

**SÉRIE HELIOTAPES: HAROLDO DE CAMPOS E HÉLIO OITICICA –  
CONVERSACÕES *IN PROGRESS*.**

Carolina Votto\*

**RESUMEN**

Este artículo pretende reflexionar acerca de la complicidad teórico-inventiva del artista brasileño Helio Oiticida con el poeta Haroldo de Campos en la serie intitulada Heliotapes, que forma parte de la enciclopedia portátil Newyorkaises Conglomerado. Se propone, específicamente, exponer la relación entre esos dos artistas en lo que se refiere a sus formas de experimentar el arte y la literatura como un gran work in progress. Enaltecendo así, sus particularidades inventivas y sus afinidades teórico-estéticas; exponiendo sus diferentes percepciones acerca de la escritura, del concepto de singularidad e invención como proceso estético que culmina en la construcción de un método que apunta a una libertad dirigida.

**Palabras clave:** Arte – Escritura – Heliotapes – Invención – *Work in Progress*

**ABSTRACT**

This article aims to reflect about the series entitled Heliotapes inserted in the portable encyclopaedia called Newyorkaises Conglomerate thought by the Brazilian artist Hélio Oiticica, more specifically its theoretical-inventive complicity with the poet Haroldo de Campos. It is also intended to expose the relationship between these two artists in their ways of experiencing art and literature as a great work in progress. Enhancing its inventive peculiarities and its theoretical-aesthetic affinities, exposing their different perceptions about writing, the concept of singularity and invention as an aesthetic process that culminates in the construction of a method that aims a directed freedom.

**Keywords:** Art – Heliotapes – Invention – Writing – Work in Progress

---

\* Mestre em Teoria e Histórias das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Formada em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas. Professora de Filosofia e Articuladora do Centro Educacional Marista Lucia Mayvorne – Rede Marista de Solidariedade. [[cghaia@yahoo.com.br](mailto:cghaia@yahoo.com.br)]  
Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 4-07-2017

## Entre a arte e a escrita: confabulações

Em Hélio Oiticica, assim como em Haroldo de Campos e Roland Barthes - a escrita, a arte e a vida possuem um intrincado emaranhado. Na obra *A preparação do romance* Barthes cita a relação entre este e Dante, convocando a reflexão da escrita literária na relação entre os pares que escolhemos para seguir uma suposta “vita nuova”. O escritor francês se refere à *Divina Comédia* e como Dante Alighieri escolheu Virgílio como seu iniciador no meio do caminho da vida. É possível pensar como Hélio Oiticica escolhe os poetas Augusto e Haroldo de Campos como seus pares poéticos, seus interlocutores de uma amizade no sentido aristotélico – o consentir juntos – na floresta e aqui poderia ser substituída pela metáfora do labirinto. Artistas que em pleno os anos de 1970 optam quase forçosamente por sair do seu país, “de sua terra”, percorrem um autoexílio na busca do exercício experimental da liberdade. Pois, em tempos de ditadura a vida e a liberdade se tornam um relicário difícil de ser sustentado. Oiticica muda-se para a cidade de Nova Iorque após ser contemplado com a bolsa *Guggenheim* e lá começa sua enciclopédia portátil - ao estilo benjaminiano das passagens – intitulado: *Newyorkaises* ou *Conglomerado*.

A relação com a escrita e a literatura adquire um sentido determinante no processo poético do artista, já que para este, o discurso e a obra se encontram em justaposições. Essas confluências que levam de encontro ao artista e formulador do *Newyorkaises* podem inclusive ser evidenciadas por seus pares. Tanto que em seu *Conglomerado*, estão presentes cartas e entrevistas, como é o caso dos *Heliotapes*, escritos teóricos, poemas e contos, e também a apropriação de textos, poemas de outros artistas e escritores, por considerar seu projeto de livro como uma imensa constelação do que este denomina de seu “repertório”.

O projeto estético de Oiticica apresenta-se integrado ao seu discurso como experimento, sendo que os títulos dados pelo artista aos seus trabalhos acabam adquirindo o teor de “constatações artísticas” e desta forma, indicam pistas de seu programa em progresso. É o caso de: *Metaesquemas*, *Invenções*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés*, *Manifestações Ambientais*, *Apropriações*, *Tropicália*, *Suprassensorial*, *Crelazer*, *Projeto*, *Apocalipopótese*, *Éden*, *Ninhos*, *Barracão*, *Não-Narrativas*, *Subterrânea*, *Babylonests*, *Newyorkaises*, *Quase cinema*, *Cosmococas*, *Subterrânea Tropicália Projects*, *Magic Square*, *Delírium Ambulatório*, *Topological Ready-Made Landscape* e *Contrabólides*.

O *Newyorkaises* nunca foi editado ou sequer publicado, todavia é possível pensar uma anatomia desse projeto, pois Oiticica ordenou todos os seus escritos e deixou registrado em cartas e entrevistas como estava organizando esteticamente a proposta dessa enciclopédia, podendo esta ser a própria enciclopédia da sua produção, um relicário vivo do pensamento em arte da sua geração. No entanto, trata-se de um livro aberto ao devir, já que o artista não finalizou, e, talvez, esta postura venha ao encontro coerente com a noção de um livro em processo, evidenciando o caráter do inacabado ou provisório, como coloca Barthes, citando o escritor francês Jean Cayrol: “nunca terei tempo, se tiver de rasurar indefinidamente o que tenho a dizer” (Barthes, 2004: 231). Para o escritor francês, a rasura adquire o sentido de inacabado, já que Cayrol não chega nem a determinar o protagonista de sua história, pois não há tempo e a sua busca é por uma “literatura do chão”. No caso do artista brasileiro, poderia se substituir a literatura

por uma “arte do chão”, compreendida enquanto uma escrita do corpo, comumente conhecida e experienciada por diferentes artistas e teóricos do século XX.

Nos projetos integrantes do seu livro ou enciclopédia denominado de *Newyorkaises*, o artista brasileiro Hélio Oiticica elencou desde poemas, textos teóricos experimentais, poesias e entrevistas. Na série intitulada por este de *Tapes* e em conversa com Haroldo de Campos em 27 de maio de 1971, acabou definida como *Heliotapes*, a uma escolha do seu panteão pessoal, na qual o artista confabula para a constituição de sua constelação pessoal e estética. “O número constelação é ou seria, de fato, o livro, a obra de arte, como resultado e justificação estética da existência: Observa-se no artista como a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se casam para engendrar a obra de arte” (Deleuze, 2001: 42). O conceito de constelação possui diferentes matizes, desde a astronomia, sua forma originária, visando à composição aparente de um conjunto de estrelas, sendo que cada conjunto constelatório pode possuir milhares de estrelas, até concepções filosóficas, como a de Walter Benjamin, que ao mencionar o conceito de constelação, identifica-a com os fenômenos da vida moderna, quando afirma que as constelações permitem uma relação entre o passado e o presente reatualizando conceitos e formulações, já que na junção de estrelas distantes umas das outras, sempre há uma figura nova que permite nomeá-las.

Além de ter compreendido e executado, como procedimento experimental, o método constelatório de pensamento, o artista também construiu as suas galáxias em grandes blocos de constelações. Dessa forma, em constelações de inventores, este mapeia, nessa série de entrevistas que seriam inseridas no bloco do *Newyorkaises*, seu círculo intelectual e de amigos, mais do que uma entrevista pressupondo um entrevistado, mas uma longa conversa entre pontos luminosos a respeito dos caminhos da arte, da literatura, da cultura brasileira e do cinema. Essas fitas de áudio transcritas, com falhas advindas de diferentes motivos, desde a própria ação do tempo, como mofos e a precariedade técnica, até lapsos entre determinadas frases e nomes de pessoas citadas nos diálogos. Essa prática acaba por conduzir a um dado importante de certa forma, de se fazer crítica de arte também, uma proximidade da fala do artista no método de concepção e reflexão de seu trabalho.

No ato de convidar os poetas, Augusto e Haroldo de Campos, e o artista Carlos Vergara, para entrevistas em diferentes locais da cidade de Nova Iorque, Oiticica constrói uma simbiose de diferentes instâncias da discussão intelectual e cultural, tanto no nível brasileiro ao se reportar à condição da produção cultural no país, como ao analisar o que já havia sido feito antes de sua ida para os EUA. Pois, tanto Haroldo de Campos quanto o próprio Hélio sentiam-se como artistas exilados de seu país, visto o Brasil estar passando por uma ditadura militar que culminaria na saída do país de muitos artistas e intelectuais importantes da cultura brasileira.

Enquanto as conversas com os irmãos Campos são denominadas de *Heliotapes*, o diálogo com o artista brasileiro Carlos Vergara é intitulado de *Rap in Progress*, sendo os primeiros gravados em 1971 e o segundo em 1973. No entanto, ambos fazem parte da mesma série a ser incluída no bloco do *Newyorkaises*.

### ***Work in progress: Entre Tapes e Galaxias***

É possível identificar nesses diálogos, o seu teor multifacetado, seus interesses díspares que o levam a reflexão dos seus trabalhos e proposições, um universo estético em constante expansão. No entanto, será dado um aprofundamento maior na relação

entre Hélio Oiticica (HO) e o poeta Haroldo de Campos, vista a proximidade de intersecções e confluências poéticas exercidas por ambos durante a década de 1970. Sendo assim, é importante retornar mais uma vez a Barthes e o seu conceito de leitura, o artista escreve por que lê e ao colocar suas leituras em movimento as reinventa. O livro e o exercício de reflexão em torno da escritura permitem desfrutar desse manancial circular e elíptico, presente no ato da leitura/escritura, até mesmo por que a escrita sempre foi uma atividade presente em toda a sua trajetória, e, por isso, é uma questão nevrálgica a ser refletida. Pois, em sua trajetória deixou de pintar, produziu ordens de diferentes experimentalismos, as abandonou ou deixou durante um tempo de produzi-las, mas o texto este nunca abandonou, sua obsessão pelo livro é notável na extensão de sua trajetória. O artista dialoga com “fazedores” de livros e interfere na sua biblioteca como um “maníaco” pelas potencialidades experimentais da linguagem: “porque escrevo penso q importa que faz você posso ver preciso conversar tenho projetos prefiro pensar escrever na urgência de chuva fragmentos de possibilidades” (Oiticica, 1972: 02).<sup>1</sup>

A complexidade que envolve o projeto do *Newyorkaises* passa pela referência literária da obra as *Galáxias* de Haroldo de Campos, livro este denominado pelo poeta paulista de *Work in Progress*. Além de ter clara influência joyceana, essa obra foi escrita de 1963 a 1976, sua primeira parte foi publicada na revista *Invenção* número 45 de 1964-1965.<sup>2</sup> Esta revista foi organizada pelo grupo Noigandres, que teve sua importância no ambiente cultural brasileiro nos anos de 1962 até 1967. A relação entre o artista e os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos se intensificou a partir do ano de 1971, quando este já residia em Nova Iorque. Durante todos esses anos o seu contato com os poetas paulistas foi intenso. Haroldo escreveu poemas tendo o trabalho do artista como referência, assim como Oiticica também se apropriou da leitura do poeta concreto para diferentes conceitualizações acerca do seu trabalho nesse período, como se pode observar pelo poema de Haroldo de 1979, por sinal, este escrito está presente no filme dirigido por Ivan Cardoso intitulado HO, cita-se um trecho do referido poema:

#### Parafernália para Hélio Oiticica

1.

Retículas

Redes desredes

Reticulares ares áreas

tramas retramas redes

áreas

reticulares

reticularia

colares de quadrículos

contas cubículos

áreas ares

tramas retramas

desarticulária

de áreas reais

o rosto implode

camaleocaleidoscópio.

Desse período, consta-se uma série de cartas do artista para os Irmãos Campos. Nessas cartas, todas essas conversações de circulação e de absorção de leituras e reflexões, permitem compreender o diálogo poético-afetivo nutrido por eles. Esses escritos enviados pelo artista com estilo poético experimental, não podem ser classificados como meros relatos do cotidiano. Afinal, cada página transforma-se em espaço inventivo e performático para suas ideias e para o desdobramento de sua escritura. Os diálogos, constantemente, contornavam ao redor dos textos e escritos, isto é, do lido e do escrito, sejam seus próprios textos, ou os textos dos irmãos Campos, assim como as leituras que este estava descobrindo.

As relações entre Oiticica e os poetas Augusto e Haroldo de Campos, principalmente este último, irão reverberar nas proposições poéticas de todos. Na primeira parte da transcrição dos Heliotapes, realizadas no Hotel Chelsea, em Nova Iorque, no ano de 1971, o diálogo começa com o depoimento do artista de que fará uma entrevista com Haroldo de Campos. Em um primeiro momento, o poeta diz que deseja conversar sobre os *Ninhos* do artista, construídos no seu apartamento na cidade norte-americana. Campos manifesta a relação entre a estrutura de madeira de três andares que este montou em seu loft, com o “*Manto de Plumas Hagaromo*”, peça clássica do teatro “*Nô*”, traduzida do japonês para o inglês, pelo poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972) e comentada por Haroldo, visto sua admiração pela poética do escritor dos *Cantos*. Não obstante, Campos narra à peça quase minimalista:

Manto de Plumas”... que é uma peça das peças que o Ezra Pound traduziu para o inglês, uma peça curta lindíssima e onde justamente que a coisa...vamos dizer, e o centro da peça que ao mesmo tempo tem uma cor lindíssima e tem uma fragrância de perfume maravilhoso, e naquela altura já é um problema de cinestesia, de correspondência de sons e cores, e este manto tava largado em cima da árvore, o anjo enfim que vestia esse manto estava enfim espraicendo deixou o manto em cima da árvore descuidadamente...e o pescador viu esse manto e sentiu o aroma do brilho do manto e apanhou o manto e obrigou o pescador como preço para a devolução desse manto, sem o qual o anjo não poderia voltar para o céu...o pescador obriga o anjo a dançar para ele a dança da lua, que é uma dança belíssima e traria felicidade ao próprio, e o anjo coagido porque não queria dançar (essa dança não era para humanos) ele dança com o manto e o manto ele é branco e vai flutuando no espaço, se dissolvendo e se dissolve no céu do céu , como justamente no problema do “ninho” onde você, usando determinados elementos, luminosos brancos...menos brancos... mais brancos, você consegue assim uma espécie de jogo entre o visível e o invisível constante não é? Uma espécie de “ninho” dentro do céu do céu. (Campos, 2002: 1)

É interessante ressaltar que essa relação construída entre o *Manto de Plumas* e os *Ninhos* em uma leveza proporcionada pelo material, também foi observada no tocante ao movimento e material dos *Parangolés*, já que estes foram produzidos, com os mesmos tecidos. Em um texto de 23 de junho de 1973, pertencente aos *notebooks*, denominado de *Apontamentos* também para ser incluído em sua *publicação*, o artista se reportou à leitura de Haroldo de Campos sobre o *Manto de Plumas Hagaromo*, relacionando um trecho que o poeta enviou. Nesse fragmento, mencionou o *Manto de*

*Plumas*, a partir da analogia de simbiose direta, entre o objeto manto e o corpo, tornando estes um espaço de fusão. Em outro trecho do referido diálogo, o poeta concreto teceu comentários sobre o seu projeto das *Galáxias*, o qual ele coloca que está sendo desenvolvido desde 1963. As *Galáxias* do poeta acompanharam o projeto de livro e a construção da escritura de Hélio, já que a sobreposição de palavras, a inversão de pontuação e a criação de palimpsestos, foram uma constante em seu processo de execução e reflexão “escritural”. E, principalmente, Campos propôs com esse livro experimental, a interação do leitor, isto é, a participação corporal do leitor na obra, desconstruindo a concepção tradicional de livro ou de sujeito passivo diante da leitura.

Ao ter apresentado ao artista a estrutura espacial de sua obra, Campos mais uma vez conectou um ponto luminoso de intersecção produtiva entre as proposições estéticas de ambos, visto que, em sua concepção poética, toda a arte deveria ser participativa ou incorporada pelo participante. Permanece evidente, então, que com a escrita isto não poderia ser diferente. Ainda, o poeta enalteceria que a proposta é que este livro constelatório fosse um livro de viagem que pudesse atravessar o cotidiano do leitor, ser levado junto. Nesse trecho, do referido *Heliotape*, Campos explicita como estava organizando o seu livro de viagem:

“Livro de Ensaios”: GALÁXIAS, e que é um texto que está previsto para um determinado número, é uma “Work in Progress”, ta ainda em elaboração e eu já tenho umas 50 páginas já escritas, cada página é pra ser lida autonomamente, na edição que eu farei oportunamente, vou fazer um projeto gráfico e evidentemente o leitor então recebe aquelas páginas que não estão ligadas... e pode...não estão costuradas juntas não em livro em forma de livro comum, mas de folhas soltas organizadas de certa maneira e o leitor pode a leitura do ponto que queira, e pode ler o pedaço que quer e cada página tem uma vértebra semântica que é a idéia a viagem como livro ou o livro como viagem, e em torno disso se constelam eventos do cotidiano coisas líricas, fragmentos de leituras e uma total liberdade. (Campos, 1971: 01)

Pode-se considerar o impacto estético que esse projeto causou no artista. Mais adiante, o poeta do Noigandres dissertou a respeito da importância e a escolha criteriosa das palavras para a construção desse livro, por isso um projeto estendido no tempo. Em um texto denominado de *Homage to my father* de 1972, escrito em homenagem a José Oiticica Filho (pai do artista), este emprega um estilo de montagem ausente de pontuações, mesclando dois idiomas, o inglês e o português, desenhos e diagramas. Nesse texto se evidencia esse “diálogo estético” entre o artista e o poeta paulista. Mais ainda, se para Haroldo o comportamento e liberdade de escolha do leitor são essenciais ao se relacionar com as suas *Galáxias*, para Oiticica, o leitor-participador não deve somente se relacionar, ou sofrer uma influência em relação, tanto a obra de arte como a literatura, mas sim incorporar à obra.

Nos seus escritos, essa pretensão se torna evidente. Há que se ter uma disposição do leitor, uma invasão no universo do artista para deixar apreender-se por esse experimentalismo linguístico. Em carta a Haroldo de Campos de 1974, o artista expõe singelamente a relação afetivo-estética que possui com os irmãos Campos, enaltecendo as “afinidades” que os cingem, a importância das colocações propostas pelos poetas, ao seu universo imagético. Nesse ínterim, aborda a importância, de não mais utilizar o

termo citar, para as influências que as obras destes acarretam ao seu pensamento. Ao invés de citar, propõe: que o importante é incorporar a leitura e as solicitações advindas tanto dessa relação profícua, quando das advindas do mundo:

mais do q simples ‘afinidades’ nossas e recognition (mútuas) etc. : maior constancia de vocês comigo: de pontos que vão e vem crescendo: scraps : assim q o q você me dedica assim como o q lhes dedico e digo (cito: Well: tão formal e um tanto gasto o termo citar : incorporar seria bem mais preciso : & better) e tomo - retomo : in-CORPORar: recurrence. (Oiticica, 1974: 02)

### **Incorporar a escrita e a tradição de inventores**

A partir dessa constelação de referências, cabe ressaltar o conceito de invenção para HO. Ao ler o *ABC da literatura* escrito pelo poeta Ezra Pound, este radicaliza a sua concepção em torno do que seria inventar. Nessa obra, o poeta norte-americano em pequenas páginas/lâminas, elenca categoricamente o que seriam as três “classes pessoas” que criam literatura. Primeiro os inventores: “Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (Pound, 2006: 42-43). Segundo os mestres, como homens que usaram tão bem, ou melhor, certo número de combinações construídas pelos inventores; terceiro são os diluidores como homens que vieram depois das duas categorias anteriores de escritores e não foram capazes de desenvolver tão bem o trabalho. Para o artista, somente interessa a categoria dos inventores, essa obra de Pound traduzida por Augusto de Campos, acabou sendo mencionada em diferentes textos a partir da década de 1970. No escrito citado *Homage to my father*, este se refere ao inventor preconizado por Pound: “Inventar não-revival invenção não-revivalizar voltar-a-ver inventar inventar longe d’arquetipalizar – revitalizar abolir o re POUND: literature is news that STAYS News”. (Oiticica, 2013: 114).

Em entrevista a Ivan Cardoso em 1979, Oiticica diz que: “partiu das Invenções para chegar à Invenção”.

O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem de conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção... O artista, o papel dele é declanchar no participante, que é ex-espectador, o artista declancha no participante o estado de invenção, porque ele mesmo o artista só pode ser concebido como tal, se ele chegar ao grande estado de invenção, uma situação que não se trata mais de puras invençõezinhas aqui, invenção de detalhes. É a grande invenção, a grande invenção ela é imune à diluição... Daí se tornar também superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores. Só interessa o que é inventor: o resto existe, mas não interessa mais como fenômeno no processo artístico e criador. (Oiticica, 1979: 230)

O termo invenção possui um caráter singular em seu pensamento, além de estar exposto de diferentes maneiras em sua trajetória. Quando o artista se refere que “partiu das invenções para chegar à invenção”, está se referindo a sua própria série de trabalhos elaborados no final da década de ‘50, pinturas monocromáticas, pintadas em contínuas camadas de cor, de três a quatro camadas aproximadamente, e cada cor era elaborada através da mistura de várias tintas de marcas diferentes. O conceito de invenção ainda

está presente na forma com que escolhe o seu referencial teórico. Segundo Paula Braga, os laços que o artista carioca estabelece com sua “família de inventores” são mais imprevisíveis e emaranhados, do que uma descendência linear:

Não se enquadram em um modelo de mestre-discípulo, tampouco de continuidade de um legado. A relação de Oiticica com outros inventores é também marcada por um movimento de “negação do passado”. Não se trata de um revival dos inventores do passado – trata-se de retorno de singularidades, ou singultaneidades. (Braga, 2007: 29-30)

*Singultaneidade* foi um neologismo criado por Oiticica em carta mencionada anteriormente a Haroldo de Campos. Ser *singultâneo* esclarece diferentes pontos do pensamento do artista e permite o trânsito entre o passado e o presente sem deixar-se cair em revivalismo ou revisionismo da história, tanto esta que parte de sua trajetória pessoal, como a que este se relaciona em termos de referências. *Singultâneo* se aproxima de uma hipertextualidade de solicitações, aproximando-se dos inventores por “singularidades simultâneas” e não por descendência linear, atemporalidades possíveis por decorrência de um mecanismo inventivo.

“Incorporar” a leitura de obras como a dos irmãos Campos ou de Pound equivale, mais uma vez, ao termo “ler levantando a cabeça” de Barthes, ou de uma leitura que se dá no corpo do leitor. Essa trama desencadeada por “simultaneidades singulares” equivale ao campo da experimentalidade e não de uma teoria histórica da tradição literária ou artística. O artista-leitor ou o leitor-participador de H.O, também se sente compelido a agir por *singultaneidade*, tamanha a rede encadeada por seus textos; o artista constrói um mecanismo entre a construção intrincada de frases, pontuações, conceitos, que induzem o leitor-participador a ler com o corpo:

Não há leitura “natural”, “selvagem”: a leitura não extravasa da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a, mas perverte-a. A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem: um suplemente de perversão. (Barthes, 2004: 30).

Os textos carregados de singultaneidades possuem indícios de definições próximas a referências artísticas-literárias, mas acabam se colocando como outra coisa, já que a escrita de H.O escapa a essas definições, ao mesmo tempo em que permite identificá-las. Nesse contexto, é plausível identificar que o artista pretendia dialogar com uma tradição de autores e que, mesmo solicitando livros aos seus amigos para o aprofundamento de seu repertório, esse foi um processo que se desenvolveu por necessidade contínua de experimentalidade. Ao incorporar em seus escritos referências a Sousândrade, poeta oitocentista, ou Rimbaud, Joyce - início do século XX - Mallarmé e sua desconstrução da “fiscalidade do livro”, o artista transportou escritores extemporâneos, poetas que de alguma de maneira construíram um manancial de obras além do seu tempo.



## A pureza é um mito despido de antropofagia

Nesse viés de simultaneidades singulares, retorna-se ao diálogo estabelecido entre o artista e o poeta nos *Heliotapes*, quando questionado por este se ainda seria possível a utilização do termo *Tropicália*, e as diferenças entre esta e o Tropicalismo. Sendo o primeiro termo, elaborado pelo artista e o segundo o que este considerou como a diluição do consumo de sua proposta, o poeta assevera: que a diferença entre *Tropicália* e Tropicalismo, se estabeleceu, visto que, o primeiro se caracteriza como um termo elaborado pelo artista ao identificar seu trabalho, próximo a uma “neoantropofagia”; e Tropicalismo seria mais um “ismo” catalogado pela crítica, devido a isso, próximo à diluição. *Tropicália* foi montada pela primeira vez, na exposição *Nova Objetividade Brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1967. Uma “obra-labirinto” que se constitui de dois Penetráveis PN2-PN3, um intitulado *a Pureza é um mito* e outro *Imagético*.

Com esse caráter teórico e na busca de fundar um estado brasileiro de vanguarda, o artista formula um texto com o intuito de expressar, o que seria a *Nova Objetividade Brasileira*, a busca por instituir e “caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda”, visando assim confrontá-lo com os movimentos da arte mundial, como a Pop e Op Art. “Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (op e pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações relacionadas” (Oiticica, 1986: 106). Nesse viés, *Tropicália* é um ambiente composto de dois penetráveis, o PN2: *A Pureza é um mito* de 1966, sendo sua estrutura construída a óleo sobre madeira, brita, areia, plástico e poemas de Roberta Oiticica. Remonta a um espaço tipicamente brasileiro e mítico. Já o PN3: *Imagético* de 1966-67, com sua estrutura de madeira, plásticos, tecidos, juta e televisor, remete a absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética da “sociedade do espetáculo”.



Figura 1 – Hélio Oiticica,  
*Tropicália* 1967

Fonte:

<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2008/collection/highlights/helio-oiticica.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2010.



Figura 2 – Hélio Oiticica,  
*Tropicália* 1967

Fonte:

<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2008/collection/highlights/helio-oiticica.htm>. Acesso em: 25 mar. 2010.

Em *Tropicália*, se é remetido a uma nostalgia do mito e a tudo que é anterior ao sujeito instrumental descendido da modernidade: imerso no labirinto construído de cores intensas que se espalham em tecidos vermelhos até aves típicas da fauna brasileira, como é o caso das araras e as plantas exóticas da floresta amazônica. Percorre-se assim, o trânsito entre a criação de uma vontade construtiva brasileira e a desconstrução de um sentimento nacionalista bragantino. Em seu texto de 04/03/1964, ao se reportar a experiência ambiental *Tropicália*, o artista ressaltou esta como a “obra mais antropofágica da arte brasileira”. Não obstante, a ideia e conceituação da *Nova Objetividade*, elaborada por este em 1966, atenta para a necessidade de uma vontade construtiva geral, situando no Item 1 do seu texto - tanto Oswald Andrade como a cultura antropofágica, identificada enquanto “uma capacidade de absorver e deglutir tudo que é estranho a nós”.

A antropofagia seria defesa que possuímos contra a tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos abolir, absorvendo-o definitivamente numa super antropofagia. (Oiticica, 1986:85).

Nesse contexto, Celso Favaretto salienta a apropriação do artista das imagens alegóricas que compõem o imaginário cultural brasileiro e como este se apropria das alegorias que representam os mitos e imagens tupiniquins. Segundo Favaretto, *Tropicália* é elaborada a partir de uma série de representações de mitos e imagens que norteiam um sentimento de brasilidade. No entanto, ao serem articuladas entre si, produzem uma crítica ao sistema elaborado. Isso ocorre devido ao fato de tal sistema organizado compor uma visão alegórica do Brasil, ao mesmo tempo em que nega – afirma –, respectivamente, o que deseja ser emblematizado, indicando outra possibilidade como sendo Brasil, todavia, não explicita o que seria essa outra imagem. Ainda, a manifestação ambiental *Tropicália*, dissimula a concepção imaginária de um ambiente tipicamente tropical, sendo visto, em cenários de morro, favelas, indicando ao participante um percurso nas “quebradas” do morro. Assim, na medida em que o participante transita por *Tropicália*, este vai se deparando com elementos que representariam o país: “Os emblemas em *Tropicália* são apresentados para serem corroídos. *Tropicália* é totalmente contemporânea”. (Favaretto, 2009: 13).

Pode-se pensar que Oiticica ao tentar construir um sistema que remonte as alegorias tupiniquins, está também, próximo ao que este colocava como o sentimento de voltar a pisar a terra, pois através da construção de um ambiente não-tecnológico, como pressuposto do retorno ao homem primitivo e nesse sentido, não colonizado. Ao induzir o participante a pisar na areia, pedras de brita, procurar poemas entre folhagens, se relacionar com araras, constituindo assim um ambiente obviamente tropical, o artista não só produz uma criticidade dos elementos que compõem a história do Brasil, como retoma a prerrogativa da antropofagia oswaldiana. Mas nesse viés, o participante se torna “antropófago de si mesmo”, de suas alegorias, já que a prerrogativa primordial do antropófago é deglutir tudo que é estranho. *Tropicália* não é constituída de elementos forasteiros. Muito pelo contrário, o seu percurso se faz de um conjunto heteróclito organizado de objetos, pertencentes à cultura brasileira ou ao sentimento de brasilidade, voltado para ser consumido, do tipo exportação.

Pensar a Tropicália como uma espécie de Neoantropofagia, como queria Haroldo de Campos é muito mais interessante e produtivo para a história da cultura brasileira. A idéia de uma nova Antropofagia, de uma revisão das idéias passa por uma noção de que o diálogo com o passado foi estabelecido e daí surgiu uma nova leitura, uma nova compreensão do pensamento cultural brasileiro a partir do que inicialmente foi debatido e pensado pelos primeiros Antropófagos. (Maluf, 2007: 30)

Não obstante, o artista coloca para Haroldo o seu questionamento em relação à Tropicália:

Você [Haroldo] sempre dizia que tropicália não era tropicalismo. Acho que, na realidade, o que acabou sendo foi mais o tropicalismo do que a tropicália. Agora, de repente, eu senti uma necessidade de usar a palavra tropicália outra vez, porque acho que ela está revestida de uma pureza estranha: ela não está revestida dessa coisa dissolvente que aconteceu. A idéia de tropicalismo já estaria não só a priori carregada disso, como agora está uma coisa insuportável de ouvir. (Oiticica, 1971: 02)

E Haroldo comenta:

O tropicalismo é uma etiqueta que não tem nada a ver com a idéia de tropicália, que é uma espécie de neoantropofagia, neocanibalismo osvaldiano, uma devoração crítica do museu brasileiro. Isso que é a tropicália, visto em termos ativos, e não passivos. (Oiticica, 1971: 02).

Importante ressaltar que o encontro entre Oiticica e os poetas concretos se deu no ano de 1967, exatamente o mesmo ano da exposição *Nova Objetividade Brasileira* no MAM-RJ, após a ruptura entre o grupo Concreto e Neoconcreto, no início dos anos de 1960. Portanto, ambos permaneceram quase uma década sem possuir um contato estético-afetivo. Eles acabaram se reencontrando em um evento sobre arte e literatura na cidade de Belém, sendo este ano também marcado pela eclosão do Tropicalismo e também o ano em que é publicado o último volume da revista *Invenção*.

Os *Heliotapes* possuem, em sua forma originária, a intenção de serem transcritos e publicados em revistas brasileiras da época. A intenção de HO mesmo residindo em Nova Iorque, era mostrar ao cenário cultural brasileiro, o que este, de certa forma, renegava: artistas e seu panteão intelectual que, por motivos diversos, não possuíam o reconhecimento que o artista da Tropicália considerava que deveriam ter ou a ausência de discussões que não eram problematizadas. Nessa série de transcrições, além da entrevista com Haroldo de Campos e Carlos Vergara, também o artista transcreveu uma carta aos irmãos Campos, que primeiramente foi gravada em março de 1974, trabalho no qual entre muitas solicitações, ele se refere ao seu *Conglomerado*, identificando a existência de muitos blocos, além de outras duas gravações de áudio para serem inseridas no *Newyorkaises* com participação de Romero, amigo e companheiro de HO, intitulado: *Monólogo com Romero* e *Monólogo de Romero* de 1973. Assim, um terceiro procedimento é indicado, já que nas entrevistas com Vergara e Haroldo de Campos o áudio era transcrito e, na carta transcrita aos irmãos Campos, era somente o artista e o gravador, evidenciando uma concepção de “carta-tape”.

Em 2013 publica-se a primeira edição dos textos reunidos para o Newyorkaises Conglomerado de Oiticica, nesta organização dos textos não se encontram os Heliotapes, ficando estes ainda de certa forma pertencentes ao arquivo digital da Fundação Itaú Cultural na cidade de São Paulo. Fora os Heliotapes – tanto Oiticica quanto Haroldo de Campos mantiveram um profundo diálogo ético-estético que reverberou nas leituras e impressões acerca da cidade de Nova Iorque, bem como, de suas próprias vidas – parafraseando o poeta neoconcreto: “o que se visa aqui é uma certa liberdade dirigida” que ecoa nos gestos constantes de invenção.

## Referências Bibliográficas

Aguilar, Gonzalo (2005) *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. EDUSP, São Paulo.

\_\_\_\_ (2008) “Na Selva Branca: o Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”. Em Paula Braga (org.). *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. Perspectiva, São Paulo.

Barthes, Roland (1998) *O Rumor da Língua*. Martins Fontes, São Paulo.

\_\_\_\_ (2005) *A preparação do romance vol. I*. Martins Fontes, São Paulo.

Braga, Paula (2007) *A Trama da Terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. (Tese de Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Campos, Haroldo (1977) *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva, São Paulo.

Deleuze, Gilles (2001) *Nietzsche e a Filosofia*. RÉS-editor, Porto.

Favaretto, Celso (2009) “Leituras de Hélio Oiticica”. Em Revista *Marcelina*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, Ano 3, vol. 3. FASM, São Paulo, p. 13.

Maluf, Marcelo Pinotti (2007) *Hélio Oiticica: antropófago de si mesmo*. (Dissertação mestrado em artes visuais) – Departamento de Artes visuais. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

Oiticica, Hélio (1986) *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_ (2009) *Hélio Oiticica*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_ (2009, outubro) “HELIOTAPES Haroldo de Campos- 27/28 de maio de 1971. Programa H.O (PHO) 0506/71”. Itaú Cultural: H.O, 2002 [On line]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. (Consultado em: 15-10-09).

\_\_\_\_ (2011) “Carta para Haroldo de Campos. 1º de setembro de 1974. Programa H.O (PHO) 0405/74”. Itaú Cultural Projeto: H.O, 2002 [On line]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. (Consultado em: 19-01-11).

\_\_\_\_ (2013) *Conglomerado Newyorkaises*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro.

Pound, Ezra (2000) *Abc da literatura*. Cultrix, São Paulo.

---

<sup>1</sup> A escrita de Hélio Oiticica é um manancial criativo que transcende a norma padrão da língua portuguesa, sua proposta poética insere a escrita em um espaço de concreção, ou seja, o artista se apropria da linguagem e brinca com jogos linguísticos, palimpsestos – da mesma forma que joga com o espaço em suas proposições artísticas como Bólides, Parangolés, Tropicálias. Por isso, é comum encontrar em seus escritos palavras abreviadas, termos em mais de dois idiomas (geralmente inglês e francês), construções de expressões com a justaposição de duas ou mais palavras.

---

<sup>2</sup> Segundo Gonzalo Aguilar: “Em março de 1961, o grupo *Invenção* abandona o Correio Paulistano e, um ano depois, faz seu ingresso no cenário cultural com a revista *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*. Esta é, a rigor, a primeira publicação do grupo que funcionou como uma revista no sentido convencional, e que já não era - como *Noigandres* – um pretexto para publicar um material novo. A revista *Invenção*, iniciou-se em 1962 e deixou de circular em 1967, chegando a ter cinco números editados. Dirigida por Décio Pignatari, a revista tinha um “comitê de redação” formado entre outros, por Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald e Cassiano Ricardo. Conforme afirmavam desde o primeiro número, o critério que orientava a seleção do material não era o da poesia concreta, e sim o da poesia de *invenção*” (Aguilar, 2005: 90).