



AUTONOMIA E SUBJETIVIDADE NA OBRA DE HÉLIO OITICICA

Sônia Salzstein

RESUMO

O artigo examina a inserção da obra de Hélio Oiticica no processo de renovação do meio artístico brasileiro durante a década de 1950 e, especialmente, certas formulações estéticas cruciais que a mantêm na ordem do dia do debate contemporâneo. O interesse central do texto é compreender como os problemas culturais específicos de um contexto periférico puderam aí aparecer em chave universal, intrinsecamente ligados a problemas de ordem propriamente estética. Dentre as formulações de maior atualidade na obra do artista, caberia mencionar a questão da autonomia, da arte como reduto único do experimental, pressionando assim uma onipresente esfera da subjetividade, na qual biografia pessoal e projeto estético se entrelaçariam até se indiferenciarem. Daí a obra extrairia uma noção da forma das mais originais na arte contemporânea, uma noção holística empenhada em romper os limites da visualidade e a se exercer como espécie de prática cognitiva da vida cotidiana, prévia a toda especialização.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; arte brasileira; arte contemporânea.

SUMMARY

This article examines the insertion of Hélio Oiticica's work into the renovation movement within Brazilian art during the 1950s, focusing especially on certain crucial aesthetic formulations which held the contemporary debate as their order of the day. The author's central preoccupation lies in grasping how the cultural problems specific to a peripheral context could appear in universal terms, intrinsically ties to problems of an aesthetic order. Among the most relevant formulations within this artist's work, it is worth mentioning the question of autonomy, of art as an experimental field, thus putting pressure on an omnipresent sphere of subjectivity, where personal biography and aesthetic proposition became interlocked to the point of indistinction. From there, the artist derived one of the most original notions of form within contemporary art, a holistic notion committed to exceeding the limits of visuality and acting as a sort of cognitive practice of everyday life, before any specialization.

Keywords: Hélio Oiticica; Brazilian art; contemporary art.

Tornou-se lugar-comum no meio artístico brasileiro, durante os últimos anos, referir-se à obra de Hélio Oiticica — geralmente associada à de Lygia Clark, ou ao movimento neoconcreto — como instância inaugural na constituição de uma *arte contemporânea brasileira*. No Brasil, entender este termo não é coisa tão simples quanto parece. Muito mais do que a evidência histórica cristalina, pela qual somos capazes de nos reconhecer nas obras e nas idéias de nosso tempo, aqui a afirmação

do *contemporâneo* convoca a mediação de um carregado campo ideológico, no qual nos empenhamos em assinalar e justificar historicamente as *condições de possibilidade* de uma arte brasileira efetivamente emancipada do peso colonial, da posição cultural meramente reativa a que pressiona um contexto periférico.

Para que um leitor não brasileiro possa situar melhor a questão, seria preciso dizer que nosso processo cultural sempre se viu espreitado pelo fantasma de uma modernidade *ratée*¹ ou, na melhor das hipóteses, pela suspeita de que nossa arte, integrada de maneira transversa à tradição moderna, estaria condenada a se ver como ocorrência subsidiária no debate contemporâneo, sem autonomia para forjar sua própria produtividade linguística, e sem prerrogativa, portanto, para interferir neste debate.

Mesmo nossa iconoclastia modernista dos anos 20², que nos legou uma explicação das mais estimulantes e originais sobre a possibilidade da *criação cultural na dependência*, que é a idéia da antropofagia³, mesmo este gesto de se apropriar da cultura hegemônica com astúcia e capricho discriminatório, tornou-se com o tempo uma marca apenas virtual que ainda restaria desenvolver em seus dilemas conceituais mais internos, para além da profilaxia ideológica de tudo o que nos sufocava na miséria provinciana. Com efeito, os ímpetus de renovação formal dos artistas modernistas foram esmorecendo durante os anos 30 e 40, num ecletismo soprado pela atmosfera do realismo socialista, ou, de outro modo, foram tomando o atalho das *démarches* isoladas, como nas obras de Lasar Segall, Oswald Goeldi, Volpi e alguns poucos outros. A arte brasileira teve de aguardar, portanto, a década seguinte, para que o processo recalcitrante da modernização cultural (a meu ver, o *moderno* na arte não se cumpriria sem o desdobramento concomitante de um *processo de modernização cultural do país*, é e neste sentido que frequentemente usarei os termos de maneira associada)⁴ se impusesse no centro do debate e se generalizasse a uma dimensão social, correspondido agora na agenda programática de modernização industrial do país. A *arquitetura moderna brasileira* (cuos passos inaugurais encontramos já na década de 30), o *cinema novo*, a *bossa nova*, firmam-se, na passagem dos anos 50 aos 60, como paradigmas das possibilidades de precipitação de uma experiência cultural emancipada na moldura pós-colonial de um país novo e sem tradição.

As discussões sobre a arte brasileira deslancham então de maneira significativa. Nesta área, os testemunhos mais eloquentes do impulso de transformação são, sem dúvida, o trabalho do grupo concreto de São Paulo e neoconcreto do Rio de Janeiro, e a atuação que, não só no âmbito dos grupos, mas também abrindo um campo novo de interesse pela arte moderna em nosso meio, tiveram críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Estes souberam articular os problemas estéticos implicados no horizonte da modernização numa reflexão mais abrangente, e com isto puderam assegurar a devida dimensão política que tais problemas reclamavam frente à estratégia de consolidação de uma experiência cultural nova, a despeito de ter de brotar num contexto periférico.

O movimento concreto de São Paulo respondia aos impasses que a modernização fatalmente encontraria no ambiente cultural dependente, com a crença positiva de que a reforma da visualidade no país inculto viria na esteira do processo de modernização industrial. Para estes artistas, a integração final da arte brasileira no leito da modernidade européia se efetivaria como decorrência natural de um progresso universal das formas, cujas premissas conceituais eles iriam buscar na racionalidade construtiva da Escola de Ulm, difundida também entre nós por Max Bill.

(1) O argumento da inexorável bancarrota do projeto cultural da modernidade brasileira diz respeito, basicamente, à idéia de que o modernismo não teria como vingar entre nós senão mediante a injeção autoritária — e permanentemente atualizada — de uma Razão que deveria *corrigir* e *redimir* a miséria do passado colonial. Seria Brasília o grande emblema desta impossibilidade.

(2) 1922 é a data da *Semana de Arte Moderna*, evento que serviu de êmulo ao movimento modernista que então vinha se articulando em São Paulo, e que reuniu artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral (embora não tivesse participado da Semana, a artista integrou o grupo modernista, vindo a ser um de seus membros mais notáveis), Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret e outros, circundados pelo espírito inquieto e demolidor do escritor Oswald de Andrade e pelas formulações intelectuais do crítico e escritor Mário de Andrade, ambos preocupados (embora segundo posturas estéticas diversas) com a fundação de uma cultura nacional *moderna*, apta a conciliar a exaltação dos valores "locais" ao aprendizado culto da modernidade européia. Ainda que tenha se convertido numa verdadeira instituição nacional, que acabou por recalcar a compreensão da modernidade brasileira como um processo tortuoso e ambíguo, que até hoje repercute de maneira problemática no meio cultural brasileiro (pelas expectativas irrealizadas que nos deixou), o evento marcou, de fato, o primeiro momento em que a arte brasileira refletiu, de maneira crítica, sobre a possibilidade da criação na situação da dependência.

(3) O termo *Antropofagia*, presente no *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, designa a alegoria do colonizado que, para reagir ao fardo da dominação, devora as idéias do colonizador, de sorte que a relação de dominação, marcada pelo ressentimento e impotência do colonizado, é substituída pela apropriação astuciosa que o colonizado realiza, da própria possibilidade da dominação. Cito duas máximas do referido *Manifesto*: "Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias, Comi-o". E ainda: "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro para transformá-lo em Tótem". Cf. Andrade, Oswald de, *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n.º 1, maio 1928.

Desconfiados do teor tecnicista e do tom dogmático dessa integração positiva à ideologia do internacionalismo modernista, os dissidentes neoconcretos reagiam aos mesmos impasses colocando em dúvida a idéia da integração tardia pela via da retificação do atraso, suspeitando, enfim, da premissa de uma racionalidade universal da *forma*. De todo modo, para estes artistas a percepção de nosso atraso social e cultural era subsidiária frente a um projeto estético cujo horizonte visava nada mais nada menos do que a reforma psíquica, interior, da subjetividade, uma subjetividade que seria a um só tempo psicológica e histórica e da qual, portanto, relevariam com igual potência constituinte as idéias de liberdade e de práxis social.

Embora este texto tenha como interesse central o trabalho de Hélio Oiticica, recorri, até aqui, ao tom genérico e à perspectiva distanciada com que se fala de grupos e movimentos, com o intuito de fornecer, em linhas gerais, o pano de fundo cultural no qual costumamos destacar a inserção crucial destes movimentos, e, sobretudo, do artista, na configuração de uma arte contemporânea brasileira. Mas gostaria de chamar a atenção, neste ponto, para o fato de que as obras produzidas no âmbito do grupo neoconcreto, e especialmente as de Hélio Oiticica e Lygia Clark, têm sido frequentemente desapropriadas de suas especificidades poéticas e formais, de modo a poderem ser introduzidas como a pedra inaugural da arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, como penhor de uma identidade cultural brasileira.

Não é que esta interpretação não contenha uma grande dose de verdade, ao menos no que concerne à primeira parte do enunciado. Mas, especialmente no caso de Hélio Oiticica, penso que tal interpretação, sub-repticiamente, acaba por sobrecarregar seus trabalhos com um argumento sociológico e ajustá-los numa cunha ideológica. Perde-se assim de vista o pensamento estético destes, a intervenção que realizam, não apenas no equacionamento em termos *universais* da questão *local* da dependência, mas também, e simultaneamente, nas novas condições sob as quais os problemas da forma principiavam a se apresentar no contexto internacional da arte. Quer dizer, a questão da emancipação, tal como afirmada no trabalho de Hélio, diz respeito não apenas ao desejo de se libertar dos mimetismos a que está sujeito um meio periférico, mas também ao enfrentamento da nova realidade cultural, atravessada pelo fetiche do mercado e pela gradativa substituição do paradigma da *forma* pela lógica das imagens, no interior da qual a própria história da arte moderna parecia estar sendo progressivamente devorada (esta percepção da presença iminente do mercado, ou, mais que isto, de um mecanismo de agenciamento do trabalho de arte, que vai insidiosamente modificando-lhe as estruturas mais internas, foi uma preocupação constante do artista, ainda que se manifestando de modo algo intuitivo em diversos de seus pequenos textos).

Em todo caso, é bastante compreensível que as mudanças verificadas a partir dessa década em nosso debate cultural tenham acabado por providenciar o ponto de fuga ideal sobre o qual projetar nossa arte contemporânea, ao preço de forjarmos uma moldura histórica e uma identidade para obras que buscam justamente a temporalidade plena e processual do fenômeno, e a emancipação de toda prescrição moral, mesmo que esta se dê sob a boa causa da construção da cultura local.

Já é tempo, neste sentido, de deixarmos de apenas *identificar* o trabalho de Hélio a alguma coisa fora dele — seja a arte contemporânea internacional ou a cultura brasileira — e começar a reconhecê-lo neste campo liquefeito, agitado por objetos transitórios, onde a indeterminação, a irresolutividade e a ausência de

(4) Devo observar que metodologicamente tomo aqui os anos 50 como o momento em que o país ingressa na *idade reflexiva* da modernidade, capaz de pensar-se a si mesmo em reciprocidade com os centros de irradiação cultural e capaz, desta maneira, de reconhecer-se como protagonista nas linhagens abertas pela tradição moderna.

limites da *forma* são, em sua negatividade radical, o que constitui a atualidade do trabalho.

Consideremos, de início, a posição heterodoxa — metacrítica, por assim dizer — do trabalho de Hélio no processo de modernização do contexto cultural brasileiro. Como se sabe, a moldura conceitual em que a arte brasileira se desenvolvera, desde o modernismo de 20, interroga, basicamente, as possibilidades (ou impossibilidades) de um ramo cultural secundário e dependente no leito universalista da tradição moderna encetar sua própria experiência cultural, nos trilhos abertos por esta tradição. O grande giro reflexivo de Hélio em relação a esta moldura conceitual foi ter, digamos assim, *universalizado* o problema da heteronomia cultural, repropondo-o, agora, como um problema de *emancipação e liberdade*, pertinente a todo e qualquer contexto artístico. O que me parece crucial neste gesto é que o artista, tendo feito o problema da dependência recuar de suas motivações "externas" (os tormentos do conflito *matriz versus periferia*, *colonizador versus colonizado*), para a esfera subjetiva da liberdade e da autonomia, terá, simultaneamente, direcionado suas inquietações para as próprias condições de constituição da subjetividade no mundo contemporâneo. Dessa maneira, a projeção da esfera subjetiva — que deve se introduzir, no trabalho de Hélio, como um composto heterogêneo, entrelaçando instância individual e instância coletiva — dependerá da revisão profunda dos pressupostos da *forma* legados pela arte moderna.

Antes de prosseguir examinando o tema da subjetividade no trabalho de Hélio (que vai redundar, como veremos, numa concepção extremamente original da *forma*), parece-me oportuno discutir o modo pelo qual o artista reverteu o sentimento de impotência inerente à experiência da dominação, no sentimento vigoroso de instauração da cultura nova, não a despeito, mas por causa mesmo da ausência da tradição e da história. Ainda que pressionado pela atmosfera sufocante do conservadorismo e do provincianismo, é como se ele tivesse diagnosticado o problema da dependência *nietzschianamente*: estaríamos, neste caso, diante de uma subjetividade que não se realiza, que não se constitui culturalmente, porque só pode se manifestar por meio do modelo da tradição culta européia, que ela denuncia e no qual, entretanto, não pode estar presente senão no modo reativo dos sintomas. Seria preciso, então, estabelecer uma espécie de *grau zero cultural*, que desmontaria a relação simbiótica entre dominador e dominado, implícita naquele modelo, e que enfim des-hierarquizaria as posições em jogo. Raciocínio que poderia ser, em todo caso, universalizado, de modo a ser considerado igualmente verdadeiro para pensar o problema da autonomia na arte, em face do poder fetichizador do mercado e da marcha acelerada de institucionalização da *forma* no contexto da arte contemporânea.

Nada melhor, para expressar esse *grau zero cultural* — que não é privação, mas condição de possibilidade da "cultura nova" — do que a linhagem construtiva da modernidade, especialmente aquela provinda de Mondrian e do neoplasticismo, em cuja herança Hélio encontraria confirmação para suas aspirações mais profundas, de uma experiência estética revolucionária, capaz de fundir-se sem sobras numa *forma social*. Isto posto, o fato de o artista reconhecer e explicitar um lugar para a arte moderna brasileira na tradição européia de extração construtiva não deve ser entendido, de modo algum, como estratégia para empurrar o carro retardatário da cultura local na marcha inexorável da razão moderna.

Ao contrário, com tal gesto Hélio demonstrou a validade local das premissas construtivas, que vingavam fora de seu hábitat natural, mas agora apropriadas sob

um ponto de vista rigorosamente autônomo. É que o termo construtivo, tão insistentemente referido nas anotações do artista⁵, passa a designar a disposição criadora de uma cultura em processo de formação e, em sentido amplo, a possibilidade de repensar a questão da forma num horizonte estético alargado, isento do peso da tradição e das mediações linguísticas a que esta determinaria. De fato, a projeção imediata da esfera da subjetividade sobre um horizonte que é estético e social a um só tempo, permitiu-lhe elaborar uma noção holística da *forma*, noção com a qual respondia, de modo contundente, ao fenômeno de profissionalização e especialização a que via reduzida muito da arte produzida à sua volta.

Retomemos agora os passos que terão levado Hélio a atribuir lugar central ao tema da subjetividade. Primeiro, conforme foi dito, ele repôs a arte como o mais pleno exercício da autonomia do sujeito — não porque concebesse que tal autonomia pudesse se realizar previamente, no espelho da consciência, mas porque, ao contrário, projetou-a em sua mais crua mundanidade, destinada a adaptar-se, mas também a modificar sua circunstância social. Sob este prisma, pode-se dizer que Hélio foi uma presença desviante no cenário artístico de seu tempo, pois os artistas em que o tema da subjetividade irrompia com igual potência — os exemplos mais evidentes para nós, hoje, seriam Jackson Pollock, Eva Hesse, muito da *body art* e mesmo um artista quase lírico, como Yves Klein — impregnaram-no do sentido trágico da impossibilidade e do desvertebramento da *forma*. Haveria ainda o caso excepcional de Joseph Beuys⁶, em cuja "escultura social" veríamos algo próximo à subjetividade psíquica e social imaginada por Hélio. Mas o fato é que Beuys confere à subjetividade, no momento mesmo de seu aparecimento social, um sentido moral (ecológico, por que não dizer?) impensável no trabalho do artista brasileiro.

Em segundo lugar, Hélio quis garantir a esta subjetividade uma natureza plástica — gratuita e discricionária — que, ao mesmo tempo que a une, também a separa de sua instância social. Na oscilação caprichosa deste movimento residiria, finalmente, seu potencial transformador. Dessa maneira, aquilo que venho designando por esfera da subjetividade — a qual, se tomada idealmente, seria apenas um *topos* abstrato, inacessível às exigências intersubjetivas da vida social — produz-se, na poética de Hélio, no próprio cerne deste movimento que acabo de descrever, isto é, como o fenômeno dinâmico que permanentemente busca fixar sua *forma social*. Vejo, portanto, as noções de *forma* e subjetividade intrinsecamente ligadas no trabalho do artista, de sorte que jamais poderíamos considerá-las enquanto entidades absolutas.

Poder-se-ia questionar, a esta altura, por que me utilizo de uma idéia tão sistemática e absoluta como a de *forma* para abordar um trabalho cujas características que mais ressaltam são, justamente, a indeterminação e a transitoriedade. A trajetória de Hélio, convenhamos, não pode ser apreendida como a soma dos objetos discretos que cada trabalho materializa, e as etapas desta trajetória tampouco podem ser descritas secamente como resultados de desdobramentos linguísticos sucessivos, autorizados pelo vocabulário da história da arte. "Não faço obras", disse ele, mas a "metacrítica da produção de obras"⁷, e nada mais ilustrativo desta idéia do que a perspectiva utópica sob a qual Mário Pedrosa, fino conhecedor do trabalho de Hélio, via a arte, concebendo esta como o "exercício experimental da liberdade".

Embora se alimentando de um raciocínio estético rigoroso e metódico, o trabalho do artista se apresenta como um corpo imponderável e heterogêneo, que

(5) Cf., principalmente, Oitica, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

(6) De todos estes artistas citados, Pollock e Yves Klein são indubitavelmente do conhecimento de Hélio, porque mencionados em seus escritos.

(7) Cf. Oitica, Hélio, "Experimentar o Experimental/ NYK, mar. 22,72", In: *Hélio Oitica, Grupo Frente, Metaesquemas*. Textos de Luciano Figueiredo e Hélio Oitica. São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 20 Mar. 21 Abr. 1989.

mistura — e faz equivaler — atitudes de vida, ações estéticas, impressões pessoais sobre os mais diversos assuntos, indo da situação cultural brasileira (tropicalismo, cinema novo) a reflexões sobre a história da arte e a percepção estética, elementos que vão se entrecruzando num ritmo frenético e numa dimensão projetual, que excedem em muito o campo da visualidade.

Para propósitos explicativos e em nome de uma apreensão sintética da trajetória de Hélio, detenhamo-nos, por exemplo, no percurso que vai dos *Metaesquemas*⁸ do final dos anos 50, em direção às placas suspensas dos *Bilaterais*⁹ e seus sucessores mais francamente soltos no espaço, passando pelos *Bóides*¹⁰ e *Parangolés*¹¹ de meados dos anos 60, até chegar aos ambientes e proposições ambientais realizados nos últimos anos dessa década e princípios da década de 70. Através de tal percurso concentrado, que encontramos registrado na linguagem ao mesmo tempo coloquial e reflexiva de seus escritos, podemos acompanhar claramente os passos do artista. Primeiro, ele quer franquear os limites de uma compreensão da arte como visualidade *tout court* e, partindo dos *Metaesquemas*, cujo título já aponta esta intenção, avança na direção de estruturas espaciais, que passam a ser consideradas configurações *atuais* no espaço.

A partir dos *Parangolés*, e entre estes e os ambientes e proposições, está em curso uma experiência estética que busca seus motivos antes da hipóstase num objeto qualquer, e os *Bóides* ou outros objetos que então se sucederam não podem ser descritos exclusivamente como fenômenos visuais, pois são inscrições que se acrescentam no horizonte de um projeto estético ampliado, inscrições que desejam brotar num solo imediatamente cultural, do qual a *forma* surgiria ligada de maneira inextricável aos conteúdos "extra-artísticos" da vida. A presença física rala e elementar dos trabalhos que se seguiram e, em contraste com esta presença, a potência que revelam na apropriação do espaço indicam que a *forma*, em tal situação, é algo necessariamente indeterminado, que só pode se realizar culturalmente se puder romper o nicho da subjetividade monádica, e se puder ser projetada em sua materialidade social e em sua vulnerabilidade intersubjetiva.

É importante observar que Hélio passa longe de uma prática do informal ou de um discurso sobre a impossibilidade da *forma*, tal como tenderíamos a considerar grande parte da arte *povera*, por exemplo. Inversamente, diria que ele busca a *forma* das *formas*, o momento fugaz e hipotético de coincidência entre significante e significado ou, nos termos ainda inadequados da polaridade, o momento em que *forma* e conteúdo se precipitariam na figura de uma subjetividade psíquica e social. Retornando a Mário Pedrosa, é possível dizer que nesse momento ocorreria, então, a "simbiose desse extremo, radical refinamento estético, com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade — o inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual", se fundiriam¹².

Entretanto, tal noção não se completaria sem que houvesse o encontro perfeito, no trabalho de Hélio, entre a tradição culta e a sensibilidade popular que vejo atravessando todo o processo cultural brasileiro e que se expressa, de modo geral, nas estratégias de sobrevivência de uma experiência cultural moldada nos contrastes.

Tal encontro é perfeito, a meu ver, porque não resulta de uma prescrição moral, de uma decisão estridente da consciência indignada com seu próprio solipsismo. Passemos aos exemplos. Há pouco, mencionei a presença rala e elementar dos objetos e materiais usados pelo artista. Estes se apresentam, amiúde, quase como *objets trouvés*, isto é, objetos e materiais já processados no comércio

(8) O título refere-se a uma vasta série de pinturas sobre papel, trazendo *esquemas* visuais elementares, nos quais a percepção é permanentemente levada a oscilar entre uma forma *virtual* originária e seus movimentos de avanço, recuo e dispersão, que animam a superfície.

(9) *Bilaterais, Relevos espaciais, Núcleos Penetráveis*, para falar de modo um tanto sucinto, são superfícies de madeira recortada e pintada que descrevem, dos primeiros aos últimos, o processo pelo qual formas geométricas elementares vão se libertando do plano da parede para adquirir *presença espacial*, em estruturas suspensas, sucessivamente mais complexas e envolventes.

(10) Conceito genérico aplicando-se a objetos diversos emprestados ao universo cotidiano - frascos de vidro, de plástico, caixas de madeira, associados a terra, areia, líquidos. Implicam o movimento decisivo da subjetividade em direção à instância social, uma vez que são, geralmente, materiais e objetos *trouvés*, impregnados da noção de uso e circulação social.

(11) Espécies de capas ou vestimentas em tecidos de texturas diversas, com estrutura extraordinariamente plástica e flexível, revelando uma espécie de expressividade social do corpo.

(12) Pedrosa, Mário. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: Amaral, Aracy, org. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 209.

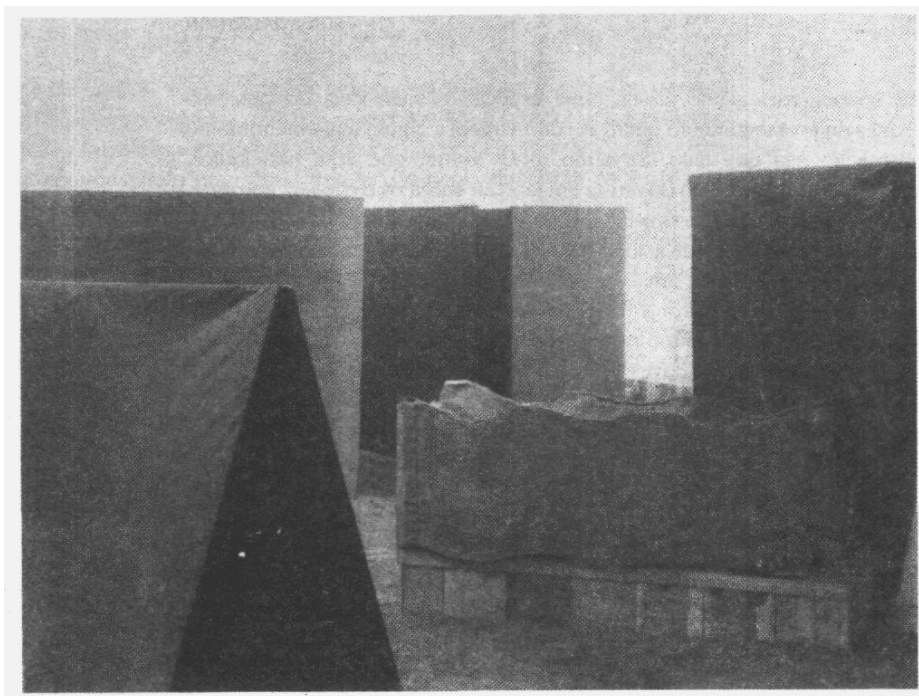
das trocas sociais, carregando, assim, uma espécie de mais-valia do processo cultural. Antes de prosseguir, não quero deixar margem a algum mal-entendido no que concerne ao uso que faço do termo *objet trouvé*, que aqui não indica, absolutamente, alguma ambição do artista em teorizar sobre os efeitos da apropriação, para o universo da arte, de objetos relacionados a outros contextos; recorro a ele apenas para tentar exprimir a idéia de que Hélio sempre se interessou por objetos cuja genealogia social jamais poderia ser esquecida. O artista, de resto, nunca abdicou da injunção transformadora sobre eles, decompondo-os analiticamente, atingindo-os em suas estruturas funcionais mais secretas, e depois refazendo-os sem cessar segundo as novas prerrogativas da subjetividade (veja-se, por exemplo, a arquitetura singularmente refeita de seu *Bólido-cama* e, em geral, de suas propostas ambientais; considerem-se ainda os materiais brutos que ele retira ao mundo do trabalho do operário não especializado brasileiro, como as caixas de madeira, a terra, o tijolo moído, reapropriando-os para uma escala artesanal, autocognitiva).

Dáí, aliás, decorre a presença privilegiada da cor no trabalho do artista, introduzindo-se como a instância mais pura e desinteressada da experiência estética, e por isto convocada a refazer o universo dos objetos segundo novas conexões. Solidária ao que designei como a "noção holística" que Hélio elaborou da *forma*, a cor participa em todos os extratos desta noção, induzindo uma experiência a um só tempo visual, térmica, tátil e social dos objetos (notemos que Hélio faz irromper em seu trabalho a natureza decorativa e permissiva com que as cores aparecem na sensibilidade popular, submetendo ao xeque-mate desta sensibilidade, portanto, o critério perceptivo — ou conceitual — que a tradição da arte moderna nos legou da cor). Parece-me que o sentido destas ações está profundamente ligado ao desejo de restituir a uma sociabilidade anônima e expoliativa a plasticidade das ações humanas autônomas.

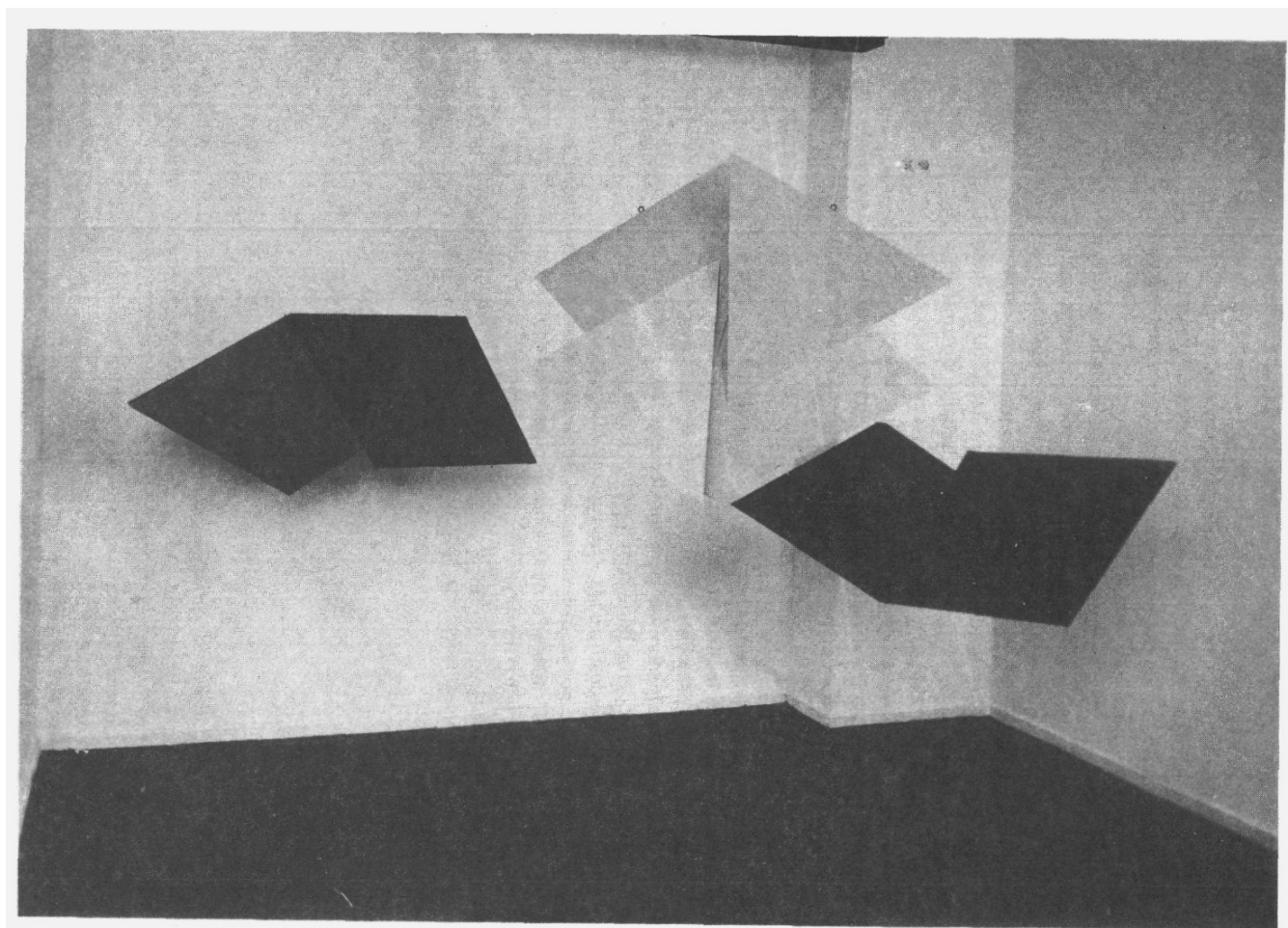
Vejamos os citados *Parangolés*, vestimentas que o artista otimiza em seus aspectos sensoriais e afetivos, e cuja performance consiste em mimetizar, agora em total liberdade, os dispêndios orgânicos do corpo em sua existência social; há também os *Bólides*, caixas toscas de madeira pintada, sacos, frascos comerciais de vidro ou plástico, preenchidos com areia, terra, pigmentos, líquidos, que nos convidam a uma manipulação gratuita, impondo a força constituinte da subjetividade na arena normativa dos objetos sociais.

Quero chamar a atenção para a disponibilidade desconcertante, quase ingênua, com que estes *Bólides* e *Parangolés*, por exemplo, brotam à nossa volta, ostentando uma espécie de naturalismo social que os torna auto-suficientes, e que os desobriga de terem de provar sua natureza estética. Poder-se-ia dizer que os objetos e materiais nos quais eles se realizam foram decompostos e reagrupados em relação a seu destino funcional originário, dando assim espaço aos imperativos da subjetividade — mas não que foram expropriados ao mundo da vida. O que conta neles é esta possibilidade contínua de novos agrupamentos, a sintaxe que os associa segundo novos critérios, desatrelados da rede ordenada dos encadeamentos dos objetos sociais.

A *forma das formas* a que me referi há pouco surge, dessa maneira, como sintaxe. Apreender estes objetos em sua sintaxe é também exauri-los um a um, num gesto que supõe, ao mesmo tempo, a autonomia estética e a finitude social da esfera da subjetividade, que assim se apresenta num contínuo (e ambíguo) processo de extroversão e adaptação à sua contingência social. A sintaxe é, portanto, aquilo que não nos deixa esquecer a materialidade social dos objetos, mas também aquilo que



Bólide com cama, Londres, 1969



Relevos espaciais, 1959

emancipa estes objetos da alienação inerente à sua genealogia social. É ainda por meio de tal mapeamento que se fazem as passagens de um trabalho a outro, e as conexões entre os elementos comuns a trabalhos diversos, de sorte que neste fluxo de apropriações se solidarizam profundamente a trajetória do artista e o sentido trágico de uma biografia pessoal que se dispôs a um grau tão extremo de auto-exposição. Nesta miscigenação de instâncias de natureza heterogênea, envolvendo numa mesma empresa as urgências da vida e a transcendência buscada na experiência estética, o mundo da vida é soberbamente restituído, em meio à mais plena vigência da economia moral e da vida institucionalizada.

Espero ter deixado claro que a importância atribuída pelo trabalho de Hélio a este mundo da vida resgatado à escala da subjetividade provém do comprometimento profundo do artista com o substrato popular que, conforme observei, atravessa de diversas maneiras nosso processo cultural. Nós brasileiros estamos habituados, como se sabe, ao aprendizado contínuo de conciliação da bagagem culta a um cotidiano subjugado pela marca da carência. O trabalho do artista é, a meu ver, a síntese desse estado febril, ao fazer conviver um apurado aristocratismo estético (ele tem afinal um lado purista, que elege certos achados da modernidade para relegar tudo o mais à indiferença, aí incluídos os desenvolvimentos formais do meio artístico de seu tempo) com a perspectiva utópica do inconformismo social mais *enragé*.

Nunca é demais lembrar que a absoluta adesão entre arte e vida realizou-se, no trabalho de Hélio, sem qualquer proselitismo político ou intelectual e, sobretudo, sem que ele tivesse sacrificado suas preocupações formais a tal desejo de miscigenação entre as instâncias psíquica e social da subjetividade. Isto equivale a dizer, por fim, que o artista empenhou-se permanentemente em interrogar os pressupostos com que a arte moderna lidou com a *forma*, tendo chegado, como vimos, a uma noção holística e indeterminada, que vai constituir, caso a caso, sua própria normatividade. É esta noção que resiste ao implacável processo de historicização que nas últimas décadas se abateu sobre as aquisições da modernidade. A indagação fundamental que o trabalho se fez continua, portanto, na ordem do dia: como a arte conciliaria autonomia e finitude, os dois movimentos antagônicos mediante os quais a esfera da subjetividade pode ainda almejar constituir-se intersubjetivamente?

Recebido para publicação em
dezembro de 1994.

Sônia Salzstein é crítica de arte.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 41, março 1995
pp. 150-160
