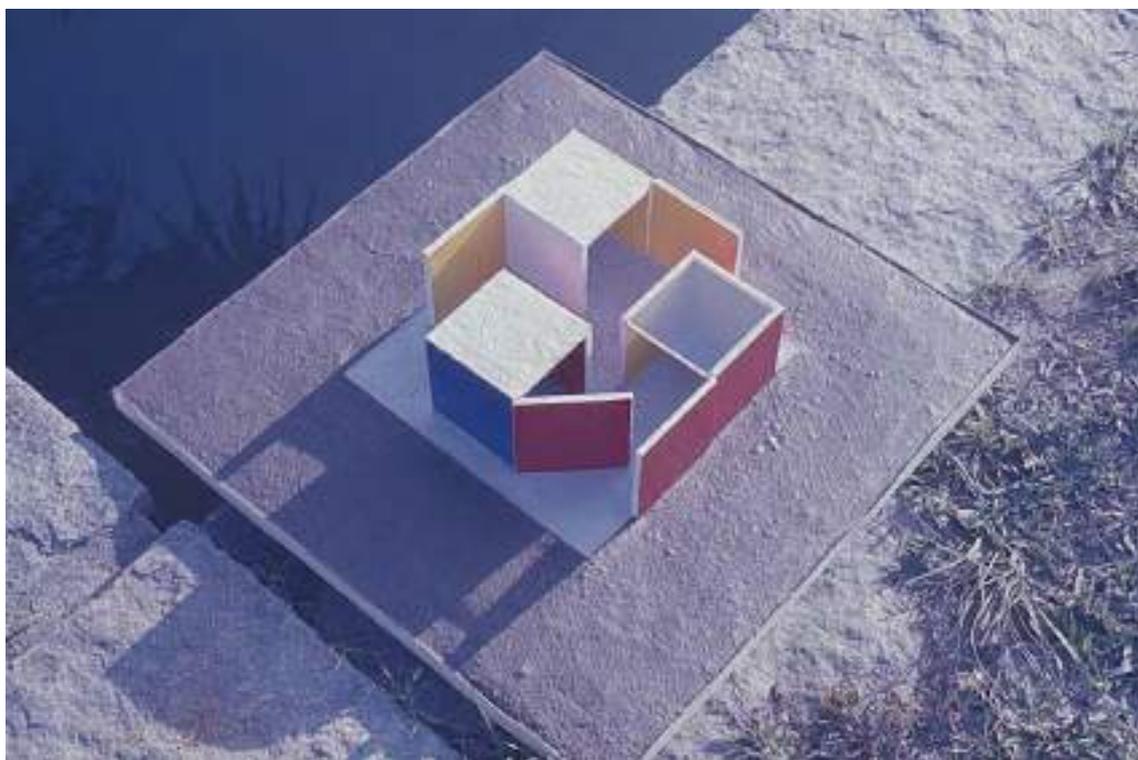
¹⁷³MACIEL, K. O cinema tem que virar instrumento. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 169

“Para cada bloco-experimento há uma ficha com especificações técnicas básicas, recomendações para projetar os slides, para a trilha sonora, para o set da performance e para atividades dos participantes”¹⁷⁴.

¹⁷⁴CARNEIRO, Beatriz S. Cosmococa – Programa in Progress: Heterotopia de guerra. In: BRAGA, op. cit., p. 187.

12. Magic-Square

Não recebeu identificador alfanumérico, nem pelo artista, nem pelo Projeto Hélio Oiticica



Magic Square n. 3, 1978 (maquete)

Etimologia do Termo:

Junção de duas palavras em língua inglesa.

Magic= mágico

1. Relativo a magia.
2. Que acontece por magia, sem explicação. = Fantástico
3. Que encanta, Seduz. = Encantador, Fascinante, Maravilhoso
4. Pessoa que pratica a Magia. = Bruxo, Feiticeiro, Mago, Nigromante
5. Pessoa que faz números de ilusionismo. = Ilusionista, Prestidigitador¹⁷⁵.

¹⁷⁵Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Square = quadrado

1. Circunscrito por quatro lados iguais.
2. [Geometria] Quadrilátero cujos quatro lados são iguais e formam ângulos retos.
3. [Aritmética] Produto de um número multiplicado por si mesmo.
4. [Militar] Disposição especial das tropas de infantaria que consiste em se ordenarem formando quatro frentes para resistir aos ataques da cavalaria inimiga¹⁷⁶.

Todavia, deve-se reconhecer que o melhor significado da palavra Square vem da própria língua inglesa que também significa Praça ou Parque.

Definição por Hélio Oiticica

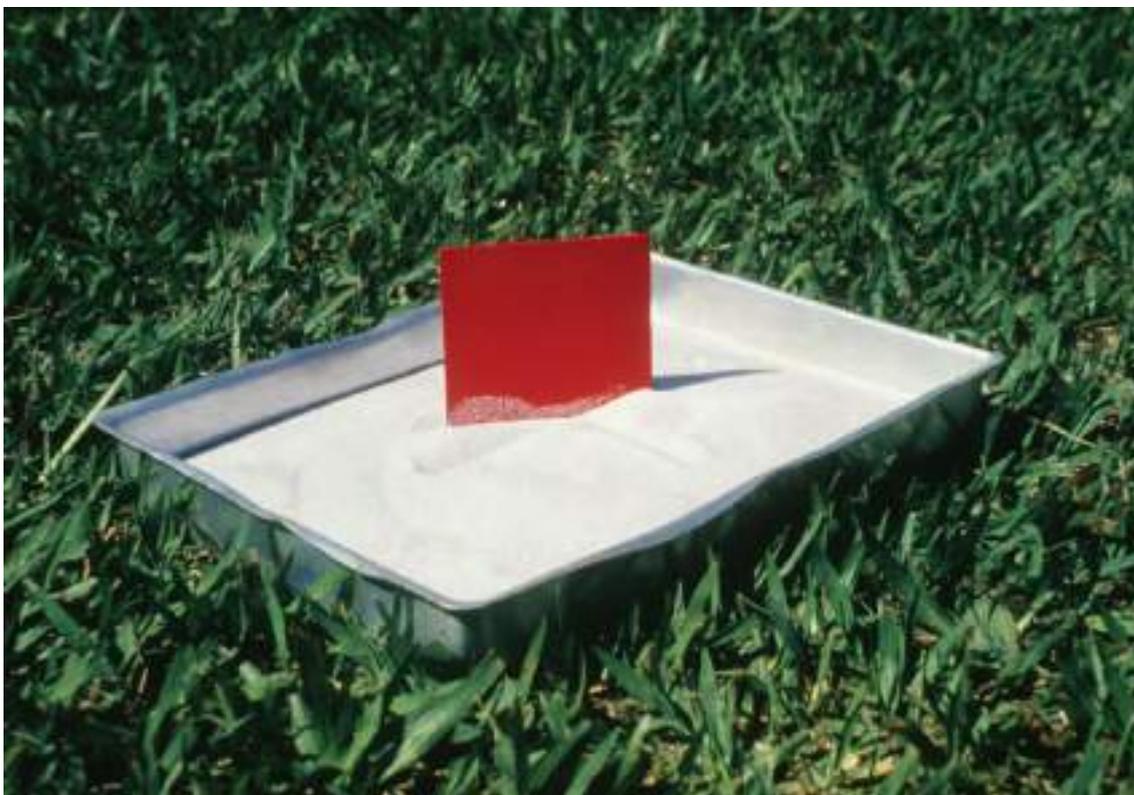
“Chama-se Magic Square, o nome tem que ser em inglês porque square quer dizer ao mesmo tempo quadrado e praça. É todo baseado no quadrado, e partindo da planta que eu fiz como uma colagem, um plano entrando por dentro do outro [...]”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Ibidem

¹⁷⁷ OITICICA, Hélio. Fala Hélio de Lygia Pape. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis junho-julho de 1978. AHO/PHO

13. Topological Ready-Made Landscape

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: TRM



Topological ready-made landscape n. 4 “Dedicado a Lygia Clark”, 1978

Oitica utiliza 3 palavras da língua inglesa: Topological = Topológico, Ready-Made=palavra criada pelo artista Marcel Duchamp e Landscape= paisagem, panorama ou vista.

Etimologia dos Termos

Topológico

Relativo à topologia¹⁷⁸

Ready-Made

¹⁷⁸Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

“O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro ready-made, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). Duchamp chama esses ready-mades compostos de mais de um objeto de ready-mades retificados. Posteriormente, expõe um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado por R. Mutt, a que dá o título de *Fonte*, 1917¹⁷⁹”.

Paisagem

1. Extensão de território que se abrange com um lance de vista.
2. Desenho, quadro, gênero literário ou trecho que representa ou em que se descreve um sítio campestre¹⁸⁰.

Definição por Hélio Oiticica

“[...] são peças em q o conceito de ready-made de Marcel Duchamp é invocado não como categoria artística (ou obra de arte) mas como parte de um programa de descoberta do novo alcance da mão: o elástico (rubber band) nessa peça pode ser mudado de ângulo-posição todos os dias ao bel-prazer do participante¹⁸¹”

¹⁷⁹Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

¹⁸⁰Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁸¹OITICICA. Topological Ready Made Landscape no. 3

14. Ready Constructible (RCT)

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: RCT



Ready Constructible n. 01, 1978.

Utilização de duas palavras de língua inglesa, entretanto a palavra Ready remete novamente a obra Ready Made de Duchamp.

Etimologia do Termo:

construtivo

(latim *constructivus*, -a, -um)

1. Queserveparaconstruir.

2. Positivo, eficaz de um ponto de vista prático (ex.: *atitude construtiva*)¹⁸².

Definição por Hélio Oiticica

“ [...] esta obra é a mais fina linha entre o brutalismo e a matemática: a maior precisão no bricklaying de tijolos irregulares seguindo a topografo-logia dos mesmos: periferia interno-externas que se justapõem em estrutura finamente matemática [...] ¹⁸³”.

¹⁸²Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁸³OITICICA, Hélio. Anotações sobre Ready Constructible. In: Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996.

15. Contra-Bólido

Registro utilizado pelo Projeto HO para o inventário do artista: CBO



Contra-Bolide n. 2 "A tua na minha", 1979

Etimologia do Termo:

Junção das palavras Contra + Bólido

Contra

(latim *contra*, em frente, defronte, ao contrário, contrariamente)

Exprime a noção de contrário (ex.: *contra-harmónico.*, *contramão*)¹⁸⁴.

¹⁸⁴Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Definição por Hélio Oiticica

“[...] ato poético que eu chamei de Contra-Bólido, porque é exatamente o processo do Bólido às avessas¹⁸⁵” .

Em sua última entrevista publicada em 1980, Oiticica responde questões fundamentais para entender o uso de Termos diferentes dos já legitimados pela Arte, como se fosse necessário criar algo para além do objeto estético. O entrevistador, Jorge Guinle Filho, notou esta preocupação do artista, e próximo ao fim da entrevista constata:

“Jorge:

Agora: é incrível como o fato de você nomear todos os objetos já cria uma delimitação e uma área onde você pode atuar.

Hélio:

Exato

Jorge:

O espaço linguístico delimita o espaço concreto. Uma bolação fantástica.

Hélio:

Exato. Sempre faço isso

Jorge:

Porque as vezes o sujeito tem ideias mas não sabe como concretizá-las

¹⁸⁵AHO/PHO 1022/80 p. 3

Hélio:

Isso é importante para mim, porque senão não consigo fazer as coisas.

Isso daí é uma ausência de bloqueio verbal [...] ¹⁸⁶.

É através das palavras, ou melhor dos Termos e Conceito, que como os Fios soltos são

energias q brotam para um número aberto de possibilidades.

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los¹⁸⁷.

Esse 'espaço de memória' criado por Oiticica é sobretudo realizado pela palavra apropriada.

¹⁸⁶ Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho, 1980. AHO/PHO 1022.80 p. 3

¹⁸⁷ OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. AHO/PHO

8.

Criar-se e recriar-se

o mundo de Oiticica, gênese e Apocalipse: como perder-se no jardim do Éden e encontrar-se pela Informação em Arte

Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas
Hélio Oiticica citando Yoko Ono

Adentra-se ao Museu, ou ao espaço expositivo.

A primeira imagem que se vê, é um cercado feito de madeira e palha, uma Taba. Para entrar neste cercado é necessário retirar os sapatos e deixá-los de lado.

Ao primeiro passo sente-se os pés pisando em algo macio, porém gelado, areia.

O caminho feito com os pés desnudos sobre a areia é interrompido por diversas 'construções', Penetráveis, Bólides e Parangolés:

Bólide Cama - cama com cobertura de juta e colchão de palha;

Penetrável Lololiana - cabana feita de lona plástica azul e folhas secas;

Penetrável Canabiana - cabana feita de lona plástica amarela e palha;

Penetrável Iemanjá - cabana feita de lona plástica branca e água;

Penetrável Tenda Caetano-Gil - tenda feita de courim preto e colchão de palha ou esteira e com música);

Penetrável Ursa - cabana de madeira pintada de vermelho com colchão;

Bólide Área 1 - cercado de madeira com palha;

Bólide Área 2 - cercado de madeira com areia;

E o Parangolé Área aberta ao mito - espaço circular de madeira perfurada e carpete da cor da areia, onde no vazio, apenas um carpete quente se faz presente. Da mesma cor da areia, o carpete aconchega, e é um espaço aberto ao Crelazer¹⁸⁸.

De volta à areia, mais alguns passos são dados. O chão torna-se outra vez quente, porém duro.

Leves véus caem do alto, como leves cortinas. Ao descortinar, seis nichos convidativos com seis materiais diferentes: espuma, palha, feno, livros, colchonetes, revistas. São como berços. Onde a vida se inicia, ou repousa, são Ninhos. Após os Ninhos, continua a caminhada, de volta para terra, ou melhor, para areia da terra.

Entra-se e sai-se destas “construções” de forma ritualizada, terminando ou começando o circuito na “Área aberta ao mito”. A única sem cobertura, a

¹⁸⁸Crelazer -

única em formato circular, como um espaço livre onde todos possam retornar ao mito.

O Éden de Oiticica é “O” espaço construído pelo artista e pensado para reunir sua produção de modo a instaurar uma nova vivência comportamental e artística, mas é também, um espaço de reatualização do mito, tendo em vista que a busca pelo mito e a sua desmitificação foi latente em seus trabalhos a partir de 1966 como os Parangolés e os Penetráveis que compõem a Tropicália.

Hélio Oiticica construiu o ‘seu Éden’ especialmente para a exposição Whitechapel Experience realizada em 1969, em Londres.

O próprio artista descreve o Éden como um tipo de lugar mítico de sensações, para ação, para a construção do seu próprio cosmos. Além da preocupação do artista em construir um espaço para que pudesse ‘reatualizar’ a relação mítica do sujeito com o Mundo, ele realizou esta obra em uma relação íntima com o espaço. Oiticica cria o Éden como um espaço real que se assemelha ao espaço expositivo.

As obras existentes e sua montagem só podem existir neste espaço específico, onde é necessário o homem, através do rito se fazer presente. A palavra Rito aqui se desloca para o significado da palavra no campo da Museologia. Exposições são concebidas tendo um circuito de visitação possível e Oiticica em seu plano para Éden, realiza da mesma forma, apontando as possibilidade de circulação no espaço. A ritualização que ocorre com os visitantes de Museus é o mesmo processo para os participantes em contato com o Éden.

A intuitiva autopreservação do artista pode ter estimulado inúmeras práticas relativas à Museologia, uma delas a de criar categorias, termos e conceitos para Documentação de suas Obras, de modo a organizar e compreender seu pensamento, criando assim, um 'espaço de memória'. O ato de criar nomes próprios às suas obras liga-se também a criação de um Sistema de Indexação e Recuperação da Informação (S.I.R) fundamental para a compreensão de sua produção e disseminação de seu pensamento, da sua voz.

A constituição de seu 'espaço de memória' e a criação de nomes próprios para suas Obras transmuta Oiticica a uma prática para além da artística, podendo colocá-lo não somente em destaque na História da Arte como já vem sendo feito pelo campo artístico, mas também em disciplinas cuja prática seja associada a estes espaços de memória, como Recuperação de Informação, Documentação e Informação em Museus, Preservação, Projeto e Execução de Exposições, dentre outras. De certa forma, Oiticica compôs um instrumento de Representação da Informação que permite e exige aos Estudiosos do Território dos Analistas do Saber Fazer acrescentar dados documentais para a interpretação, ou neste caso, a decodificação dos 'inventos' de Oiticica, devido a complexidade que encenam. Os inventos de Oiticica merecem ser analisados seguindo as suas indicações, não somente de montagem, mas principalmente de pensamento.

Este caráter 'museológico/arquivístico' e seu caráter 'inventivo', o permitiu transitar por estados polarizados. Da mesma maneira que Oiticica poderia ser extremamente metódico e freneticamente organizado, no sentido de organização de seu 'espaço de memória', possuía uma personalidade de

total liberdade para a experimentação, não somente artística como também de vida. Polarizando os extremos, este artista conseguiu transitar com destreza e desenvoltura entre o cosmos (ordem) e caos (desordem), podendo, sistematicamente ir do caos à ordem e da ordem ao caos.

Assim sendo, Oiticica através do Éden exemplifica a sua preocupação de realizar uma Obra que pudesse ser mais que Arte, que pudesse ser uma Experiência. Neste campus, delimitado por uma taba, Oiticica criou um mundo hierarquizado para reflexão sobre seu próprio pensamento. Estão presentes, atrás do ‘cercado’ algumas de suas ‘categorias’: Bólide, Parangolé e Penetrável, demonstrando a construção de uma rede com seus Termos e Conceitos, e antes de tudo, legitimando uma de suas teorias, talvez a que se possa dar o caráter de relevante compreensão de sua produção: Programa Ambiental.

Segundo o artista, sua produção entre 1960 e 1961 convergiu aos primeiros contatos com o espaço ambiental. O ambiental para Oiticica não é somente apresentar as Obras num espaço ambiente, mas de transformá-las ao fazer-se a obra, ao ser gerada no seu todo.

Agrupando suas Obras de acordo com o seu desenvolvimento artístico em Manifestação Ambiental nº 1 e 2, entende-se por elas conforme o próprio Hélio a “representação da fusão ambiental de Núcleos e Bólides, acrescidos de elementos, como os Relevos que antecedem aos Núcleos e que poderiam ser Bólides pelo sentido da cor [...] as outras seriam Penetráveis e Parangolé, que constituirão a Manifestação Ambiental nº2 ¹⁸⁹”.

¹⁸⁹ OITICICA, H. Posição Programa. p. 01

A necessidade deste artista de criar um ambiente que pudesse expor suas Obras o impulsionou para o dilatamento do conceito de exposição. A Obra de Arte vista dentro de um Museu para ele deveria ser vista como um objeto de conhecimento, ou como definiu o Bólido, a arte deve ser vista como uma 'estrutura de inspeção'. Deste modo, o artista percebe a urgência de modificar o ato de expor.

Todavia, antes mesmo da construção destes espaços Oiticica, ironicamente, questiona o papel do Museu para a sociedade.

Não se pode deixar de mencionar aqui que a imagem de Museu que Oiticica tinha era a do denominado Museu Tradicional, fixado no objeto e como um espaço físico que se tornava cada vez mais distante da complexidade de suas Obras. Portanto, no seu entendimento, era necessário ampliar o conceito de Museu, a ponto de declarar que o Museu é o mundo, a experiência cotidiana de cada sujeito. Sim, de fato o Museu é o mundo, tendo em vista que é neste espaço que se preserva exemplos do Mundo, mas não, não é a experiência cotidiana, esquecendo muitas vezes o papel fundamental que lhe é atribuído, o papel de ser Agente divulgador e legitimador de formas de vida, como desejava Oiticica.

A Objeto de Arte e a crítica ao Museu lançou Oiticica a apropriar-se da vida e de tudo que é remetida por ela: objetos, sentidos, palavras, modos, expressão, a ponto de ter que criar novos paradigmas da Arte, ou de retomar novos paradigmas do conhecimento social e humano.

O Museu cotidiano de Oiticica é o Museu da Rua, é o Museu realizado e legitimado por todos, para todos que desejam experimentar a Vida através da Arte. Assim sendo, o espaço museológico de Oiticica é o terreno baldio, é o

objeto estético esquecido na topografia da cidade, é aquilo que ele se permite artisticamente aproximar-se e musealizar.

A construção tanto da Tropicália quanto do Éden talvez fosse a expressão de um pensamento, de uma crítica à uma prática, já que as duas Obras são constituídas por um grupo de objetos expostos dentro de um possível circuito para visitação e, ao mesmo tempo, são obras que não precisam estar necessariamente dentro de um espaço museológico. Não teriam sido constituídos para serem um espaço museológico per si?

Museu   lugar. Lugar de maneira mais abrangente e menos física. Isto  , voltado para suas práticas, metafísica. Sendo assim, pode-se inferir de forma crítica que Oiticica não estava somente esgarçando a rela o entre Arte versus Sujeito versus Museu, tornando prática uma nova idéia de Museu e de exposi o, mas estava retomando o próprio mito da gênese de Museu focalizado nas Musas. Pensou no sentido das coisas no mundo e na vida de modo a reelaborar sua missão poética.

 den   um campo experimental e magnético de sedu o.

E não valeria para os campos do Museu? Afinal, a Museologia está constantemente trabalhando neste sentido em rela o aos seus visitantes: informando de maneira sedutora, despertando novos sentidos e fantasia.   estar em outro tempo e/ou espaço no hoje. O  den   a imagem mítica do mito de origem, um espaço onde o Sujeito pode entrar em contato com o seu cosmo interior, mas   também o Museu de Oiticica.

A prática museológica ao modo da forma de pensamento e da a o de Oiticica impulsionou este artista   cria o de sua fraseologia, de modo a organizar o seu pensar, mas de fato como um ato de preserva o e de

classificação. Apesar do artista e da crítica denominarem este conjunto de Termos apropriados e/ou criados por Oiticica como 'ordens', optou-se por denominá-lo na qualidade de 'categorias', dada a importância deste ato classificatório, especialmente, estético.

É possível afirmar a partir da sua trajetória que Hélio Oiticica instaurou novas categorias da Arte, assim como Marcel Duchamp realizou ao criar o Ready-Made. As categorias de Oiticica devem ser consideradas categorias da Arte, não somente pela importância que este artista tem no campo da Arte, mas a fraseologia oiticiana é a pedra fundamental para a compreensão do seu caminho e da trajetória de artistas brasileiros que, sob a influência de Oiticica, iniciaram uma linguagem artística nacional-universal, como o estudos do campo artístico estão indicando.

Tendo em vista que a presente dissertação teve como objetivo a identificação da fraseologia oiticiana, e dada a sua relevância no âmbito da História da Arte, da Museologia e da Ciência da Informação entre outras, permite-se dizer que se torna necessário disseminar para os pesquisadores dos Temas relacionados em repositórios (base de dados online) o 'sistema' criado por Oiticica para classificar e catalogar sua produção.

O motivo para a afirmativa está baseado no estudo desenvolvido ao longo da pesquisa que verificou ter o artista, no percurso percorrido para estabelecer um critério de identificação para sua Obra; determinado, no contexto do que hoje se denomina Informação em Arte, um modelo que representa as duas perspectivas da interpretação do objeto estético: os Documentos/Discursos da Arte e os Documentos/Discursos sobre Arte.

A Obra de Oiticica, como é do conhecimento do campo da Arte,

apresenta-se como parte componente de acervos museológicos em diferentes países da América do Sul, Europa e Estados Unidos. E sua produção já foi exposto em todos os continentes, tanto em exposições individuais quanto em exposições coletivas.

Hoje, Hélio Oiticica juntamente com sua amiga Lygia Clark, é considerado o artista brasileiro mais influente, quiçá mundial, tendo trazido à tona, não somente uma Nova Arte, mas uma nova forma de vida, um novo conceito de ser INVENTOR.

E, como o papel do Museu, o papel do artista é de fato, mudar o valor das coisas.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa- Itinerário Crítico**. São Paulo: Editora

Página Aberta, 1991

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BASBAUM, Ricardo. **Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

BARATA, Mario. Hélio depõe sobre Tropicália e Parangolés. **Jornal do Comercio**. 21/05/1967

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alan. **O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp, 2003.

BRAGA, Paula. A Trama da Terra que Treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese (doutorado) Programa de pós-graduação em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2007.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Rio de Janeiro: Vozes,

BRETT, Guy e FIGUEIREDO, Luciano. **Oitica in London**. Londres: Tate publishing, 2007.

BRETT, Guy e MACIEL, Kátia (org.). **Brasil Experimental**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999

BOSI, Eclea. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUCKLAND, Michael. What is a document? **Journal Of The American Society For Information Science**.48(9):804–809, Set.1997.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, Vida como Arte**. São Paulo: FAPESP, 2004.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2007

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos anos Cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COELHO, Frederico Oliveira; DINIZ, Julio Cesar Valladão. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO Departamento de Letras. Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). 2008. Tese (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008

CURY, Marília Xavier. Musealização, comunicação e processo curatorial no MAE/USP. Trabalho apresentado na II Semana dos Museus da USP. São Paulo, maio de 1999.

DE DUVE, Thierry. **Kant After Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1966.

DESVALLÉES, Ander. e MAIRESSE, F. (ed.). **Key Concept of Museology**. Paris: Armand Colin, 2010.

DICIONÁRIO DE ARTES PLÁSTICAS, Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=n=termos

ELABORAÇÃO DE TESAURO DOCUMENTÁRIO. In: Biblioteca, Informação & Tecnologia da Informação. Disponível em <http://www.conexaorio.com/bit/tesauro/glossario.htm>. Acessado 17/12/2011.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio n. 2, Estudos de Museologia**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan, p. 64-74, 1996.

_____ e BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. 2v

FIGUEIREDO, Luciano (Ed.). **Hélio Oiticica, a pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: UBS Pactual, 2008.

_____. (org.). **Helio Oiticica: aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

_____. **Hélio Oiticica: Obra e Estratégia** (catálogo). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Hélio Oiticica: Cor, Imagem, Poética** (catálogo). Rio de

Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica,
2003.

GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri (tradução de Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva). **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ MINC-IPHAN, 1996.

HÉLIO OITICICA. Centro de Arte Helio Oiticica. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 1996. (Organização Luciano Figueiredo)

LIBRARY TRENDS. Linkind Art Objects and Art Information. Universidade de Illinois/EUA – Escola de graduação em Biblioteconomia e Ciência da Informação. Outono de 1988, vol. 37 (2) 117-264.

LIMA, Diana Farjalla Correa. Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber. Tese de conclusão para o doutorado em Ciência da Informação. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia. Rio de Janeiro: IBICT, 2003.

_____. Acervos Artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. Dissertação de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento. Orientador: Lamartine Pereira da Costa e Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1996.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Museu, Informação e Arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT - UFRJ/ECO - Ciência da Informação, 1998.

MALRAUX, André. **Museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

OITICICA, Hélio. Base de dados dos documentos de Helio Oiticica. Projeto Helio Oiticica. Rio de Janeiro: PHO, 2004. DVD-ROM.

PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. **Política das Artes. Textos Escolhidos I**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Forma e Percepção Estética. Volume II**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Acadêmicos e Modernos. Volume III**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Modernidade Cá e Lá. Volume IV**. São Paulo: Edusp, 2000.

PIERCE, Susan. **Objects of knowledge - New Research in Museum Studies**. Londres: The Athlone Press, 1990.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Prefácio. In: *Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem*. Rio de Janeiro: IBICT, 2000.

_____, VIRUEZ, G. V. e DIAS, M. . Sistema de informação em Arte e atividades culturais (IARA): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. In: Revista Ciência da Informação, Brasília, v. 23, n. 3, p. 327-334, 1994.

RAMIREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica - The Body of Color**. Houston: 2006.

REITZ, Joan M. **Odlis – Online Dictionary for Library and Information Science**. Disponível em http://www.abc-clio.com/ODLIS/odlis_A.aspx

ROSZAK, Theodore. **O culto da informação**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 152.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé e Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SMALL, Irene. Helio Oiticica and Morphology of things. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em Filosofia. Yale University, USA, 2008.

SCHEINER, Teresa. Apolo e Dionísio no templo das musas: gênese, idéias e representações em sistema de pensamento da sociedade ocidental. Dissertação para o mestrado em Comunicação. Orientador: Paulo Vaz. Co-

orientador: Lena Vânia Pinheiro. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação, 1998.

_____. Imagens do Não-Lugar: comunicação e Patrimônio do futuro. Tese de conclusão para o doutorado em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Priscila de Siqueira Kuperman. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Edusp, 2001.

[...] terá de fazer com que as suas **invenções** se **sintam**, se **apalpem**, se **escutem**. Se o que traz de longe tem forma, ele dá forma; se é informe, dá algo de informe. Encontrar uma
língua;

De resto, uma vez que toda a **palavra** é **idéia**, virá o tempo de uma **linguagem universal!** [...]

Essa língua será língua da alma para a alma, língua que resume tudo, perfumes, sons, cores, pensamento que agarra o pensamento e o puxa. O poeta definiria a quantidade de desconhecido que desperta no seu tempo, na **alma universal**: daria mais do que a **fórmula do seu pensamento**, que a anotação da sua marcha para o Progresso! Enormidade que se torna norma absorvida por todos, seria verdadeiramente um **multiplicador de progresso!**

Arthur Rimbaud