

**Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro**



Patricia Dias Guimarães

**Poesia em Progresso:
Romantismos, Vanguardas Modernas e o
Experimentalismo de Hélio Oiticica**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História

Orientadora: Prof^a Cecília Martins de Mello

Rio de Janeiro
Março de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Patricia Dias Guimarães

**Poesia em Progresso:
Romantismos, Vanguardas Modernas e o
Experimentalismo de Hélio Oiticica**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profª Cecília Martins de Mello

Orientadora

Departamento de História - PUC-Rio

Profª Maria da Glória Araújo Ferreira

Escola de Belas Artes UFRJ

Profº. Eduardo Henrique Passos Pereira

Departamento de Psicologia - UFF

Profº. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profº. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Departamento de Filosofia - UGF

Profº. João Pontes Nogueira

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 17 de março de 2008.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Patricia Dias Guimarães

Graduou-se em Ciências Políticas e Sociais na PUC-Rio em 1986. Concluiu curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura oferecido pelo CCE/PUC-Rio (1998). Obteve título de mestre em História Social da Cultura (área de concentração em História da Arte) também na PUC-Rio em 2002.

Ficha Catalográfica

Guimarães, Patricia Dias

Poesia em progresso: romantismos, vanguardas modernas e o experimentalismo de Hélio Oiticica / Patricia Dias Guimarães ; orientadora: Mello, Cecília Martins de. – 2008.
208 p. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Oiticica, Hélio. 4. Escrita de artista. 5. Poesia e vanguardas modernas. 6. Crítica de arte. I. Cecília Martins de Mello. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para João Regis, Henrique, Carol, Bia, João
Guilherme e Daniel

Agradecimentos

À Professora Orientadora Cecília Martins de Mello pelo estímulo e parceria na realização deste trabalho.

À Capes e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos.

Aos professores que participaram da comissão examinadora.

Aos professores, funcionários e colegas do Departamento pelos ensinamentos, ajuda e convivência.

Aos amigos Eduardo Passos, Silvia Pimenta e Fernanda Medeiros por sua escuta e contribuição preciosas.

Resumo

Guimarães, Patrícia Dias; Mello, Cecília Martins de. **Poesia em progresso: romantismos, vanguardas modernas e o experimentalismo de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, 2008. 208 p. Tese de Doutorado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese aborda a poética experimental de Hélio Oiticica a partir de seus escritos em vista do lugar especial que a palavra nela ocupa. Além de incorporar a palavra às estruturas físicas dos ambientes e objetos que inventa, HO elege a escrita como prática experimental privilegiada. Importa marcar que esta ‘escrita de artista’ assimila o fazer poético à crítica progressiva de seus inventos e de linguagens alheias. Característica essencial deste experimentalismo seria a apropriação de poéticas modernas e/ou contemporâneas arranjadas em combinatórias móveis. A tese focaliza a terminologia e modo de proceder da escrita de Oiticica, propondo intersecções com textos de artistas e poetas das vanguardas modernas e de ‘experimentadores’ dos anos 1960-70 - e, em especial, com a ‘escrita fragmento’ dos românticos alemães, inventores do conceito de poesia crítica e/ou da poesia *in progress*.

Palavras-chave

Hélio Oiticica; escrita de artista; poesia e vanguardas modernas; crítica de arte.

Résumé

Guimarães, Patrícia Dias; Mello, Cecília Martins de (Advisor). **Poésie in progress: romantismes, avant gardes modernes et e l'experimentalisme de Helio Oiticica**. Rio de Janeiro, 2008. 208p. Tese de Doutorado - Departamento de História, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La thèse cherche a aborder la poétique expérimentale de HéliO Oiticica à partir de ses écrits, tout en soulignant le rôle que la parole y joue. Les mots y participent aux structures physiques des ambiances et des objets qu'il invente. D'ailleurs, il prend l'écriture comme pratique expérimentale privilégiée. C'est important de remarquer que cette écriture d'artiste propose une poétique y comprenant la critique progressive de ses propres inventions, ainsi que la critique d'autres écritures. Le caractère essentiel de cet experimentalisme c'est bien l'appropriation des poétiques modernes et contemporaines disposées par des combinatoires mouvantes. La thèse se propose à examiner la manière de procéder de l'écriture de Oiticica et la terminologie qu'elle emploie. En plus, en proposant des intersections avec des textes d'artistes et des poètes des avant gardes modernes aussi bien que ceux de l'experimentalisme des années 1960-70 - et, en particulier, avec l'écriture fragment des romantiques allemands, créateurs du concept de poésie critique et/ou de poésie *in progress*.

Mots-clés

Helio Oiticica ; écriture d'artiste ; poésie et avant-gardes modernes ; critique d'art.

Sumário

1. Introdução: um problema	12
2. Corpo, palavra, imagem	23
2.1 Proposições e seu uso experimental	23
2.2 Separação & contato entre sensorial e verbal	36
2.3 Da universalidade da expressão: poesia como imagem e vice versa	46
3. Experimentalismo e crítica	54
3.1. Crítica romântica e poesia em progresso	54
3.2. Poesia, tempo e cinetismo	58
3.3. Experimentar o experimental é um ‘criticismo’	63
3.4. Escrita experimento: a potência germinativa das proposições	68
3.5. Experimental como linguagem poesia e projeto de modernidade	74
4. Estratégia antropofágica	81
4.1 Romantismos, vanguardas e a “superantropofagia” em HO	81
4.2 Antropofagia e tradução como poesia progressiva	89
5. Linguagem e música	95
5.1. O signo móvel e/ou o “multisigno”	95
5.2. Ritmos de fluxo e metáforas	108
5.3. O experimental e o sentido do trágico enquanto música	112
6. Vontade de poesia	122
6.1. Cosmococas e a permeabilidade entre linguagens	122
6.2. Poesia, sonho e canto	134
7. Viver, experimentar, escrever	146
8. Conclusão: um problema em progresso	173
9. Referências Bibliográficas	178
Anexos	184

Lista de figuras

Figura 1 - Marcel Duchamp, <i>Boîte Verte/ Caixa Verde</i> (1934)	185
Figura 2 - Waldemar Cordeiro, <i>Jornal</i> (1964): Objeto poema Popcreto	186
Figura 3 - Augusto de Campos, <i>Olho por Olho</i> (1964): Poema Visual Popcreto	187
Figura 4 - Lygia Pape, <i>Poema Luz</i> (1957)	188
Figura 5 - Lygia Pape, <i>Livro da Criação</i> (1960)	189
Figura 6 - Ferreira Gullar, <i>Esquema Projeto Poema Enterrado</i> (1959)	190
Figura 7 - Hélio Oiticica, <i>Perguntas e Respostas p/ Mário Barata</i> (1957) datilografado	191
Figura 8 - Helio Oiticica, <i>A dança na minha experiência</i> (1966) página caderno s/nome	192
Figura 9 - HO, <i>Proposição Mundo-Abrigo</i> (1973) datilografado	193
Figura 10- HO, <i>Experimentar o Experimental</i> (1972) dat.	194
Figura 11 - HO, <i>Apropriação Jeanne Rimbaud D´Arc</i> (1970-71) pg. caderno NYK	195
Figura 12 - HO, <i>Carta Proposição-jogo p/ Roberta Oiticica</i> (1974) (excerto de texto Décio Pignatari), página caderno NYK.	196
Figura 13 - HO, texto sob a rubrica p/Bena Marley Caymmi (1979) datilografado	197
Figura 14 - HO, <i>Héliotape</i> (transcrito) p/Augusto de Campos (1974) datilografado	198
Figura 15 - HO, <i>Carta Proposição-jogo p/ Roberta Oiticica</i> (1974) pg. caderno NYK	199
Figura 16 - Foto HO vestindo <i>Capa Parangolé 15 : Gileasa</i> (1968)	200
Figura 17 - HO, <i>Subterrânea</i> (1969) manuscrito/desenho em caderno de notas s/nome	201
Figura 18 - Foto <i>Capa Parangolé 11: Incorporo a Revolta</i> (1967) Poema-protesto	202
Figura 19 - HO, <i>Proposição p/Cosmococa</i> com ref. aos irmãos Campos (1974) pg. caderno de notas NYK	203

Figura 20 - HO, Carta <i>Prop. p/Roberta Oiticica</i> (1974) pg. caderno de notas <i>NYK</i>	204
Figura 21 - HO, Programa de Instrução p/ <i>Cosmococa CC4 Nocagions</i> (1974) dat.	205
Figura 22 - Capa caderno de apontamentos <i>NTBK</i> (1973).	206
Figura 23 - HO, Poema/desenho <i>Barnbylonia</i> (1972) pg. caderno de notas <i>Newyorkaises</i>	207
Figura 24 - HO, <i>Geléia Geral: Eu como Gertrude Stein</i> (1972) pub. jornal	208

Inventário: invenção do otário.
Invenção com o que se tem a mão. Instantâneo:
dissolve-se instantaneamente. Não permitir a permanência de nenhuma imagem.
Um rádio entrando em sintonia tocando todos os hinos do mundo

Waly Salomão, *Me segura qu'eu vou dar um troço*

É como se no dia seguinte, quando você olha para o que tinha escrito na véspera, você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva. E cada parte nova que você acrescenta é o recondicionamento de tudo que foi feito antes, quer dizer, inclusive reformula de outra época. Então há essa posição, como se fossem compartimentos do dia-a-dia, como se fossem lixos que você deposita

Hélio Oiticica, *Héliotape*

1. Introdução

A despeito de suas experimentações fora do texto, privilegiamos os escritos de Hélio Oiticica, pois, apesar de ter sido pintor e inventor de objetos, ambientes e performances, escrever é sua atividade mais persistente durante os anos 1960-70. A partir do problema da cor em pintura, em 1961, ele anota em seu diário de artista: *a cor já é significação*¹(1961), anúncio de que a sensação visual integra uma linguagem. Ainda na óptica do pintor, tudo se passa como se o ver convocasse os demais sentidos do corpo-audição, tato, olfato, paladar -, junto ao sentido verbal, destituída a hierarquia entre conceitos e sensações. Em seus experimentos para além da pintura, a significação participa de um regime sensorial intensivo que abrange percepções, pulsões e afetos, engajando o corpo em sua totalidade. Ao recusar os limites da expressão plástica e a idéia de arte e objeto-obra, essa poética autodenominada *Ambiental* e/ou *Experimental* admite o uso de qualquer meio expressivo, valendo a transação direta ou indireta com a palavra. Utiliza-se de meios tais como *cor, estrutura, sentido poético, dança, palavra, fotografia*, e outros passíveis de apropriação em qualquer escala, transportáveis ou não: materiais precários, coisas encontradas, *terrenos baldios, campos, o mundo enfim*. Reunidos na experiência corporal, esses meios heterogêneos mantêm-se conectados entre si como os diferentes elementos de uma linguagem. Acontece igual com os corpos físicos que, apesar das fronteiras que os singularizam, integram o espaço ambiente e nele interagem.

Palavras se inscrevem nas estruturas concretas de objetos e ambientes que HO inventa e o texto tende a tornar-se seu campo de experimentação privilegiado para criar uma linguagem - *O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem*, ele anuncia. Mesmo a prática de dar nomes-título a seus inventos, *Penetráveis, Bólides, Parangolés, Cosmococas*, etc., consiste em exercício poético e conceitual sempre desdobrável na escrita. Porém, seu conceito de conceito não se identifica à abstração pura, pois, integra uma linguagem-poema. Seu modo de presença seria o de uma

¹ As citações sem referência em nota existentes na Introdução serão repetidas em outras seções do texto.

imagem sensível inseparável da dimensão *suprasensorial* do signo. Ao invés de obras, objetos-arte ou trabalhos, HO nomeia seus inventos por *conceitos, proposições, experiências, programas e/ou imagens-poemas*. Não é aleatório este desdobramento em série de nomes. Acentua sim o caráter propositivo, ou seja, lingual, de seu experimentalismo, tal como está exposto na seção 2: **Corpo, palavra, imagem**. Aqui recorreremos à definição operativa de **proposição** enunciada por Ludwig Wittgenstein, freqüentemente, solicitada no debate crítico em torno do conceito de arte nos anos 1960-70. Ao escrever: *as proposições crescem nelas mesmas e noutras-*, Hélio alude, através de uma metáfora orgânica, à potência germinativa de toda proposição de linguagem e, em especial, da palavra. Suas proposições ditas experimentais se apresentam como abertas, não assertivas, incidindo criticamente sobre a idéia de forma e significado plenos condensada na noção de obra artística. Reduzidas a estruturas mínimas, inacabadas, pretendem motivar exercícios de linguagem a partir de um quase nada, visando também o inconclusivo.

Marcada sua condição temporal, comparável àquela do vivo, essas proposições ditas experimentais parecem germinar como brotamentos espontâneos de uma linguagem sensível, sempre crescendo e ramificando-se em outras novas. Este seria o problema núcleo do experimentalismo de Hélio Oiticica a ser abordado aqui: a dinâmica de embate e captura entre a imagem sensível e a dimensão verbal do signo. Dinâmica correlata à progressiva *transformabilidade* das proposições, característica da construção de linguagem concebida segundo o fluxo aleatório de situações experimentadas em tempo e espaço. As expressões do texto de HO (sempre assinaladas em itálico, convenção também aplicada aos títulos de obras e às palavras estrangeiras), recorrentemente, estabelecem a analogia entre o orgânico e o construtivo, inclusive, aquelas usadas para caracterizar a dinâmica da proposição. Parodiando os termos que inventa, as seções correspondentes aos vários capítulos do texto e suas divisões internas aqui se apresentam como *blocos-experiência*, visto que se somam enquanto facetas do mesmo *problema-núcleo* sem contar com um encadeamento sistemático de exposição. Cada uma dessas seções/bloco reúne uma

diversidade de temas agregados e quer abrir uma porta de entrada na trama do texto de HO, a cada vez, experimentando percursos associativos diferentes.

A partir das proposições abertas de Oiticica, sobretudo, de seus escritos, a tese procura caracterizar sua poética experimental como tributária de uma longa tradição crítica própria da arte moderna, incluindo artes visuais, música, teatro, poesia, prosa, dança, cinema, etc. Decidindo promover a *retomada* da posição de vanguarda, redefinida em termos de *metavanguarda*, HO aplica-se à releitura dessa tradição. Em detrimento do experimento formal, porém, seu projeto vanguardista convoca a prática crítica à base de auto-reflexão e renovação permanentes e compromete ética e estética, poética e política, focalizando o comportamento inventivo. Extrapola, pois, o regime sublimatório da arte relativo ao objeto estético formalizado.

No âmbito da história & da crítica de arte, assinalamos ter sido o primeiro romantismo alemão que, desde o final do XVIII, preconiza a fusão entre poesia, crítica e comportamento. Exigido por sua condição moderna, o caráter abrangente do projeto romântico vem, por assim dizer, antecipar a aspiração totalizadora da poética das vanguardas no início do século XX e das chamadas ‘neovanguardas’ nos anos 1960-70, das quais Oiticica participa. Dentre os primeiros românticos alemães, também conhecidos por grupo de Iena, Friedrich Schlegel nomeia a linguagem por “**poesia universal progressiva**”, significando poesia em processo no mais amplo sentido. Interessa sublinhar a dupla dimensão de fazer material e saber conceitual característica da linguagem-poesia romântica e, ainda seu compromisso firmado com a atualidade histórica e cada *ethos* singular. De acordo com a tese de Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, a poesia romântica supõe o *continuum* das formas de arte, texto e vida, marcada sua inscrição histórica. Progressiva ela é por que admite, pela via do conceito crítico, a *transformabilidade* do sentido e de suas formas de exposição em tempos e espaços diversos, além de incluir a possibilidade de conectar todas as formas significativas entre si, sejam textuais, musicais, teatrais, plásticas e/ou comportamentais. A poesia romântica abrange, portanto, muito mais que um gênero literário: circunscreve a alternância entre o vir a ser e o perecer do sentido e de suas formas de exposição atuantes no processo da linguagem. A seção correspondente à seção/bloco 3 : **Poética**

Experimental e poesia romântica aborda este conceito absoluto de poesia também no que diz respeito ora ao comportamento enquanto *poïesis*, no caso, ato formador das subjetividades e dos corpos físicos individuais (*Bildung*) e coletivos. Ora à noção romântica de escrita-fragmento enquanto forma crítica do texto, compatível com a condição moderna. Mesmo por isso, forma inacabada e inconclusiva.

Abordando o conceito de “crítica enquanto experimento na obra”, tal como exposto na escrita fragmentária de Novalis (Friedrich Von Hardenberg) e Friedrich Schlegel, a tese de Walter Benjamin nos serve de guia de entrada no universo textual desses românticos. Nesse universo o ambiente da poesia equivale a um **mun-do-linguagem** em formação e desaparecimento e em registro de tempo multivetorial. A poesia dita progressiva circunscreve, pois, um mundo-texto vivo, cuja condição crítica, às vezes, nomeada aqui por ‘criticidade’, implica em sua metamorfose contínua, processada em um tempo sem antes ou depois. Tempo relativo ao agora/instante/momento retirado da sucessão histórica linear (o recurso de desdobramento de nomes-proposição em outros similares serve aqui à construção do texto, aparecendo na fórmula síntese **e/ou**). Tal como veremos adiante, a noção romântica de poesia crítica é correlata ao conceito de história que subverte a cronologia ao admitir que toda imagem do passado está sendo construída no texto a partir de sua reminiscência atual. O conceito romântico-construtivo de história enquanto rememoração no texto orienta os capítulos a seguir. Promove o encontro simultâneo, no espaço da escrita, entre uma seleção de falas dos primeiros românticos alemães, de textos de artistas de vanguarda do início do XX a quem Hélio chama por *construtores modernos* e de escritos de Oiticica produzidos nos anos 1960-70, incluído algumas falas de escritores e artistas de sua época.

Insistindo em verbalizar as operações de seu experimentalismo (*sei o que faço e penso por isso há anos escrevo para deixar tudo claro*²), Oiticica sustentou, segundo ele mesmo, *a posição crítica permanente* com respeito às proposições que inventa e às poéticas passadas e suas contemporâneas. Adiantamos que a apropriação crítica de outras poéticas é inseparável de sua proposição *Ambiental/Experimental*, a qual problematiza, fundamentalmente, a idéia de obra/autoria e o conceito linear de

² OITICICA, H. Carta à Lygia Clark (7.6.1969). **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964/74, p 101.

história aplicado às artes e letras - a linearidade guia aquelas narrativas que, orientadas cronologia, optam por distinguir o moderno de seu período pré e pós.

A escrita de Hélio batiza um de seus experimentos por *Cosmococa Programa em Progresso* (1973-74) -também por *Program in Progress*. Assim apropria-se da terminologia de Schlegel e brinca com a possibilidade de tradução entre poéticas e idiomas diversos. Interessa examinar o modo de operar da escrita experimental de HO e sua terminologia, no que rememora os experimentos de artistas das vanguardas modernas e o conceito total de poesia progressiva e/ou poesia crítica proposto pelos românticos alemães. Procedimento assimilativo e alusivo tratado aqui no viés da **antropofagia**: operação de linguagem que orienta, entre outros, o projeto modernista de Oswald de Andrade, os experimentos das vanguardas históricas européias (em especial, Futurismo, Dada e Surrealismo) e a teoria da poesia concreta brasileira. Operação que a escrita de Hélio decide *retomar* ao potenciá-la em *superantropofagia*. Adiantamos que, nos termos da escrita de HO, o verbo apropriar significa *retomar*, rememorar, assimilar criticamente uma dada linguagem e/ou projeto de cultura, procedimentos problematizados no conceito de antropofagia. Leia-se sobre antropofagia no bloco 4: **Estratégia antropofágica**, que apresenta, entre outros enfoques, o tratamento dado por Haroldo de Campos ao tema. Definidor da antropofagia enquanto estratégia poética e conceitual e política cultural contrária a toda noção sedimentada de cultura, H. Campos a identifica à tarefa crítica e criativa de “tradução” e “transculturação”, e, em registro mais específico, ao processo construtivo na linguagem verbal que nomeia por “operação do texto”.

Mais do que a interlocução direta e/ou indireta que HO mantém com o chamado ‘meio de arte’ seu contemporâneo (p.ex., seu diálogo com a música experimental de John Cage, o cinema não narrativo de Andy Warhol e Jack Smith, o projeto internacional Fluxus, e, em especial, com os experimentos de Lygia Clark e Lygia Pape), preferimos apontar a *retomada* implícita que parece fazer do conceito romântico-moderno de poesia progressiva e dos experimentos textuais daqueles construtores modernos nas artes e letras a quem elege explicitamente como seus predecessores. Tal escolha é feita no intuito de realçar o quanto a poética ‘superantropofágica’ de Oiticica se compromete com a releitura crítica permanente da

história da arte moderna, reunindo nessa categoria experimentos de linguagem que, por sua natureza auto-reflexiva, problematizam a compartimentação das modalidades artísticas - exatamente como procede a poesia romântica. Sublinhamos sim o diálogo que trava com o mundo das letras, abrangendo a poesia-texto de vanguarda das primeiras décadas do século XX e aquela poesia experimental sua contemporânea, sobretudo, a poesia concreta.

A poética *Ambiental/Experimental* de Oiticica dialoga com projeto vanguardista da poesia concreta em diversos aspectos: na maneira de considerar a palavra enquanto entidade “verbi-voco-visual”; na afirmação da permeabilidade entre as soluções de linguagem modernas sejam poéticas, musicais e/ou visuais observada por Haroldo de Campos em manifestações históricas (“Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma mesma família de inventores³”, ele escreve); na proposta de releitura da cultura universal sob o viés da antropofagia, visando inventar uma linguagem experimental brasileira singular - linguagem à qual Hélio nomeou *Tropicalismo*, reivindicando a invenção desse termo. Vale insistir sobre o diálogo que mantém com os poetas concretos, talvez ainda pouco divulgado, embora tenha registro em mútuas homenagens e correspondência escrita e falada (ver *Héliotapes* e arquivo do Programa Helio Oiticica em www.itaucultural). Diálogo cuja relevância é evidenciada, sobretudo, por referências explícitas e aludidas e modo de exposição da escrita de HO, tema a ser tratado mais detidamente nas seções/blocos 6 e 7, respectivamente, **Vontade de poesia e Viver, experimentar, escrever**.

Mesmo a assimilação feita na escrita de Oiticica da terminologia e dos conceitos operativos lançados pelos primeiros românticos alemães, a qual antecipamos aqui, bem pode ter sido credenciada pela manobra antropofágica recomendada no projeto da poesia concreta⁴. Suzanna Kamppf Lages⁵, em *Walter*

³ CAMPOS, H. de. Aspectos da poesia concreta (1957). In: Campos, H. de; Campos, A. de ; Pignatari, D. In: **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos anos 1950-60, p 106. (De ora em diante, usaremos a notação simplificada: ‘Teoria da poesia concreta’, sem especificar os nomes de seus três autores e subtítulo.)

⁴ Na cena artística brasileira dos anos 1960-70, o interesse pela antropofagia, vale lembrar, é partilhado pelos poetas concretos e pelo *Tropicalismo*, este ‘movimento’ circunscrevendo vários experimentalismos empenhados em desenvolver linguagens brasileiras de vanguarda. Oiticica cita, entre outros, o cinema novo de Glauber, o teatro experimental de José Celso Martinez Correa, a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Benjamin, Tradução e Melancolia (2002), credencia essa hipótese ao declarar existir clara conexão entre o projeto antropofágico da poesia concreta e a poesia progressiva romântica. Lages detecta a afinidade entre o conceito de “transcrição” teorizado por Haroldo de Campos e outras teorias modernas da tradução, em especial, aquela elaborada por outro romântico: Friedrich Hölderlin. Embora não pertença ao grupo de Iena, Hölderlin dialoga com a poesia-crítica de F. Schlegel e Novalis e toma a tradução entre línguas por “tarefa poética” equivalente àquela inventora de originais. Tarefa processada de maneira que entre texto original e texto traduzido produz-se um efeito de ressonância assim como em música acontece entre tons harmônicos. Importa que a traduzibilidade da poesia em música e imagem visual é tema comum a reflexão crítica de Novalis (“suas palavras (as do poeta) não são signos universais, são sons/ Escultura, música e poesia [...] são elementos inseparáveis”⁶), Mallarmé (“o dizer é sonho e canto”⁷) e Augusto de Campos. A. campos descreve assim a aspiração do poema concreto: “[...] aspirando à esperança u’a *Klangfarbenmelodie*/ melodia de timbres / com palavras / como em Webern / instrumentos: frase/palavra/silaba/letra(s)/ cujos timbres se definam p/um tema gráfico fonético ou “ideogrâmico”⁸.

Ao escrever: *Descobri q o q eu faço é música*, Oiticica reitera a associação entre poesia e música partilhada pelos primeiros românticos e poetas modernos e, ainda, pelos dois pintores, para ele, de influência maior, a quem chama *arquiconstrutores modernos*: Kandinsky (“A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista.[...] Daí, na pintura, a atual busca de ritmo”⁹) e Mondrian (“O Neoplasticismo tem suas contradições, seu ritmo, sua técnica, sua composição”¹⁰). A idéia da permeabilidade entre as linguagens visual, musical, literária, teatral, etc., e entre todas as poéticas singulares via antropofagia, atravessa a escrita de Hélio Oiticica e será motivo tratado em diferentes passagens.

⁵ LAGES, S.K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia, p 10.

⁶ NOVALIS. Fragmentos ou Tarefas do pensamento, Fragmento 196. In: **Pólen**, p 163.

⁷ MALLARMÉ, S. *Crise des Vers* (síntese de artigos diversos publicada na *Revue Blanche* (1895)). www.direz.org/mallarmé

⁸ CAMPOS, A de. Poetamenos (1953). In: **Teoria da poesia concreta**, p 15.

⁹ KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**, p 57.

¹⁰ MONDRIAN, P. *Dialogues sur la nouvelle plastique* (1919) . In: Harison, C. ; Wood, P. (orgs). **Art& théorie**: 1900-1990, p 326.

Motivo comum ao conceito romântico de Obra de arte total e ao conceito ilimitado de obra que surge como projeto de uma arte futura nos textos dos construtores modernos a quem a escrita de HO faz referência e homenageia (além de Kandinsky e Mondrian, menciona Malevich, Schwitters, etc). Desmedida igualmente pertinente a tantas poéticas neovanguardistas brasileiras e internacionais durante as décadas de 1960-70. A assimilação da poesia à dinâmica temporal da música é abordada na seção/bloco 5: **Linguagem como música**, contando com o auxílio da história das músicas desenvolvida por José Miguel Wisnik, em *O Som e o Sentido* (1989), a qual caracteriza, nas linguagens musicais históricas, a estrutura organizativa dos sons e seu aspecto semântico, remetendo a distintas visões de mundo e variados registros perceptivos de tempo e espaço.

* * *

Em Oiticica, a prática de escrita desdobra-se em registros variados: diário, carta, manifesto, ensaio crítico, poema, contos, etc. Registros que muitas vezes se misturam e deliberadamente procuram intersecções entre suas falas e outros dizeres. A respeito desse procedimento, Frederico Oliveira Coelho, em “Hélio Oiticica: O escritor em seu labirinto”, informa que Hélio “cruzava gêneros e autores, indo da filosofia à poesia, acumulando referências e desenvolvendo apropriações estilísticas e teóricas para suas próprias incursões no exercício de escrita”¹¹. O inventor da poética *Ambiental/Experimental* mantinha sim intensa interlocução com o universo das letras, mas sem esquecer a produção de textos de artistas. Em vista de tal procedimento, pode-se dizer que Hélio-escritor é, antes de tudo, leitor combinatório que confia sua *necessidade de palavra* e desinteresse pelo convívio no meio das artes visuais (*sempre detestei mundo de arte e artista demais junto*¹²).

Na letra de HO, o nome-conceito *Labirinto* sugere metáfora arquitetônica e/ou paisagística figurando o espaço assimilado ao fluxo temporal próprio de seus objetos, ambientes e/ou de seus textos. Sua escrita labiríntica mistura conceitos, temas e referências em livre entrelaçamento associativo e sempre cambiante. A partir do exercício crítico permanente sobre si, essa poética textual desdobra sua conformação,

¹¹ OLIVEIRA, F. C. **Helio Oiticica**: o escritor em seu labirinto. In: SIBILA nº7, p 220.

¹² OITICICA, H. Carta à Lygia Clark (7. 6.1969). **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas anos 1964-74, p 104.

multiplicando-se em outras n configurações e possibilidades de sentido. Apenas procuramos apreender o modo como opera esta escrita e apontar alguns elementos apropriados em jogo em sua construção.

Tendo como motivo o tema poesia crítica e/ou poesia em progresso, o recurso associativo será usado para mostrar e fazer ouvir o mútuo contágio entre nomes-conceito da escrita de Oiticica, textos-fragmento dos românticos alemães e escritos de artistas ditos construtores que investigam criticamente a linguagem plástica e seus atravessamentos com as demais linguagens-artísticas - além de falas da poesia e crítica nas letras e escritos relativos a outros experimentos artístico-conceituais. Em qualquer caso, recortes textuais a serem dispostos em arranjo-colagem. Notas de pé de página têm mais ou menos função semelhante: a essa prática de recorte e colagem de falas acrescentam dizeres em tom mais rebaixado. Servem, portanto, de apoio ao jogo de atravessamentos a ser feito aqui entre história & teoria da arte, poesia & teoria literária, escritos de artistas & crítica de arte e outras investigações sobre a linguagem. Por sua ampla e mais ou menos aleatória seleção de escolhas textuais, esse jogo abdica de uma referência conceitual específica. Maneira ambígua de trair e ser fiel ao modo de operar de uma escrita que, como diz HO, desejando participar do *dia-a-dia experimentalizado*, apropria-se daquilo que lê e quer construir/destruir o texto que escreve a cada situação experimentada.

*

*

*

Desde a primeira antologia organizada por Luciano Figueiredo, intitulada *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986), frase avulsa anotada no diário de Hélio, seus escritos vêm sendo parcialmente publicados, sobretudo, em catálogos de exposição. Originais manuscritos ou datilografados destacam-se como *textos-objeto* integrados ao dispositivo experimental e vem sendo exibidos ao lado dos objetos e ambientes expostos. Além dos textos publicados, serve de fonte o arquivo pessoal de HO, contendo fichas, escritos diversos e excertos de textos de outros autores que copia e coleciona (arquivo que vem sendo inventariado e divulgado pelo Programa Hélio Oiticica através do site www.itaucultural); a correspondência entre Lygia Clark e

Hélio publicada em livro (Cartas, 1964-1974); algumas entrevistas, p.ex., aquela concedida à Aracy Amaral (Helio Oiticica: tentativa de diálogo, 1977) e artigos publicados em jornais e revistas. Também a edição de seus *Heliotapes*, série de falas gravadas em fita K-7 parcialmente reproduzida e comercializada: monólogos, cartas faladas que envia a diversos destinatários, entrevistas e conversas suas com outros personagens. Tais fontes são utilizadas de acordo com as conexões temáticas desenvolvidas em cada bloco-capítulo sem obedecer à cronologia. Elegemos sua escrita/fala como objeto problema sem pretender abarcar tudo que Oiticica disse e escreveu: conjunto em inventário e ainda por ser publicado na íntegra.

A disposição a lançar vários projetos simultâneos e em diferentes registros de linguagem bem pode ser considerada uma característica da poética de HO (*Quero criar uma linguagem, não importa por que meios e modos*). Importa que a realização de um projeto seu, por vezes, particularmente durante os anos 1970, dá-se somente em regime de escrita/fala. O investimento na palavra singulariza a poética de Hélio Oiticica dentro do contexto da arte brasileira, onde, nas palavras de Ricardo Basbaum, “a aliança entre produção plástica e projeto discursivo em geral é vista pelos artistas com exagerada cautela”¹³. Lygia Clark, interlocutora de Hélio desde a vigência do grupo neoconcreto, também escreve, embora com menos insistência, chegando a publicar *Livro-Obra* (1983) e *Meu Doce Rio* (1984), ambos em edição limitada. Oiticica, por sua vez, publica com frequência seus artigos e *textos poéticos* em jornais e revistas, mas nunca chega a concluir seu livro, no qual investe intensivamente durante os anos 1970. Projeto que permanece inacabado talvez em razão da dificuldade de reunir, como pretendia, seus escritos e textos de vários outros artistas brasileiros em uma proposição de alcance coletivo - e/ou, simplesmente, do caráter sempre inacabado de uma escrita que ele queria integrada ao seu *dia-a-dia experimentalizado*.

Marcada pela recusa da estética contemplativa e da obra-objeto, correlata à noção individualizada de autoria, a poética de HO teria encontrado no espaço do texto escrito e falado um ambiente privilegiado de experimentação. Aqui exploramos seu

¹³ Cf. BASBAUM, R. Cica e sede de crítica. In: **Arte Contemporânea Brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias, p 93.

investimento na palavra e o entrelaçamento labiríntico *eternamente transformável* entre a sua escrita experimental e outras escritas, em sua maioria, pertencentes ao mundo das artes e letras. A hipótese a ser lançada dita que essa poética antropofágica, movida pela auto-reflexão e crítica das várias linguagens artísticas, evolui ao modo da **poesia em progresso**: projeto crítico moderno proposto pelos primeiros românticos alemães e apropriado pelas vanguardas históricas e novas vanguardas dos anos 1960-70.

*

*

*

2. Corpo, palavra, imagem

2.1 Proposições & seu uso experimental

Derivada dos programas construtivos que tomam a arte por linguagem, a poética de Oiticica recusa o objeto formalizado paradigmático. Adotando a manobra crítica permanente, não se identifica a qualquer regime formal específico e abre-se ao campo do verbal. Além de absorver palavra e texto à estrutura dos objetos, ambientes e performances que inventa, a escrita participa do dia-a-dia da prática de HO. Ainda em 1962, ele anota a respeito da percepção da cor em pintura: *A cor, que começa a agir primeiro por suas propriedades físicas [...] só alcança o campo da arte ou da expressão, quando seu sentido está ligado a uma idéia ou atitude*¹⁴- assim compromete o ato de perceber com o significar e agir. Porém, na seqüência imediata do texto qualifica a expressão artística como sendo de *ordem puramente transcendental*¹⁵. O desenvolvimento de seu experimentalismo vai, entretanto, progressivamente afirmar o comportamento inventivo contra a noção de autoria, obra e arte-objeto relativas à estética transcendental.

A uma só vez, ativa e contemplativa, essa estética do comportamento afirma a sensorialidade intensiva e o sentido verbal como imanente a toda expressão artística. Diferente do efeito sublimatório e da fruição muda que o juízo de gosto deve proporcionar, o prazer e/ou desprazer nela encontrado reside no que chamamos acontecimento poético. Acontecimento experimentado no corpo em situação no mundo seja da ordem do desejo, aspiração, devaneio, fala, escrita e/ou do gesto expressivo. Em substituição à arte-objeto, Oiticica apresenta as proposições *Ambiental* e *Experimental* focalizando a palavra enquanto coisa e verbo e a legibilidade dos objetos e ambientes que constrói. Assim realça sua condição comum de imagens-signo móveis processados na experiência corporal. Em sua disposição performática, o corpo mesmo, -mistura de sensibilidade e verbo-, apresenta-se enquanto imagem-signo dinâmica cujo significado dá-se por uma combinatória de

¹⁴ OITICICA, H. Transição da cor ao espaço e o sentido de construtividade (1962). In: Figueiredo, L. ; Salomão, W. ; Pape, L. **Aspiro ao grande labirinto**, p 51. (A seguir, usaremos a abreviatura AGL para identificar a obra citada)

¹⁵ Ibidem.

gestos inscritos em contexto espaço-temporal. Conceito de ampla convergência, o *Ambiental* comanda a partilha da invenção entre artista e espectador-participador; a mistura de todos os meios expressivos e a fusão entre arte e vida anunciada, nas primeiras décadas do século XX, pelos projetos construtivos de vanguarda dos quais HO se diz tributário e crítico. O texto das *Anotações sobre o Parangolé* (1964-66) esclarece a respeito dessa *Ordem* também chamada *Programa Ambiental*:

Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades de posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc, e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.[...] Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente, do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética que se resume em manifestação do comportamento individual¹⁶.

Proposição *Ambiental* ora designa, em metáfora espacial, o campo virtualmente ilimitado da linguagem, mundo simbólico que o corpo habita: um **cosmo** gerado no aparecer/desaparecer das sensações e de sua organização em sentido. Ora sugere o ambiente concreto do mundo do qual o corpo físico participa. No regime Ambiental, para inventar uma linguagem vale, como já foi dito, a apropriação de qualquer meio expressivo e em qualquer escala. Permitindo reunir quaisquer meios disponíveis - inclusive o corpo enquanto meio expressivo-, a poética Ambiental leva ao limite as linguagens artísticas convencionais (pintura, escultura, arquitetura, dança, música, teatro, cinema, literatura, etc). E transita entre tais limites, sugerindo possibilidades expressivas ilimitadas. Por sua vez, a proposição *Experimental* figura o acontecimento poético enquanto processo da linguagem: acontecimento que compromete o construir do sujeito e do objeto, da percepção e do sentido no tempo da mesma operação sem nunca fixar formas definitivas. Sugere, pois, a dinâmica operativa da linguagem na experiência temporal. Em sua diferença, as proposições Ambiental/Experimental promovem a crítica ao regime técnico especializado e sublimatório da arte visando o alcance ilimitado da linguagem-poesia identificada ao ato corporal.

¹⁶ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé: Programa Ambiental (1966). In: **AGL**, p 78.

Ainda nas *Anotações sobre o Parangolé* (1964-1966), Hélio enuncia a proposição *ambiental-vivencial-corpórea*, assimilando criticamente o conceito de anti-arte Dadá à manobra de linguagem tipicamente construtivista. Relativa ao comportamento, esta proposição definia um *estado* ou *atitude* favorável à invenção, recusando criticamente os paradigmas da arte enquanto arte:

Anti-arte seria uma completção da necessidade coletiva de uma atividade coletiva latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam, portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de elevar o espectador a um nível de criação, a uma metarealidade, ou de impor-lhe uma idéia ou padrão estético correspondentes aqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar.¹⁷

Segundo essa concepção outra de estética, o olhar funciona integrado à totalidade da percepção e junto à produção de sentido e valor. Ricardo Basbaum, em “Cica & sede de crítica”, assegura que o olhar escuta, toca, sente e está atento à aos “circuitos” do ambiente que o cerca, ideológicos ou não¹⁸, do contrário, esse olhar territorial nunca chegaria a situar-se em lugar e tempo algum. No enunciado de Basbaum, a expressão circuitos recobre transações coletivas concretas e simbólicas inscritas em contexto ambiental. De fato, as *proposições* de Oiticica somente se realizam somente enquanto construções interativas efetuadas em uma prática concreta. Aspiram a transformar os corpos, ativando neles um “fluxo sensorial-conceitual”¹⁹, quer se apresentem enquanto objetos manipuláveis em pequena escala (*objetos-Bólido*); *abrigo*s para vestir o corpo (*Capa-Parangolé, Bólido-saco, etc.*); recintos em dimensão ‘arquitetônico-paisagística’, servindo de ambientes habitáveis (pertencentes à categoria *Penetráveis* tais como *Projeto Cães de Caça, Tendões* e

¹⁷ OITICICA, H. *Anotações sobre o Parangolé : Posição e Programa* (1966). In: **AGL**, p 77.

¹⁸ Cf. BASBAUM, R. *Cica e sede de crítica*. In: **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias p 17.

¹⁹ BASBAUM, R. *Clark and Oiticica*. In: *Blast 4: Bioinformática*, Nova Iorque, 1994. Guy Brett assim comenta esse texto: “Basbaum descreve as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica como uma “nova entidade” [...] formada ao mesmo tempo pelos agregados corpo + objetos de arte e tecidos biológicos + materiais industrializados/manufaturados. [...] produzindo a experiência de um “fluxo sensorial-conceitual” e, compara-o com a maneira do computador de desintegrar a realidade em dígitos. Deste fluxo de informação virtual, o participante que usa uma obra de Clark ou Oiticica produz uma transformação no corpo-mente, ao passo que o computador só pode reconstruir os dígitos em termos de uma forma de cognição limitada”. Cf. BRETT, G. *Lygia Clark: Seis células*. In: **Catálogo Lygia Clark**, p 26.

Cabines Parangolé, Tropicália, Éden, Ninhos, Cosmococas, etc); quer circunscrevam um mundo-texto erigido em cenário de ações experimentais. Tais proposições são nomeadas, indiferentemente, por *abrigos* e/ou *recintos* improvisados nas circunstâncias do percurso sem finalidade que caracteriza a experiência poética enquanto deriva.

Mundo Abrigo (1973) é proposição em forma de texto sugerindo um ambiente aberto à experimentação do comportamento a que Hélio chama *playground*: literalmente, campo de atividades coletivas de jogo e brinquedo cuja finalidade reside na prática experimental em si mesma, sem visar a qualquer outro fim. Capaz de sediar acontecimentos poéticos em qualquer escala ou modalidade de linguagem, *Mundo Abrigo* é o mais abrangente dos programas ambientais. Seu alcance propositivo é assimilado a um convite a inventar maneiras novas de existir:

Mais do que um refúgio é procura de chance de experimentar existencialmente / ocupação de viver: o *environement* que é cósmico/ isto é multitransformável não naturalista²⁰.

Escreve HO. Dirigido ao corpo, pretende motivá-lo a construir territórios de habitação improvisados e a si próprio enquanto bioarquitetura em processo. Ainda que integrada a *n* circuitos de atividades abrangendo, em última instância, a dinâmica do cosmo (*environement cósmico*), essa tarefa de construção é individual e puramente de circunstância. Apenas por sua singularidade o acontecimento poético integra-se a totalidade aberta Ambiental e, em sentido inverso e simultâneo, esta totalidade manifesta-se somente no ato poético singular.

O nome-conceito *Abrigo* sugere um refúgio improvisado contra hábitos e linguagens-padrão, circunscrevendo uma poética situada no aqui e agora da experiência, conceito a partir do qual HO mantém diálogo com experimentos de Lygia Clark, leiam-se, p. ex., os títulos *Abrigo Poético*²¹ (1961) e *A Casa é o Corpo* (1968). Também Clark se diz propositora, focalizando o corpo em obra investido pelo

²⁰ OITICICA, H. *Mundo-Abrigo* (1973). Cf. Programa Helio Oiticica www.itaucultural

²¹ Ver o comentário de Paulo Herkenhoff sobre HO e Lygia Clark: “Em 1961, Lygia Clark apresenta maquetes de projeto arquitetônico e o *Abrigo Poético*, onde deixa entrever sua noção ambiental e a problemática do dentro/fora, interioridade/exterioridade do sujeito [...] A poética será da experiência. Oiticica nessa época está criando ambientes com arquitetura da cor (Núcleos)”. Cf. HERKENHOFF, P. Lygia Clark. In: Catálogo **Lygia Clark**, p 43.

desejo, e situado, a uma só vez, no espaço concreto e no ambiente imaginário da linguagem. Por seu caráter comum de proposição comportamental aberta, *Mundo Abrigo* e *Abrigo Poético* erguem-se na contramão dos programas formadores construtivistas calcados em paradigmas estéticos universalistas (Neoplasticismo, Bauhaus, Escola de Ulm, etc.) e/ou do espaço para as massas projetado pelo construtivismo russo revolucionário (Tatlin, Rodchenko, El Lissitzki). É possível dizer sim que Hélio e Lygia compartilham a vontade de restituir a arte ao “deserto da sensação”, lugar de origem da linguagem-poesia anunciado por Malevich no sistema do Suprematismo Branco. Restituição comandada por seu princípio de “não objetividade” determinado a “liberar o caminho do homem de toda parafernália objetiva” para que possa perceber na sensação imediata “o ritmo do estímulo cósmico”²². Inscrita no agora e indissociável do sentimento, nas palavras de Clark, a sensação é “passagem para uma cosmogonia”²³. Viver o momento decide, pois, a abertura para o vir à ser de um acontecimento poético, consistindo em “uma arte sem arte”²⁴ que equipara a experiência do homem comum à do artista moderno. A ainda na fala de Clark, a atenção ao instante atende à moderna “nostalgia do cosmo”²⁵, aludindo à memória da gênese de um mundo sensível organizado em linguagem promovida nos mitos de origem e ritos tradicionais. A vontade de construir um abrigo aqui deixa de ser utopia político-social e aparece como ato singular de um corpo sensível animado pelo desejo. Lygia trata o ato poético no registro de uma “fantasmática”, linguagem imagética reportando a um domínio do corpo anterior ao verbo nomeado “infrasensorial”. Para HO, em contrapartida, a sensação se transporta ao *suprasensorial* por um impulso expressivo capaz de atualizar a sensação original em signos-imagem.

²² Cf. MALEVICH, K. Texto-manifesto de Vitebsk (1918). In: Simmen & Kohlhoff, **Kasimir Malevich** : vida e obra, p 63.

²³ L. Clark escreve: “Meu processo que é todo erótico, é uma passagem para o inter relacionamento com o real e, além disto, para uma cosmogonia. Processo mais tântrico que ocidental [...] Meu trabalho é minha própria fantasmática que dou ao outro, propondo que eles a limpem e enriqueçam com suas próprias fantasmáticas”. Cf. CLARK, L. Carta a HO 6.11.1974 . **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964-74, p 248-249.

²⁴ CLARK, L. Um mito moderno: o instante como nostalgia do cosmos (publicação original *Livro-Obra*, 1983). In: Catálogo **Lygia Clark**, p 154.

²⁵ *Ibidem*.

Dentre outros lugares, a expressividade pode situar-se no espaço da escrita. Na poética *Ambiental/Experimental* de Oiticica, pautada pelo regime da *anti-arte*, o texto escrito e falado configura um *abrigo* do corpo, entre outros, dotado de plasticidade e tempo próprios. Mais do que simples oposição ao conceito de arte enquanto arte, a sua *anti-arte* aponta para a indeterminação de tal conceito ao condicioná-lo a práticas concretas e simbólicas situadas em tempo e lugar. Oiticica esclarece sobre sua conceito negativo do termo ‘arte’: *Não existe, pois, o problema de saber se arte é isso ou aquilo ou deixa de ser – não há definição do que seja arte*²⁶.

Guy Brett testemunha que Oiticica referia-se a suas invenções como *experiências* e via a si mesmo como propositor de *situações a serem vividas*²⁷ ao invés de produtor de objetos-arte prontos e inertes, considerados como autônomos. HO não faz diferença, porém, entre nomeá-los por *proposições, experiências, conceitos e/ou programas*, qualquer que seja o meio expressivo empregado, enfatizando sua conexão direta ou indireta com o verbal. Quanto à palavra proposição, o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa lhe atribui várias nuances de sentido: significa tanto “ato ou efeito de propor” quanto “aquilo que se propõe”, ou seja, “proposta, enunciado, sugestão, sentença”; sob o ponto de vista da lógica tradicional, diz-se que a forma geral da proposição corresponde à “expressão verbal de uma operação mental”, consistindo em juízo verdadeiro ou falso sobre o mundo; segundo a mesma lógica, diferentes modalidades de proposição são enumeradas segundo sua estrutura formal variando entre “simples, composta, atributiva, categórica, hipotética, necessária, predicativa”. O verbo propor, por sua vez, está definido por uma série de ações significativas associadas: “sugerir, prometer, lembrar, fazer propósito de, fazer conhecer, dispor, relatar, narrar, ordenar, fixar, determinar, endereçar, dirigir à, submeter à apreciação, mostrar, expor”²⁸. Dentre substantivos e verbos afins sobressai o sentido de endereçamento, relativo a algo oferecido à leitura, à escuta ou ao olhar do outro. A proposição verbal aparece, pois, enquanto construção interativa cujo sentido é a priori indeterminado.

²⁶ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé: Posição e Programa (1966). In: **AGL**, p 77.

²⁷ Cf. BRETT, G. Experimento Whitechapel II. In: **Brasil Experimental arte/vida: proposições e paradoxos**, p 45.

²⁸ Cf. HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, p 2313.

Vale conferir o conceito operativo de proposição em Ludwig Wittgenstein, que empreende uma crítica da filosofia a partir da investigação de seu meio próprio que é a linguagem verbal. Auto-criticismo que ganha repercussão no debate interno à cena artística dos anos 1960-70, mobilizando, dentre outras tendências, o conceitualismo *Pop Art* do pintor americano Jasper Johns e aquelas linguagens artísticas autodenominadas conceituais (*Conceptual Art* americana, *Art & Language* inglesa, p.ex.). Texto-emblemático da *Conceptual Art* americana, o manifesto de Joseph Kosuth, “A arte depois da filosofia” (1969) valendo-se dos termos de Wittgenstein, nega o vínculo entre arte e estética filosófica, privilegiando a “idéia” como essencial à arte, em detrimento de seus meios perceptíveis. Kosuth aponta a coincidência histórica entre o “fim da filosofia” e o “começo da arte moderna” enquanto atividade conceitual - fim supostamente ocasionado pela ‘virada lingüística’ a que a crítica de Wittgenstein submeteu o discurso filosófico. Parafraseando o autor das *Investigações Filosóficas*, opta por definir o trabalho de arte como “um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte”²⁹. Declara ser essencial à obra plástica moderna seu conceito pré-determinado pela intencionalidade do artista, tal conceito prevalecendo sobre seu processo de fatura e aspecto visível (a “mudança da aparência para concepção foi o começo da arte moderna e o começo da arte conceitual”)³⁰. Segundo a narrativa histórica de Kosuth, Marcel Duchamp seria o artista responsável pela virada lingüística no campo das artes visuais, em vista da rejeição da supremacia de seu aspecto “retiniano” em favor da “idéia” artística – manobra que ele supõe coincidente com o início da arte moderna.

Também leitor de Wittgenstein, o pintor *pop Art* Jasper Johns encarrega-se, em contrapartida, de observar que, na poética de Duchamp, “linguagem e visão agem um sobre o outro”³¹, sem que haja qualquer incompatibilidade entre sua aparência

²⁹KOSUTH, J. Arte depois da filosofia (1969). In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (orgs), **Escritos de artistas: anos 60-70**, p 219. No mesmo texto, Kosuth postula a separação entre arte e estética: “É necessário separar a arte da estética porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos destaques da função da arte era seu valor como decoração. Assim qualquer ramo da filosofia que lidasse com a beleza e, portanto, com o gosto, era inevitavelmente obrigado a discutir também a arte. A partir desse hábito surgiu a idéia de que havia uma conexão conceitual entre arte e estética, o que não é verdade [...]”. Cf. KOSUTH, J. *Ibid.* p 214.

³⁰ *Ibidem*, p 216.

³¹ Cf. JOHNS, J. Marcel Duchamp (1968). In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (orgs), **Escritos de artistas: anos 60/70**, p 203.

vinculada à forma estética e seu conceito. A oposição e hierarquia entre a idéia plástica e seu aspecto óptico atribuída ao ‘autor’ dos *readymades*, ainda segundo Johns, atende ao jogo da ironia sempre presente em sua fala e escrita: é seu brinquedo com o paradoxo. No texto de Duchamp, a idéia evoca a poesia crítica movida por impulso erótico - e quem poderia separá-lo do corpo sensível? De fato, a abordagem wittgensteiniana pondera que o conceito de arte não pode estar condicionado ao juízo estético que depende, indiferentemente, da percepção de um objeto empírico natural e/ou artístico. Porém, ao fazer a clara ressalva de que “o sujeito que pensa, representa, não existe”³², tampouco identifica este conceito a uma idéia abstrata gerada pelo ato intencional do sujeito-artista. No manifesto conceitual de Kosuth o recurso à crítica de Wittgenstein dirigida à definição estética de arte mostra-se, por sua vez, contraditório sem atender ao jogo da ironia praticado por Duchamp.

Ao empregar como equivalentes os termos *programa*, *proposição*, *conceito* e *experiência* em lugar de ‘arte’, Oiticica efetivamente se afasta daquelas tendências artísticas auto proclamadas conceituais que separam o conceber e perceber, priorizando o primeiro como essencial à experiência artística. Uma idéia-arte, para HO, seria inseparável de sua presença perceptível: *Não se trata de ficar nas idéias, não existe idéia separada do objeto, nunca existiu*³³, declara. Deduz-se igualmente de tal equivalência que o sentido verbal sugerido em suas *proposições* e *programas* não está previamente intencionado e/ou pré-determinado por sua estrutura interna, dependendo de um acontecimento aleatório dado em cada experiência concreta particular. Seu conceito operativo de proposição aproxima-se mais da noção wittgensteiniana de linguagem enquanto atividade experimentada, resumida na máxima bem conhecida: “o significado é o uso”³⁴.

Em L. W., segundo o comentário de Hans-Johan Glock, autor do *Dicionário Wittgenstein*, “as palavras só possuem significado no fluxo da vida”³⁵- sendo no interior de uma práxis vital que o sentido deve ser procurado. Uma proposição ou conceito verbal não diz respeito, portanto, à realidade primeira das coisas, mas

³² WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*, p 245.

³³ OITICICA, H. Carta a Lygia Clark 11.8.68. Lygia Clark *Helio Oiticica*: cartas 1964-74, p. 68.

³⁴ WITTGENSTEIN, L. Op. cit. p. 63-64.

³⁵ CF. GLOCK, H. J. *Dicionário Wittgenstein*, p 229.

‘afigura’ um estado de coisas nem falso, nem verdadeiro, cujo sentido real acontece na experiência em ato do falante – enfatizamos que compromete seu corpo. Assim compreender um conceito se assemelha à compreender uma figura (*Bild*)³⁶, não em sentido lógico, mas imagético. De acordo com esse viés pragmático, proposições-conceito comportam-se enquanto imagens verbais³⁷ e seu sentido sugerido à leitura se apresenta de maneira tão vaga (mutável, móvel) quanto o da imagem visual exposta ao olhar³⁸. “Um pensamento ecoa no ver”³⁹, nos diz diretamente L.W. , de tal modo que os atos de mostrar e dizer, ver e ler aparecem como distintos, mas contíguos. Evidenciar a diferença entre estes atos realça igualmente a sua relação.

O sentido da proposição depende, pois, de um ato significativo concreto que precipite sua vagueza em determinação circunstancial. Vale propor um jogo associativo em torno do tema: em língua portuguesa, a palavra ‘vago’ significa, literalmente, lugar temporariamente aberto, desocupado, pronto a ser preenchido e, em sentido figurado, um sentido indeterminado e difuso. ‘Vaga’, por sua vez, evoca uma onda do mar e ‘vagar’, verbo no infinitivo, a deriva experimentada no deslocamento do corpo e/ou do pensamento. Pés, olhos e dedos vagueiam sobre a superfície das coisas e diz-se que a imaginação ‘divaga’ sobre a mesma superfície. Outro sentido é convocado pelo uso distinto da palavra ‘vaga’: oferecer uma vaga, enquanto posto de trabalho, é o mesmo que oferecer um emprego ou uma função. É justo assim: a vagueza do sentido procura emprego específico em um ato de fala. Expresso nesse ato o sentido acontece no âmbito de uma prática concreta, nascendo junto à identidade do sujeito falante.

Wittgenstein descreve a linguagem em geral por “labirinto de caminhos”⁴⁰, *ambiente* no qual se entra seguindo os incontáveis percursos do sentido sem poder

³⁶ Ibidem. p 355.

³⁷ “O que é realmente que paira no nosso espírito quando compreendemos uma palavra? Não é algo como uma imagem? Não pode ser como uma imagem?[...] frequentemente escolhemos uma palavra entre palavras como uma imagem entre outras imagens semelhantes, mas não iguais” Cf. WITTGENSTEIN, L. seção 139, **Investigações filosóficas**, p 64-65.

³⁸ Leia-se o enunciado de Wittgenstein tratando da relação entre pensar e ver: “Você pode ora pensar nisto, ora naquilo, ora olhá-lo como isto, ora como aquilo- Como? Não existe na verdade nenhuma outra determinação, WITTGENSTEIN, L. Idem. p 183

³⁹ Ibidem, p 192.

⁴⁰ “A linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por um lado e sabe onde está, você chega ao mesmo lugar por outro lado e não mais onde está. WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**, seção 203, p 92.

enxergar seus limites ou precisar a posição relativa onde se está. Na impossibilidade de abranger todos esses percursos em um conceito único, ele descreve a proposição por “unidade mínima para realização de um lance em um jogo de linguagem”⁴¹. Literalmente uma jogada capaz de precipitar um sentido, o lance expressivo não está condicionado apenas por regras internas à língua, mas por atividades extra linguísticas. Por essa lógica convertida à ação situada em contexto histórico-cultural concreto, “falar uma língua é parte de uma forma de vida”⁴². Comportamento e linguagem participam, pois, do mesmo lance jogo, sendo a função comunicativa da língua garantida apenas por hábitos culturais padrão.

Ainda no comentário de Hans-Johan Glock, L.W. conceitua a linguagem “no registro de um naturalismo antropológico que já conta com uma longa tradição na filosofia alemã (Hamann, Herder, Hegel, Von Humbolt)”⁴³. Importa mencionar o vínculo atribuído com essa tradição apenas para sublinhar que, em diálogo com a filosofia alemã do final do XVIII, em particular, com a crítica kantiana, o conceito romântico de crítica de arte relaciona a linguagem-poesia a formas de vida históricas. Sendo tal conceito inseparável do fazer-se da poesia, os românticos concebem uma teoria operativa da linguagem-arte extensiva a uma teoria do conhecimento em geral. Teoria que sustenta que a arte-poesia é saber estético processado *na* linguagem e presente no âmbito mesmo da coisa sensível - problema a ser abordado mais detidamente nas diversas secções do capítulo II. A teoria romântica da linguagem, contudo, circunscreve e ultrapassa o registro antropológico e caminha em direção a uma “mística” - é o que assegura a leitura benjaminiana, acrescentando que o termo crítica para os românticos é “esotérico”. Essa mística da linguagem admite a coexistência entre a afirmativa e a negativa do sentido uma dada proposição segundo a fórmula do paradoxo que caracteriza o jogo da ironia. Assim, adianta Benjamin, “não se distancia tanto [...] da utilização kantiana do termo”⁴⁴, por si só, ambígua.

⁴¹ Glock, H. J. **Dicionário Wittgenstein**, p 290.

⁴² WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**, p 93.

⁴³ GLOCK, H. J. **Dicionário Wittgenstein**, p 173-174.

⁴⁴ A partir do seguinte comentário de Benjamin é possível entender o conceito romântico de crítica enquanto apropriação daquele proposto por Kant: “Kant, em cuja terminologia está contido não pouco espírito místico, abriu caminho para esta (a crítica romântica). Pode-se dizer que o conceito de crítica em Kant já ambíguo, ambigüidade esta potenciada pelos românticos”. Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão**, p 59.

Quanto à crítica de Wittgenstein, sua definição operativa de linguagem em termos de lance de jogo, providencia a vagueza do conceito de arte; tema central do debate travado na cena artística dos anos 1960-70. O sentido da proposição ‘arte’, para L.W., sendo relativo a uma práxis sócio-cultural, só faz sentido em um determinado contexto comportamental. Adiantamos, porém, que a indeterminação do conceito ‘arte’ teria sido anunciada na *poesia universal progressiva* romântica. Em registro análogo e diverso daquele proposto por L.W., para os primeiros românticos alemães a linguagem constitui um labirinto de formas e sentidos e a proposição, por sua vez, uma obra em progresso⁴⁵.

* * *

No texto de Hélio Oiticica, o termo *proposição* é conceito experimental destinado a forçar os limites de todas as significações correntes: faz sim a crítica ao paradigma esteticista, subvertendo o conceito de arte-objeto padrão. No registro da poética *Ambiental/Experimental* o ambiente da linguagem pode comparecer na figura do labirinto e sua operatividade ganhar o nome de jogo. Mas o uso que recomenda dos termos proposição/ labirinto/ jogo não obedece à letra de Wittgenstein e/ou ao sistema de qualquer outro criticismo. Este uso cumpre a estratégia de apropriação de conceitos artísticos e extra-artísticos operante em sua escrita, implicando deslocamentos de contexto e, portanto, de sentido. Lance decisivo no experimentalismo de HO será converter o objeto-obra formalizado no que chama, textualmente, *proposição aberta*. Por sua abertura, essa jogada se compromete com a indeterminação do sentido na linguagem, sendo a proposição um objeto-problema capaz de suscitar lances ou respostas imprevisíveis. Em carta a Lygia Clark (15.10.1968), HO explicita o caráter problemático dos conceitos *Projeto* e *Projetessência* relativos a uma proposição aberta:

Tenho tido vivências incríveis, justamente pelo não compromisso com a obra, mas com a sucessão de momentos em que o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não; pego o que há de mais essencial que é nada, por exemplo, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela, chamo a isso projetessência, derivado do conceito de projeto inventado por Rogério Duarte, um dia, depois, de horas de conversa: “projeto” seriam os objetos sem formulação como

⁴⁵ Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 68.

obras acabadas, mas estruturas criadas na hora pela participação. Agora não sinto vontade de construir objetos mas uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto : é para que se olhe aquela lata com água, olhe-se como num espelho, o que já [...] é o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um; a esteira estendida no chão também ⁴⁶.

Nome inventado por Rogério Duarte, *Probjeto* designa o objeto reduzido a um quase nada em termos de formalização. Substituindo o objeto-obra, a lata com água e/ou a esteira de palha funcionam como elementos essenciais, oferecidos a apropriação improvisada por parte do espectador/participador, convidado a atuar com seu corpo como co-inventor da ação poética. Talvez a lata com água seja usada pelo espectador/participador para olhar-se como em um espelho e a esteira para sentar/deitar. Talvez esses atos não sejam sequer cogitados. Não há obrigatoriedade aqui, a proposição aberta é reticente. Melhor insistir sobre o fato de que a natureza desse problema nada tem de intelectual, já que oferecido à fruição do corpo. O proposto é contrariar seja o esteticismo aderente ao objeto-obra instituído em modelo padrão, seja a seriedade das soluções intelectuais e sua sistemática aplicada à prática artística. Apropriando-se do termo *Probjeto*, *Probjetessência* diz de seu caráter propositivo, contrariando a transparência e unicidade atribuída ao objeto-arte enquanto suposto portador de forma e significado plenos.

Situados fora de seu contexto de uso habitual, lata e esteira apresentam-se como elementos enigmáticos oferecidos a um possível arranjo em estrutura de relações perceptíveis e significativas quaisquer. Na condição de objetos-problema, apontam para a presença-ausência iminente de sua resolução em um “fluxo de imagens-concepções”, expressão usada pelo construtivista russo Naum Gabo para designar a construção mesma enquanto processo em aberto, não previsível pelo artista, e o construído como “imagem real”, e não subordinado a uma realidade pré-existente. Ao escrever *Probjetessência*, Oiticica dialoga não apenas com o termo *Probjeto* de Rogério Duarte, mas com outras várias poéticas construtivas. Diálogo, aliás, permanente em sua escrita, implicando a releitura crítica e re-escrita sempre renovadas da história da arte moderna, que integra a seu modo próprio de pensar e fazer. *Probjeto/ Probjetessência* obedecem à mesma redução da forma-objeto a uma

⁴⁶ OITICICA, H. Carta a Lygia (15.10.1968), **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964:1974, p 52.

estrutura mínima essencial promovida pelos programas construtivos modernos, tal como Hélio explicita ainda na mesma carta a Lygia: *a economia de elementos está diretamente ligada à idéia de estrutura, à formação desde o início, à não técnica como disciplina, à liberdade de criação como supra economia, onde o elemento rudimentar já libera estruturas abertas*⁴⁷. Atendem, pois, à técnica estrutural construtiva que restitui a linguagem plástica ao jogo de relações entre seus elementos essenciais cor, linha e plano. Agora superada a necessidade do fazer da obra, levam às últimas conseqüências a abertura de possibilidades implícita no conceito construtivo de estrutura em formação. Probjetetessência remete sim a linguagem em processo, à margem da forma-objeto e de qualquer sentido predeterminado.

Hélio reconsidera a tarefa do artista nas seguintes palavras: *O artista não é então aquele que deslança os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como conseqüência*⁴⁸. Ao invés de fixar formas e sentidos, o jogo de *propor propor* reclama o informe e o grau zero da significação: motiva exercícios de linguagem partir de um quase nada (lata, esteira) visando também o inacabado e inclusivo. Exercícios que aceitam indiferentemente proposições texto, recintos e objetos-proposição, performances, etc.. Enquanto *imagens-signos* oferecidas aos cinco sentidos e a leitura, importam as sensações que provocam e os usos significativos improvisados que podem sugerir. *Propor propor* sustenta o desdobramento automático de toda proposição em outra: realça o infinitivo do verbo enquanto ação sem sujeito inscrita no processo da linguagem. Assim instaura o quase silêncio na voz do artista afim de que não se faça reconhecer uma linguagem autoral. A nota abaixo, escrita em 28 de agosto de 1968, assimila o *objeto-proposição* a uma prática comportamental concreta e simbólica:

A conceituação e formulação do objeto nada mais é do q uma ponte para a descoberta do instante [...] pois é agora a ação ou um exercício para o comportamento que passa a importar [...] o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como

⁴⁷ OITICICA, H. Carta à Lygia Clark (15.10.68). **Lygia Clark Helio Oiticica** : cartas 1964-1974, p 54.

⁴⁸ OITICICA, H. A obra, seu caráter objetal, o comportamento (1969?). In: **AGL**, p 120.

obra estabelecida “a priori”, ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto ⁴⁹.

Inscrita na circunstância do momento, a construção do objeto é, pois, simultânea ao ato de invenção/descoberta de um ‘mundo linguagem’ - assim como todo ato poético, premeditado e acidental.

* * *

2.2. Separação e contato entre sensorial e verbal

O jogo de *propor propor* conduz o embate e a captura entre o verbal e o conjunto da sensorialidade. Entre perceber e ler está posta a margem de separação e contato capaz de estabelecer uma dinâmica de mútuo contágio e estímulo. Estratégia característica das artes visuais modernas, pressupondo o encontro entre visibilidades e enunciados críticos em partição e comprometimento recíproco. “Os homens do século XIX não se calam, não emudecem, e iniciam a atividade insistente e contínua de falar e escrever a partir da imagem (criticá-la, construí-la enquanto imagem em crise)”⁵⁰, atesta Ricardo Basbaum quanto à crescente proliferação de discursos em torno da imagem plástica moderna. A modernidade nas artes visuais depende, pois, da configuração de um território híbrido onde palavras e objetos visíveis não convencionais entrelaçam-se em uma trama comum. Tais objetos, em sua mera aparência ilegíveis enquanto arte, adquirem este *status* somente a partir do trabalho incessante tecido pelo comentário crítico.

Persistindo no século XX, o investimento no discurso relativo à imagem faz proliferar os manifestos divulgados pelos grupos de vanguarda assim como a escrita crítica praticada por artistas como Kandinsky, Mondrian, Klee, Malevich, Naum Gabo, Tatlin, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Yves Klein, Lygia Clark - e tantos outros a quem Oiticica chama *construtores modernos*⁵¹, qualquer que seja o estilo

⁴⁹ Id. O Objeto: instâncias do problema do objeto (28 de agosto de 1968). Cf. Programa Hélio Oiticica www.itaucultural

⁵⁰ R. Basbaum acrescenta: “É possível precisar já aí, no momento inaugural do processo moderno de fazer arte, um agenciamento particular entre imagem e linguagem, entre o visível e o enunciável.” BASBAUM, R. Migração das palavras para a imagem. In: GÁVEA n.13, p 336-377.

⁵¹ HO cita os seguintes *construtores modernos*: “Kandinsky e Mondrian (‘arquiconstrutores da arte moderna’) Klee, Arp, Tauber-Arp, Schwitters, Malevitch, Calder, Kupka, Magnelli, Jacobsen, David Smith, Brancusi, Picasso e Braque (no cubismo que aparece como um dos movimentos mais

formal de suas obras. Hélio emprega o termo ‘construtivo’ sem identificá-lo à arte geométrica, o termo em questão não dizendo respeito apenas àqueles movimentos chamados usualmente construtivistas (Neoplasticismo, Construtivismo russo, Suprematismo e neo-construtivismos Arte Concreta, *Hard Edge*, *Primary Structures*, etc). Em parte, no entanto, permanece fiel à definição do construtivo dada no texto de Mondrian, que entende a procura da boa forma por tarefa da arte do passado, hoje substituída pela busca de “boas relações” estruturais⁵². *Considero, pois, construtivos os artistas q fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura e abrem novos sentidos de espaço e tempo*⁵³, atesta HO. De acordo com sua concepção ampliada do problema da estrutura, artistas construtores são *os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos à sensibilidade contemporânea*⁵⁴. Destituído de seu alcance meramente estilístico e/ou formalista, o sentido de construtividade, embora presente em todas as épocas, segundo Oiticica, constitui *aspiração geral na arte moderna*⁵⁵.

Os escritos de artistas ditos por ele ‘construtores’ elaboram conceitos críticos que conferem significado e valor às novas visualidades, cujo aspecto, por si só, não os evidencia. Pois, se cada nova maneira de ver e sentir inventada escapa ao cânone, seu estatuto permanece por ser enunciado. Tal investimento na palavra por parte dos artistas atesta que a obra plástica moderna é imagem em estado crítico permanente, compromissada que está com o aqui e agora da experiência que nunca se pode fixar. HO adianta-se para esclarecer que a arte moderna participa da tarefa de construção do mundo ou da época. Desempenha, pois, a tarefa construtiva de inventar uma

importantes como força construtiva, que gerou movimentos como o Suprematismo, Neoplasticismo, etc). Também Juan Gris, Gabo e Pevsner, Boccioni, Max Bill, Baumeister, Dorazio, o escultor Etienne-Martin; pode-se dizer que Wols foi o construtor do indeterminado; Pollock o construtor da hiperação; [...] Há os que constroem a cor-movimento como Tinguely ou transforma a escultura numa estrutura dinâmico-espacial, como Schöffer; Lygia Clark cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro; [...] Yves Klein o construtor da cor-luz [...] Martin Barre e Hercules Barsotti [...] Aluizio Carvão [...] Willys de Castro [...] Amílcar de Castro [...] Fontana [...] Jackson Ribeiro; [...] Delaunay; [...] Albers [...] Vasarely, Vantongerloo [...] Willem de Kooning [...] Marc Rothko [...] Mark Tobey....”. OITICICA, H. A Transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962). In: **AGL**, p 55-59.

⁵² MONDRIAN, P. Cf. In: Kostelanetz, R. (org), **Piet Mondrian**, p 176.

⁵³ OITICICA, H. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962), In: **AGL**, p 55.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*. p 54.

linguagem que dá forma ao mundo e à sensibilidade modernos. Tarefa *a que se entregam, por máxima contingência, os artistas*, não se revelando esta arte enquanto *sintoma de crise*⁵⁶. Substitua-se então a idéia de ‘crise’, sugestiva de uma fase terminal ou incerta, pela afirmação do caráter poético-crítico da arte moderna. Em vista do olhar moderno, atento ao contínuo aparecer-desaparecer das formas no tempo e à vagueza de seu sentido, a obra assume a condição experimental e apresenta-se como problemática tal como explicitam as *experiências e proposições abertas* de Oiticica. Ao recusar a obra formalizada, a poética de HO cumpre a tarefa construtiva enquanto expediente fundado na contingência e assim só incrementa a necessidade do comentário, da crítica.

Impregna o texto de HO a constatação de Charles Baudelaire de que a beleza moderna, ao contrário da antiga, está condenada a destruir-se para ser, pois, necessário é que a obra de arte moderna ofereça sua negativa crítica para afirmar sua modernidade. Na fala de Baudelaire, a modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente”⁵⁷, condição da qual decorre o caráter circunstancial da tarefa do artista. A ‘criticidade’ da obra moderna comanda sua atenção à passagem do tempo, motor de variação do sentido e da forma, similar às freqüentes mudanças da moda cujo valor de novidade, por implícito, está pronto a desaparecer. A crítica está implícita nas ‘anti-obras’ emblemáticas no campo da literatura & arte moderna: *Un Coup de Dés n’Abolira Jamais le Hasard* (1887) (Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso) de Stéphane Mallarmé e *La Mariée mise à nue par ses célibataires* (1915-23) de Marcel Duchamp⁵⁸, contendo ambas no procedimento que as engendra a negativa da obra acabada. Importa que *La Mariée/A Noiva Despida por seus Celibatários*, também intitulada *Grand Verre/Grande Vidro*, incorpora o tempo e seus acidentes à sua estrutura em progresso à maneira da poesia crítica romântica. Encerrada em vidro, a imagem da Noiva-máquina mistura-se aos reflexos sempre mutáveis de seus

⁵⁶ Ibidem. p 55.

⁵⁷ BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**, p 25.

⁵⁸ Otávio Paz observa sobre Mallarmé e Duchamp: “O antecedente direto de Duchamp não está na pintura, mas na poesia: Mallarmé. A obra gêmea do Grande Vidro é *Un Coup de Dés*.[...] Duchamp sublinhou com freqüência a origem verbal, isto é, poética de sua obra.[...] Em *Os Signos em Rotação* [...] esforcei-me por mostrar que *Un Coup de Dés*, poema crítico, não só contém sua própria negação, como essa negação é seu ponto de partida e substância[...] o poema crítico se resolve em uma afirmação condicional –uma afirmação nutrida por sua própria negação”. Cf. PAZ, O. **O castelo da pureza**: Marcel Duchamp, p 48-50.

observadores e do ambiente onde se encontra – e pode, como fez Duchamp, aceitar acidentes ocorridos sobre sua superfície. Otávio Paz nota a relação de parentesco entre a Noiva e a proposição aberta aos acidentes de leitura que é o poema *Lance de Dados*. Título sugestivo da co-presença de determinação e acaso - típico do jogo de dados-, que preside a estrutura circular desse poema sem começo, meio ou fim. Seu acesso abre-se ao leitor por percursos demarcados e/ou acidentais. Mallarmé e Duchamp não se esqueceram de desdobrar em escrita crítica suas obras inacabadas, respectivamente, exercício-limite na linguagem do verso e da pintura.

A *La Mariée*, Duchamp recusava chamar desenho, pintura ou quadro, preferindo a usar a expressão enigmática “retardo em vidro”⁵⁹. A *Noiva* deveria ser acompanhada por um objeto-caixa contendo notas escritas e cálculos a serem consultados em paralelo a sua apreciação visual. A demora no tempo da leitura afetaria seu aspecto “retiniano” passível de ser totalizado por um golpe instantâneo do olhar. Esse projeto de caixa, entretanto, só vem a ser realizado mais tarde na *Boîte Verte* (1934): objeto híbrido para ver/ler/manipular, contendo folhas soltas com apontamentos, diagramas e esboços (ver **Figura 1**).

Atualizando a manobra crítica de Mallarmé e Duchamp, a poética de Oiticica aplica-se em atualizar a exigência negativa implícita no processo de construção da obra moderna e sua demanda de desdobramento em texto escrito. Exigência que primeiro romantismo alemão anunciou ao reconhecer na aparência sensível a remissão ao verbo que Mallarmé e Duchamp irão difundir, respectivamente, no campo da poesia e das artes visuais às vésperas e ao início do século XX. Em HO, a recusa da obra não seria, pois, motivada pela atitude cética, mas pela lembrança dessa tradição crítica moderna. Na palavra de Oiticica: *Negation (that) is always a point of departure for the artist/creator*⁶⁰. A negação da obra moderna é efeito de sua

⁵⁹ Em depoimento dado a Pierre Cabanne, Duchamp fala sobre o uso do termo ‘retardo’ aplicado a *La Mariée/Grand Verre*: “Era o lado poético das palavras que me agradava. Queria dar à palavra retardo um sentido poético que não conseguia nem explicar. Era pra evitar ter que usar pintura em vidro, desenho em vidro, uma coisa desenhada em vidro, compreende? A palavra retardo me agradava, naquele momento, como um achado. Era realmente poética, no sentido mais mallarmeano da palavra, se você quiser[...] Os títulos, em geral me interessavam muito. Estava ficando meio literário naquela época”. Cf. DUCHAMP, M. Entrevista a Pierre Cabanne. **Engenheiro do tempo perdido**: Marcel Duchamp, p 67.

⁶⁰ OITICICA, H. “A negação é sempre o ponto de partida para o artista e/ou o criador”(texto original em inglês). Anotação (2 de julho 1973). In: BASUALDO, C. Catálogo **Quase Cinemas**, p 92.

auto reflexividade, espelhamento crítico produzindo a imagem invertida de uma proposição qualquer, a partir dessa destruição, desdobrável em outras novas.

Posta em sítio no texto, sem o qual não existiria como significado autônomo, a obra plástica moderna ganha independência de sua antiga função ilustrativa, religiosa, político-social, ficando assim demarcado o território específico das artes visuais. Em contrapartida, a prática de textualização da imagem plástica, desde logo, a transporta para outras regiões além do visível, relativizando sua especificidade e autonomia. Transporte aplicável, inversamente, à palavra poética, realçada sua presença de coisa sonora e visual.

A transação de mão dupla integra procedimentos relevantes nas artes visuais das primeiras décadas do XX. Antes dos anos 1910, na pintura de George Braque, naturezas mortas cubistas equiparam imagens de objetos, letras e palavras a elementos plásticos. Assim não fazem mais que adotar o partido iconográfico característico de um gênero de pintura típico do Barroco: gênero que empresta às palavras e às coisas o estatuto de imagem-signo, o visível codificado em significado participando de um repertório alegórico. Nos *Papiers Collés* (1912-) de Pablo Picasso, naturezas mortas construídas por recortes de papel colado, incluindo fragmentos de jornal, letras e figuras, figura e fundo misturam-se em um amálgama único. Nenhum código alegórico serve à sua decifração: nessas colagens as figuras remetem a linhas, texturas e cores. E, segundo observa Rosalind Krauss, as palavras e frases legíveis em tipos impressos dialogam entre si como diferentes vozes em uma conversa que reporta aos fatos comuns do dia-a-dia, espetacularmente representados no texto de jornal⁶¹. Fazendo a re-leitura do gênero em questão, os *Papiers Collés* transportam a matéria concreta e a escrita jornalística do cotidiano ao campo ficcional da arte. Assim traduzem a operação própria do quadro barroco em termos então atuais. Em vista do deslocamento mútuo entre o artístico e o prosaico, a imagem e a

⁶¹ Leia-se a descrição das seguintes colagens de Picasso: *Tijela com fruta, violino e copo de vinho* (1912) e *Sifão, copo, jornal e violino* (1912): “Nessas duas obras o som de vozes borbulha na superfície. Na primeira o tipo legível dentro do sifão inicia a conversa com “*proposition interessante de vêtements confectionnés* (bom negócio de roupas prontas)”. KRAUSS, R., **Os papéis de Picasso**, p 63-64.

letra, o concreto e o metafórico, a arte moderna vem ganhando, desde as primeiras décadas do século XX, a dimensão de “campo ampliado”⁶², é o que assegura Krauss.

Exemplificam operação semelhante os desenhos *i* (1920) do dadaísta Kurt Schwitters, realizados a partir da apropriação de matrizes encontradas no lixo de gráficas berlinenses; reunidas em um mesmo arranjo impresso em papel, figuras e letras díspares funcionam como desenho-colagem de imagens-signos gráficos. Schwitters nomeou por *Merz* o procedimento de apropriação e colagem de elementos encontrados de toda espécie e aplicável à qualquer linguagem artística: p. ex., aos seus poemas *i* (1923), também compostos a partir de fragmentos de matrizes tipográficas. Pintor, poeta, escritor, tipógrafo e publicitário, o inventor de *Merz* realça a presença visual e sonora do texto escrito: “a escrita é a imagem erigida em signo da língua, imagem de um som”⁶³, escreve.

Palavras e coisas se encontram no expediente emblemático da poética duchampiana que é o gesto *readymade*. A nota explicativa *Préciser les readymades*, (escrita entre 1911-15) contida na *Boîte Verte*, descreve a operação poética que os preside: prevê o adiamento do encontro (“*sorte de rendez vous*”), a ser agendado em data, hora e minuto precisos (“*horlogisme*”), entre um nome-título improvisado a respeito da coisa que vem ao seu encontro e a coisa encontrada. Regulado pela medida de tempo exata e automática do relógio, esse método sugere, de maneira ambígua, a casualidade premeditada de um acontecimento que consiste em “inscrever” um nome-título na coisa encontrada ao acaso, expondo a operação de nomear essencial ao poético – no lugar da obra formalizada, o *readymade* faz ver o processo da poesia. Às vezes, um nome-título é escrito e pronunciado, simultaneamente, em inglês e francês (*In Advance of a Broken Arm/ En Avance du Bras Cassé*)⁶⁴, brincadeira intraduzível que realça, a uma só vez, a autonomia do

⁶² Krauss caracteriza o contexto do campo ampliado nos termos seguintes: “(nesse campo) a *práxis* não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para o qual, vários meios - fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos -, podem ser usados”. KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. In: GÁVEA, nº 1, p 93.

⁶³ “[...] il faut d’abord examiner ce qu’est l’écriture. Écriture est l’image mise en signes de la langue, l’image d’un son. Cf. SCHWITTERS, K., *Suggestions pour l’élaboration d’une écriture systématique* (1927). In: Catálogo **Kurt Schwitters**, p 220.

⁶⁴ Duchamp atribui títulos aos objetos *readymades*, jogando com a associação aleatória entre coisa e nome e com o efeito *nonsense* da tradução literal desses títulos entre as línguas inglesa e francesa, por

nome com relação à verdade da coisa nomeada e a matéria sonora e visível da palavra concorrendo com seu significado. Duplo afastamento constitutivo da palavra, do qual decorre a imprecisa tradução de seu significado entre dois idiomas.

Em depoimentos dados a Pierre Cabanne (1966), Duchamp explicita seu interesse pelo poema de Mallarmé, associando seus procedimentos a essa poesia crítica. A operação *readymade* conjuga determinação e acaso, significado e imagem sensível ao atribuir arbitrariamente um nome à coisa encontrada, em um lance de acaso controlado. Algo semelhante acontece em *Un Coup de Dés*, que encena o paradoxo ao acenar com a abolição do acaso através da obra apenas para condicionar sua configuração e sentido a um lance imprevisível. Avaliando a tendência geral nas artes visuais na época, o inventor do *readymade* observa: “Tudo estava se tornando conceitual⁶⁵ [...] a arte está tomando mais a forma de um signo”⁶⁶. Em Mallarmé, por sua vez, seu poema crítico assume tendência inversa no que toca a forma convencionalizada do verso: desestruturada e/ou eludida a sintaxe, nele os signos verbais comparecem enquanto imagens visuais e sonoras, presumida a circularidade entre sentido abstrato da palavra e sua presença imagética. Espaço vazio e silêncio, o branco da página rege o mover e cessar do fluxo de conexões possíveis entre essas imagens-signos, construindo a estrutura de um “poema constelação”. Página e poema tendem a tornar-se todo concreto visível e/ou partitura abertos a escrita e leitura não linear. A relação de reciprocidade se estabelece, pois, entre experimentos artísticos visuais e experimentos em poesia-texto, relação também extensiva, como veremos oportunamente, à música.

A propósito, Guillaume Apollinaire observa que certas escritas literárias modernas tendem a penetrar na ideografia⁶⁷, assimilando o desenho gráfico da

exemplo: “In advance of broken arm / En Avance du Bras Cassé (1915) ; Pulled at 4 Pins/ Tiré a Quatre Épingles, Emergency in Favor of Twice/ Danger em faveur de 2 Fois.” (1916). Cf. TOMKINS, C. **Duchamp**: uma biografia, p 179-182.

⁶⁵ DUCHAMP, M. Entrevista a Pierre Cabanne. **Engenheiro do Tempo Perdido**: Marcel Duchamp, p 65.

⁶⁶ Ibidem. p 158.

⁶⁷ Augusto de Campos comenta o testemunho de Guillaume Apollinaire sobre a aproximação entre certas escritas modernas e a linguagem ideográfica: “Em artigo denominado “Devant l’ideogramme d’Apollinaire” (junho 1914), publicado na revista *Soirées de Paris*, sob o pseudônimo Gabriel Arboin, esclarecia o poeta o sentido de seus experimentos [...]. Logo de início reconhecia seu débito com o futurismo. E, fato importante, era o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial por via do ideograma”. Cf. CAMPOS, A. de. Pontos-periferia-poesia concreta (1956). In: **Teoria da poesia concreta**, p 21.

palavra ao espaço da página, ela mesma suporte concreto e imagem visual. A prescrição feita por Marinetti do uso do negrito e da tipografia em cores no Manifesto técnico da literatura futurista (1912) e os poemas-desenhos *Caligramas* (*Calligrammes*, 1914-1922) do mesmo Apollinaire são exemplos que afirmam a aptidão gráfico/musical da escrita, lidando com os limites imprecisos da palavra. Além do exemplo de Mallarmé em *Lance de Dados*, tais experimentos são, por assim dizer, antecipados pela correspondência entre letras, cores, figuras, sons, impressões olfativas e imagens verbais, proposta no poema *Voyelles/Vogais* (1871) de Arthur Rimbaud. *Vogais* celebra a aptidão imagética e multisensorial da letra e da palavra, observável em sua transcrição abaixo:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais / Ainda desvendarei teus mistérios latentes/ A velado voar de moscas reluzentes/que zumbem ao redor de acres lodaçais / E, nívea candidez de tendas e areias, lanças de gelo, reis brancos/I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes [...] U, curvas, vibrações verdes dos oceanos. O, supremo clamor cheio de estranhos versos [...] –Ó!Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!⁶⁸

A ênfase na presença material e poder imagético da palavra, para Augusto de Campos, faz de Rimbaud “um dos grandes inovadores da linguagem poética na raiz da modernidade”⁶⁹. Motivo suficiente para que Oiticica incorpore ao seu texto a figura de Rimbaud e imagens de sua escrita - e junto à figura também inovadora de Nietzsche, tal como na carta enviada a Waly Salomão (1973)⁷⁰:

[...] *de mãos dadas*
 Com *SIBOMNEY*
Eu estarei
In between the sheets
Sonhando com o SOL DO MEIO DIA
de Nietzsche e mEu
com a NEVE ETERNA DO SOL
do SOL q é SOLEIL

⁶⁸ RIMBAUD, A. *Voyelles/Vogais* (tradução e org. de Campos, A. de). **Rimbaud livre**, p 36.

⁶⁹ “Rimbaud [...] desestabiliza a semântica poética com associações insólitas de sua imaginação e a violência de seu vocabulário, corrói os limites entre prosa e poesia [...] prepara as investidas da parataxe que caracterizarão o discurso poético moderno”. CAMPOS, A. de. *Alguns Rimbauds*, Ibid. p 20.

⁷⁰ OITICICA, H. Carta a Waly Salomão (1973). Programa Helio Oiticica www.itaucultural

já q Rimbaud quer que seja
NEIGE ETERNELLE DU SOL
q é SOL CHÃO q pensando bem é
é!

O projeto da poesia concreta brasileira, nos anos 1950, traz para si o problema legado por esses experimentos plurais nas artes e letras modernas, ao acolher, precisamente, a simultaneidade entre os aspectos gráfico, fonético e semântico da palavra e do poema. No prefácio à primeira edição da Teoria da Poesia Concreta (1965), seleção de escritos da década anterior, Haroldo de Campos, em visada retrospectiva, destaca no projeto da poesia concreta seu caráter progressivo (“pluripercurso de idéias em ação e evolução”⁷¹). E faz ali a súmula parcial e momentânea de seu ‘programa em progresso’ dito de “vanguarda”: excedia a literatura, propondo uma teoria do poema a partir da revisão crítica do legado histórico da poesia em contexto nacional e internacional. Por compromisso participante, decidia atualizar esse legado em forma e conteúdo unívocos adequados à coletividade de uma “civilização técnica” em contexto nacional. Daí o propósito anti-lírico, desmistificador, de aproximar o poema à linguagem comum falada e escrita e à realidade do cotidiano urbano - paisagem preenchida pelo cartaz publicitário, texto de jornal, slogan televisivo, diagramação de livros, programação visual, etc. Quanto à operação do poema, desconstruía a sintaxe, tomando a feição de estrutura complexa de relações móveis entre palavras. Aquém e além do sentido verbal, o poema concreto enfatizava o aspecto visível e sonoridade da palavra - sua estrutura se diz “verbi-voco-visual”, expressão sintética apropriada de Joyce. Tratava-se de converter o poema à nova figurabilidade da escrita gráfica que povoa a cena urbana, destacado seu efeito sonoro, o poema adquirindo a presença de um **quase objeto**, quase coisa. Manobra autorizada pela teoria concretista para a qual a palavra poética aparece antes como coisa, destituída a prioridade de sua função comunicativa. Antecipa-se que o poema Objeto venha a se libertar da clausura do livro ganhando presença espacial. Augusto de Campos produzirá, a partir dos anos 1960, poemas visuais com letras,

⁷¹ CAMPOS, H de. Introdução à 1ª edição(1965). In: **Teoria da poesia concreta**, p. 9.

fotos e grafismos, e até prescindindo da palavra- poemas destinados a ocupar a posição vertical no espaço.

No que toca ao objeto plástico, o artista concreto Waldemar Cordeiro, em “O Objeto” (1956), espécie de artigo/manifesto programático, lhe conferia o estatuto de idéia visual muda (“O conteúdo da arte é um cristal. *Corpus solidum*, real e visível. Na arte só existe aquele representado de modo concreto pela linguagem artística. Não há conteúdos verbais”⁷²). Aquela altura, concebido a partir de uma déia matemática para ser executado em planeamento compatível com o modelo de produção industrial, o Objeto concretista quer isentar-se de traços artesanais e da mística do objeto único, tendendo a identificar-se à abstração do diagrama. Aspira então ao estatuto de procedimento construtivo compatível com um tipo de conhecimento especializado. A ênfase em sua qualidade de “idéia muda” seria garantia contra a indeterminação do sentido verbal e o contágio pela sensibilidade interferindo em sua construção precisa. Manobra que lhe assegurava a autonomia com respeito ao conceito verbal e, em paralelo, o distinguia dos objetos comuns por sua qualidade de pensamento visual. A aplicação autocrítica de Cordeiro, contudo, logo passa a considerar o Objeto a partir de relações não específicas ao campo visual, formulando a “arte concreta semântica” (1964): adotava a apropriação de coisas ordinárias e letras, “colhidos e recolhidos/ no aleatório do *readymade*/ por uma vontade concreta”⁷³. Observando na nova estratégia de Cordeiro a afinidade com as práticas de apropriação da *Pop Art*, Augusto de Campos teria nomeado esta ‘arte’ por *Popcreto* (*Pop Art* + *Concreto*), chegando a expor poemas-objetos seus, com e/ou sem palavras, junto aos experimentos de Cordeiro. Desse regime construtivo concretista comum à arte & poesia participam objetos híbridos estruturados por relações entre imagens gráficas e palavras e/ou por letras tipográficas e/ou imagens somente - p.ex., a colagem *Jornal* (1964) de Cordeiro e o poema visual *Olho por Olho* (1964) de Augusto de Campos (ver **Figuras 2 e 3**).

⁷² CORDEIRO, W. O Objeto (1956). In: A. B. Geiger e F. Cochiarella (orgs) **Abstracionismo Geométrico e Informal**: a vanguarda brasileira nos anos 1950, p 223.

⁷³ CORDEIRO, W. Popcretos (1964). (publicado originalmente no catálogo de exposição realizado na Galeria Atrium, dezembro de 1964). In: Campos, A de. **Viva a vaia**: poesia 1949-79, p 124.

A apreciação do contexto da arte brasileira e internacional da época feita por Oiticica entende que as proposições semântico-estruturais do Popcreto aspiram à *objetividade para manter-se longe de elaborações intimistas e naturalismos*⁷⁴, mantendo foco na técnica de reprodutibilidade do objeto-arte singular em múltiplo. Assim marca a afinidade e diferença entre os Objetos-Popcretos e os Objetos-Bólides que passa a desenvolver, a partir de 1963, ao se propor um *retorno à coisa*, e nomeando Bólides por *imagens-poemas*. Retorno via estratégia de apropriação, sem qualquer incompatibilidade com a fatura artesanal, que comparava às experiências de artistas da *Pop Art* americana, tais como *Rauschenberg e Jasper Johns, criadores das Combine-Paintings*⁷⁵ - experiências que assimilavam matéria, coisas comuns e letras à superfície da pintura tornada legível.

* * *

2.3. Da universalidade da expressão

Em resposta aos pressupostos de objetividade da arte & poesia concretas, o *Manifesto Neoconcreto* (1959), texto programático redigido por Ferreira Gullar, pretendia restituir “transcendência” e “expressividade” à linguagem plástica construtiva e ao poema⁷⁶. Programa desenvolvido a partir do entendimento particular de Gullar quanto ao aparecer do objeto-arte na experiência fenomenológica em forma e sentido plenos. Qualidades não objetivas porque alheias à opacidade das coisas e à realidade exata e abstrata do diagrama. Intervinha, pois, criticamente sobre o projeto construtivo concretista, convertendo suas abordagens, ditas positivistas e mecânicas, do espaço e da palavra ao conceito de tempo-duração e em registro transcendental. Em contraste com a idéia concretista de forma e sentido autônomos, esse espaço temporalizado estaria “sempre se fazendo presente” enquanto fenômeno vivo, assim como a significado da palavra e do texto se fazem na duração da escrita e da leitura. O programa neoconcreto distinguia, pois, o objeto-arte no conceito de “organismo

⁷⁴ OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade brasileira. In: **AGL**, p 89.

⁷⁵ OITICICA, H. Bólides (1963). *Ibid.* p 63.

⁷⁶ “O neoconcreto nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validez das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva”. Cf. GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto. In: Brito, R. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, p 10.

estético” e, de acordo com texto posterior escrito ainda por Gullar, no conceito de “não-Objeto”⁷⁷. Para os demais artistas e poetas signatários do *Manifesto* - Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis -, membros do recém formado grupo neoconcreto, o conceito de espaço-tempo decorre, contudo, de procedimentos distintos e mutáveis.

Lygia Clark atestava, em sua Carta a Mondrian (1959), que a síntese neoconcreta de tempo e espaço era sim tributária do conceito “não objetivo” de estrutura, no qual se baseia a linguagem da Nova Plástica proposta pelo pintor holandês. Linguagem visionária que projeta uma arte plástica futura, derivada da expansão da estrutura planar do quadro, unificando pintura, escultura e arquitetura para forjar um novo ambiente para a vida cotidiana, tal como rememora Lygia (“em eras vindas em que a própria vida “construída” seria uma realidade plástica”)⁷⁸. Legada por Mondrian, a lógica operativa da estrutura legítima, ainda segundo Clark, o “sentido universal da expressão” adotado em práticas neoconcretistas efetivas que abrangem “poesia, escultura, teatro, gravura e pintura [...] até prosa”⁷⁹. A idéia de expressividade universal admite, pois, o mútuo contágio entre o visível e o verbal e entre linguagens diferentes artísticas, incentivando a passagem entre suas fronteiras. O *Balé Neoconcreto* (1958) de Lygia Pape e Reynaldo Jardim era dança de figuras geométricas conduzidas por corpos de bailarinos; inventados por Lygia Pape, os *Poemas Luz* (1956-57) integravam a palavra ao problema da cor-luz e o *Livro da Criação* (1960) fazia uma escultura-livro sem palavras narrando a gênese do mundo (**Figuras 4 e 5**); nos *Poemas Espaciais* (1959): *Ara*, *Pássaro*, *Não* e *Lembra* de Ferreira Gullar, a palavra está inscrita em objetos plásticos manipuláveis e, no caso de seu *Poema Enterrado* (1959-60), habita em ambiente que coincide com o espaço do poema; o início da série *Bichos* (1960) de Clark oferecia esculturas-limite funcionando como objetos móveis e interativos; construídos no espaço; os primeiros *Núcleos* (1960-61) de Oiticica, obedeciam à fusão entre seu sentido musical e o

⁷⁷ Cf. GULLAR, F. Teoria do Não Objeto (1960). In: F. Cocchiaralle & A. B. Geiger (orgs), **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, p 237.

⁷⁸ CLARK, L. Carta a Mondrian (1959). In: Catálogo **Lygia Clark**, p 114.

⁷⁹ Clark reconhecia a prática neoconcreta como tributária do conceito de estrutura em Mondrian, definido como jogo de relações plásticas e significativas transpostas do plano do quadro ao ambiente total da vida. Cf. CLARK, L. Ibid. p 115.

arquitetônico aplicado à cor - todas essas proposições seriam exemplos de experimentos neoconcretos não pertencentes a um registro específico de linguagem.

No caso de Clark, até então, seus experimentos com a “linha espaço” e “linha tempo” construíam o plano do quadro mantendo seu caráter expressional-orgânico (*Superfícies Moduladas* 1956-58 e *Contra Relevos* (1959). Exigência que, para Clark, não obscurece sua presença material, pois, o plano orgânico “não tem avesso” como acontece com a superfície tida, convencionalmente, por bidimensional e abstrata do quadro. Dito “orgânico”, o plano teria o estatuto de um corpo imerso em ambiente concreto, daí adquirir a presença ‘escultórica’ de um objeto tridimensional. Proposição-limite decidida na construção de seus *Bichos* (1960) precipitando, em definitivo, a “morte do plano”, enquanto realidade em si e para si. Estruturados a partir de “planos” metálicos recortados e dobrados em articulação móvel, os *Bichos* de Clark aspiram à condição de organismos vivos e, como ela diz: “afins ao caramujo e a concha”⁸⁰. Para além do aspecto morfológico, essa analogia é conceitual. Para Lygia, tais estruturas comparecem enquanto organismos apenas porque o vivo define-se, essencialmente, na operação de dobragem entre fora-dentro, cheio-vazio, espaço-tempo, antes-depois, presente-futuro, etc⁸¹. Diferenciação espacial e significativa virtualmente sem fim, processada na interação de cada corpo singular com outros corpos. Bichos revelam sua expressividade somente no corpo-a-corpo com outras entidades vivas, em relação real e não apenas metafórica⁸². Sem deixar-se manipular passivamente, interagem diretamente com o corpo do espectador a partir de suas possibilidades de movimento, travando com ele um “diálogo” no qual produzem respostas ativas. Por sua expressividade corpórea, relativa ao conceito de espaço topológico e de tempo imanente ao acontecimento poético, esses objetos móveis liberam-se da transcendência na qual Gullar encerra o Não-Objeto neoconcreto.

Em Clark, conceitos de organicidade e expressão caminham para a recusa da obra formalizada, o interagir direto, multisensorial - sobretudo, tátil-, entre corpos no

⁸⁰ CLARK, L. *Bichos* (1983). In: Catálogo **Lygia Clark**, p 121.

⁸¹ Cf. CLARK, L. *Do ato* (1983). *Ibid.* p 164-165.

⁸² “A relação entre homem e Bicho antes metafórica, torna-se real”. Cf. CLARK, L. *Bichos* (1983). *Ibid.* p 121.

espaço favorecendo um diálogo extra-artístico. Daí reverter o conceito de obra artística em proposição aberta, não autoral, entendido que as coisas apropriadas em seu estado informe, se prestam à interatividade concreta e significativa similar à da palavra. Legítima essa solução propositiva o conceito significativo de espaço-tempo em germe na lógica relacional da estrutura conceituada por Mondrian plasticamente e no texto. Lógica da qual decorre a possibilidade de pensar a afinidade operativa entre todas as linguagens. Na carta dirigida ao inventor desse conceito unificador das linguagens plásticas e outras, Lygia se queixa que essa afinidade tende a ser esquecida “pela maioria dos elementos do grupo (neoconcreto)”⁸³ ainda no mesmo ano de lançamento do Manifesto.

Dialogando de perto com as proposições de Clark, tal como tem sido apontado insistentemente pela crítica, a poética de Oiticica se demora em ensaiar diferentes leituras do conceito de Objeto. De uma primeira adesão à exigência transcendental ditada pelo Não-Objeto neoconcreto, desliza para outra posição ao inventar o termo *Transobjeto* (1962). Relativo ao *Objeto* enquanto categoria híbrida que sucede, de fato, à transformação da pintura e da escultura liberadas, respectivamente, da moldura e da base que demarcavam seu estatuto ficcional. Liberado, sobretudo, da necessidade de especialização técnica das linguagens artísticas, o nome-conceito *Transobjeto* não designa uma nova categoria estética de formalização. Assinala sim um efeito e o processo que o conduz: *a chegada ao objeto, tal como ele é, no contexto de uma obra de arte, transportado do mundo das coisas para o plano das formas simbólicas, dá-se de maneira direta e metafórica*⁸⁴, escreve Oiticica. Para a formulação dos Transobjetos concorrem os experimentos da poesia concreta e afins, empenhados em fazer reconhecer na palavra seu aspecto de coisa e signo estando localizada em uma estrutura significativa. Hélio está especialmente atento, a essas experiências, a crer em seu testemunho: *a palavra, o poema em uma de suas possibilidades depurou-se, aparecendo aí o objeto*⁸⁵. Nasceria o Objeto da convergência experimental entre escrita poética concretista e

⁸³ CLARK, L. Carta a Mondrian (1959). Catálogo **Lygia Clark**, p 115.

⁸⁴ OITICICA, H. Bólides (29 de outubro de 1963). In: **AGL**, p 63.

⁸⁵ *Ibidem*. p 64.

modalidades artísticas visuais. Efeito que realça a instância material e simbólica comum a toda linguagem e, mais ainda, a transposição entre ambas.

Nome associado ao Objeto Bólido, Transobjeto descreve a prática de apropriação de dois jeitos: ora enquanto deslocamento efetivo no espaço, aplicado a uma coisa comum; ora como maneira de operar da metáfora, no sentido grego de condução para além de si mesmo, motivando a troca de contexto. Diferentes instancias do movimento que definem, no Bólido, a qualidade poética de seu resultado e processo. A propósito, Hölderlin descreve a “tarefa poética” em termos de transposição primeira entre som e palavra, imagem e signo. Deslocamento de mão dupla presidindo a emergência da linguagem e da estrutura do objeto poema - questão a ser desenvolvida no capítulo-bloco 3-1. Em sentido aproximado essa tarefa, Transobjeto mobiliza o duplo transporte mencionado por Hölderlin enquanto operação poética. Objeto em trânsito, Bólido se apresenta como imagem signo da tarefa que a linguagem mesma opera.

Convertido ao ato poético, o problema do Objeto tende a ampliar-se no registro da *Nova Objetividade* (1966), na palavra de HO, regida *por uma vontade construtiva geral no campo ético-político social*⁸⁶. Tradução simples: tomando distância do domínio exclusivamente estético da ‘arte enquanto arte’, o problema do objeto desloca-se para o âmbito total do comportamento, e ainda se trata de aventura na linguagem. Essa proposição de uma ‘política da poesia’ veiculada por objetos, ambientes, performances, desenvolve investimento forte no corpo da palavra e no processamento crítico feito na poesia-texto. *Objeto-proposição* continua a ser dessa espécie, sua possibilidade de significar dependendo, como adianta Wittgenstein, de uma prática de vida.

* * *

Instalado pela primeira vez no porão da casa de Hélio Oiticica, o *Poema Enterrado* de Gullar, de acordo com depoimento de Clark, teria servido de incentivo à invenção⁸⁷ de seus primeiros Penetráveis e *Projetos*. Vale recompor a descrição feita

⁸⁶ OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade (1966). In: **AGL**, p 95.

⁸⁷ Cf. “O Ferreira Gullar inventou o Penetrável, fez o *Poema Enterrado* no quintal da casa de Oiticica, e o Hélio, com o *Penetrável*, deu uma expressão enorme a uma obra que o Ferreira Gullar compôs, ao

por Gullar desse experimento efêmero cujo, registro existe em desenho de projeto (ver **Figura 6**): o ‘leitor’, se é possível chamá-lo assim, deveria abrir uma porta para entrar no Poema Enterrado, consistindo em uma sala subterrânea onde havia um cubo vermelho. Esse cubo maior continha outro de cor verde, que guardava em seu interior um terceiro ainda menor, agora de cor branca, em cuja face inferior estava oculta a palavra “rejuvenesça”⁸⁸. Ao fim de um percurso exploratório, a palavra escondida deveria ser ‘descoberta’ no gesto de desvirar o cubo menor. Habitando o espaço, este era um poema em sítio, capaz de expandir, literalmente, o conceito concretista de ‘poema-objeto’ ao ampliá-lo à dimensão ambiental. Experiência limite para Gullar, esse poema Penetrável de aspecto plástico e arquitetônico e menos verbal precipita seu rompimento com o programa Neoconcreto ditado por ele mesmo. Desde então, passa a julgar necessário o resgate da especificidade do signo verbal em detrimento de experiências de mistura entre linguagens plásticas e poéticas textual. Gullar privilegiava então o salto participante que comprometesse o poema com demandas sociais e políticas imediatas em detrimento dos experimentos de linguagem. Diga-se de passagem, apesar da circunstância de polarização no interior do movimento construtivo que dá margem ao surgimento do Neoconcretismo, sua mistura de linguagens é duplamente incentivada pelo Popcreto e projeto da teoria concreta em suas derivações progressivas. A julgar pelo exemplo de Gullar, a suspensão de fronteiras entre as linguagens e enfrentamento do estatuto da arte teria motivado a dissensão interna no interior do grupo neoconcreto - tal como antecipava Lygia Clark em sua carta à Mondrian. Enquanto movimento de grupo, o Neoconcretismo dissolve-se, efetivamente, entre 1961 e início de 1962, tendo sido sua vida breve e produtiva. Então como pensar o paradigma neoconcreto, em sentido estrito, ao qual, de costume, se filia a poética de Oiticica? A rigor, o próprio não reivindica essa e/ou qualquer outra filiação exclusiva a um movimento artístico. Dirá sim ser guiado por uma *necessidade de grupo ativa*, a qual, como quer mostrar a seqüência deste texto,

transferi-la à maneira dele e a aumentou”. CLARK, L. In: A. B. Geiger e Fernando Cochiarralle (orgs) **Abstracionismo Geométrico e Informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, p 148.

⁸⁸ Ferreira Gullar escreve a propósito do Poema Enterrado: “Dando seguimento a meu trabalho com os Poemas espaciais- dos quais apenas quatro haviam sido construídos e expostos – senti a necessidade de ir além da participação manual do leitor e inventei um poema em que ele participasse com todo o corpo, entrando no poema”. Cf. GULLAR, F. **Experiência neoconcreta**, p 60.

decididamente se estende além da proposta neoconcreta. Justo seria dizer que a poética Ambiental/Experimental desenvolve-se a partir do e contra aquele programa contido no Manifesto, fazendo dele uma aplicação crítica.

Apropriando-se a proposta de Gullar - manobra que já lhe confere outro alcance - o *Projeto Cães de Caça* de Hélio Oiticica integra a palavra a um espaço habitável. Trata-se da maquete de um espaço público (*espécie de jardim abstrato*), participando de sua estrutura alguns *Penetráveis (labirintos com ou sem placas movediças nos quais o espectador penetra, cumprindo um percurso)* junto ao Poema Enterrado de Gullar e ao *Teatro Integral*, também um ‘poema no espaço’ de Reynaldo Jardim⁸⁹. Já em sua primeira concepção de *Projeto*, enquanto programa a ser atualizado, está presente a hibridação entre palavra e linguagem plástica transposta à dimensão ambiental. Mistura somada à estratégia de proposição coletiva e de inclusão do corpo no trabalho, recursos que permanecem essenciais ao experimento em progresso de HO. (ver imagem do texto Perguntas e respostas p/ Mário Barata (1967) tratando dos Projetos Cães de Caça e Tropicália na **Figura 7**).

Penetrável *Tropicália* (1967) também inclui poemas-objeto inscritos diretamente em suas estruturas físicas: no caso, tabuletas escondidas entre os elementos dessa ‘instalação’ (*Estes poemas pedem um lugar[...] um ambiente onde possam ser achados como algo secreto no meio dele*)⁹⁰. Lá está exposto e escondido o ‘poema em sítio’ de Roberta Camila Salgado: “azul dia/ azul noite/ cinzas vermelhas tardes/horizontes/paisagem/céu escuro [...] porque não iluminas e limpas o meu mundo?”. Junto às palavras que aludem às cores e iluminações do céu, somam-se outras, nomeando materiais e/ou objetos concretos presentes na ambientação (“caixa, zinco, papelão, areia, terra, tijolo, madeira, latão, água”). Proporcionavam ora a experiência de um mundo-paisagem, alimentada pelo poder imagético do nome, ora reiteravam a presença concreta dos materiais que nomeiam. Evocam, pois, imagens e situam-se como coisas entre coisas, a serem lidas, vistas e manipuladas. *Não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa esta a ser material*⁹¹, escreve HO sobre seu funcionamento. Naquela situação tais poemas-objeto apontam,

⁸⁹ OITICICA, H. Perguntas e respostas para Mário Barata (15 de maio de 1967). In: **AGL**, p 99.

⁹⁰ OITICICA, H. Ibid. p 100.

⁹¹ OITICICA, H. Perguntas e respostas para Mário Barata (15 de maio 1967). In: **AGL**, p 100.

simultaneamente, para o afastamento e proximidade entre os nomes escritos, as coisas que designam e as imagens que fazem ver. Ali estão para ocultar e revelar a condição de imagem-signo própria da palavra e também aplicável à imagem visual. Manobra que concilia a noção concretista de Objeto com a virtualidade implícita nos conceitos de expressividade e espaço nascente propostos no Manifesto Neoconcreto e relativos ao verbo e visual.

Da separação e contato entre sentido verbal e imagem, trata o próximo capítulo/bloco, agora no viés do conceito primeiro romântico de poesia crítica.

*

*

*

3. Experimentalismo e crítica

3. 1. Crítica romântica e poesia em progresso

Retomando o partido adotado na tese de Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de arte no Romantismo alemão*, este capítulo-bloco focaliza não o conteúdo de uma teoria romântica da crítica de arte, mas sua terminologia⁹² proposta na escrita de Friedrich Schlegel e Novalis. Manobra que incentiva a aproximação a ser feita aqui entre o conceito de poesia crítica, expresso na escrita dos românticos, e os termos da poética *Ambiental/Experimental* construída no texto de Hélio Oiticica. Examinando as ‘teorias’ desses românticos, Benjamin trata, precisamente, de sua forma de exposição no texto, identificando seu conceito de conceito à Idéia: algo da ordem do ‘espiritual’ figurado em vida e/ou energia expressa no corpo da linguagem, ou seja, em suas formas concretas.

Relativa à Idéia-energia, a crítica estaria implícita na gênese da obra romântica/moderna enquanto **sua** potência de “reflexão”⁹³ em progresso no tempo. A ‘criticidade’ seria, por assim dizer, condição de existir da obra moderna. Nada tem a ver com um juízo de valor aplicado por um sujeito sobre um objeto, dizendo respeito ao fluxo sensorial-conceitual que faz da obra de arte uma instância da crítica e da crítica expressão da obra mesma. Nesse viés, o refletir não é especulação de um sujeito (de um *Eu*) e sim auto conhecimento da obra: a uma só vez, pensamento que se apresenta ao engendrar sua forma⁹⁴ de exposição e pensamento *da* forma perceptível apresentada. Dinâmica vital da linguagem, a reflexão conecta, pois, o expresso a sua forma de expressão.

⁹² Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 58.

⁹³ Segundo W. Benjamin, o conceito primeiro romântico de crítica de arte implica a “reflexão”, dada como movimento de potenciação da obra de “caráter temporal inacabável”. Em suas palavras, “ambos (Schlegel e Novalis) compreenderam a infinitude da reflexão como infinitude realizada do conectar: tudo nela deveria se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras. Importa que, na leitura de Benjamin esses românticos separem a reflexão da figura do eu: “[...] A reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma [...] o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu. [...] A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte [...] Schlegel interpretou-a como forma estética, como a célula originária da idéia de arte.” Cf. BENJAMIN, W. *Ibid.* p 36-48.

⁹⁴ *Ibidem*, p 39.

Por um movimento de “passagem que deve ser sempre um salto”⁹⁵, é Friedrich Schlegel quem adverte, a reflexão conecta a imagem sensível da obra, seja visual/sonora/tátil, etc., à imagem verbal do conceito. Novalis atesta quanto a essa passagem: “Dúplice atividade de criar e conceber, unificada em um único momento. Uma perfeição recíproca da imagem e do conceito, *intro* e *extro* agir, através do qual, num átimo, o objeto e seu conceito estão prontos”⁹⁶. Refletir ou conectar implica, pois, em deslocamento mútuo ou transporte simultâneo: salto **de/para** e vice versa em movimento de mão dupla entre o aspecto sensível e o suprasensível da obra. Oiticica, por sua vez, anota sobre a transposição entre o sensorial e o verbal em processo **na** obra mesma: “*A cor é [...] significação, assim como os outros elementos da obra; veículo de vivências de toda espécie [...] a gênese da obra de arte é da tal modo participada pelo artista que já não se pode separar matéria de espírito*”⁹⁷. Evoca, pois, a cor-palavra, assimilando sua aparência visual - sempre relativa ao espaço em torno e dependente dos efeitos instáveis da luz no ambiente-, a significados de toda espécie. Na escrita de Hélio e no texto dos românticos a gênese da obra se processa **na** linguagem, sem que ‘matéria’ e ‘espírito’ possam unir-se ou separar-se por completo ou resultar em imagens-conceito definitivamente acabadas.

Indissociável da noção de *poïesis* enquanto fazer, a crítica, no viés romântico, é reflexão essencial à operação de linguagem que constrói a obra de arte enquanto imagem-conceito. ‘Poesia’ consiste em livre fazer/conceber⁹⁸ destituído de regras e de todo caráter normativo, de maneira que se conciliam a atividade produtiva e a do pensamento enquanto por-em-obra. “Pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa”⁹⁹, insiste em dizer Novalis. Toda poética será teoria poética, mediadas por imediatez e/ou por experiência de contato a atividade sensível e a conceitual: um

⁹⁵ SCHLEGEL, F. *Jugendschriften* II, p 176, citado por Benjamin.

⁹⁶ Cf. NOVALIS. Carta a August Schlegel (12 de janeiro 1798). In: **Pólen**, p 125-126.

⁹⁷ OITICICA, H., *Cor, Tempo e Estrutura*, s.d. In: **AGL**, p 49.

⁹⁸ Novalis escreveu: “A linguagem toda é um postulado. Ela é de origem positiva, livre. Foi preciso fazer um acordo de, por ocasião de certos signos, pensar certas coisas, construir em si propositalmente algo determinado”. Cf. NOVALIS. Fragmentos I e II, Fragmento 141. In: **Pólen**, p 154.

⁹⁹ NOVALIS. *Schfriten*, org. *Minor* III, p 14, citado por Benjamim.

intervalo a ser transposto as separa e reúne. Poesia romântica consiste em saber estético transformável exposto em um número virtualmente ilimitado de formas¹⁰⁰.

Assim o primeiro romantismo alemão propôs o conceito ilimitado de arte-poesia enquanto linguagem: domínio propositivo ativado na reflexão poética, pela qual, em um movimento circular, formas perceptíveis constroem-se junto ao pensamento de si. Pressuposto assumido pelos chamados construtores modernos do século XX, entre os quais Oiticica se inclui. A propósito deste pensar-fazer simultâneo, vale repetir sua frase já citada: *não existe idéia separada do objeto, nunca existiu*. Dito de outro modo, não existe idéia separada de sua forma de exposição. Para os românticos, na condição de signo fraturado em forma e conceito, a obra de arte individual, seja plástica, literária, musical, etc., dá-se como aberta, fraturada, incompleta, sua potência de fazer-significar participando do todo dinâmico da arte, da linguagem. Por sua incompletude¹⁰¹ somente, esta obra-proposição aberta está apta a ativar o processo reflexivo que a transforma progressivamente em outras proposições e de qualquer natureza. Daí que a forma-obra romântica seja dita fragmentária, parcial, figurando um aspecto singular no todo linguagem. Não se trata de parte discreta articulada às demais em ordem mecânica, seqüencial, de encadeamento. Em sua abertura, a forma-fragmento assinala um momento-lugar no processo inacabável da linguagem e conecta-se, pela via energética do conceito crítico, a todas as demais existentes e/ou ainda por existir.

Nas palavras de Schlegel - escritas no fragmento 116 do *Athenaeum*-, a conexão primeira entre o fazer/conceber da obra, multiplica-se “nas asas da reflexão poética, como em uma série infinita de espelhos”¹⁰². Recorrendo à metáfora visual, Schlegel indica que tais passagens acontecem, como por efeito de espelhamento, entre uma imagem e outra: a propagação de luz refletindo entre superfícies distintas

¹⁰⁰ “O romantismo fundou a sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas tb, e na mesma medida, a particular infinitude do seu processo”. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 32.

¹⁰¹ Leia-se Novalis sobre a produtividade do incompleto: “Só o incompleto pode ser concebido - pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído”. NOVALIS. Fragmentos I e II, Fragmento 151. In: **Pólen**, p 154.

¹⁰² SCHLEGEL, F. A poesia romântica [...] é a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão como em uma série infinita de espelhos”. SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 116. **Dialeto dos fragmentos**, p 64.

em movimento de dispersão e circularidade. O refletir ou conectar aparece igualmente enquanto transporte através do movimento de ‘asas’, recebendo novo impulso a cada pouso. Nesse transporte que é o refletir as imagens-signo já nascem dobradas e prontas a se desdobrar ao infinito em outras novas. Se o conceito romântico de conceito pode ser exposto na imagem de um impulso de vôo e/ou de espelhamento, é porque sua produtividade acontece no deslocamento próprio da operação metáfora. Deslocamento que ocasiona afastamento (vôo) e, ao mesmo tempo, resulta em contato (pouso), tal como acontece na transação metonímica. Em qualquer caso, metáfora e/ou metonímia, trata-se de mútua trans-posição entre diferentes figuras de linguagem.

Na operação romântica, a obra singular projeta-se para fora de si no “absoluto” da arte, o qual, em contrapartida, condensa-se dentro nos limites da obra individual. Designado por Benjamin “*medium* de reflexão”¹⁰³, o absoluto romântico circunscreve a totalidade da poesia, da linguagem e figurada em tempo e lugar. Para Schlegel, o absoluto espaço-temporal da poesia seria “espelho de todo o mundo circundante”, superfície ativa onde, pela reflexão “livre de interesse real e ideal”¹⁰⁴ as imagens de épocas multiplicam-se. Benjamin reitera seus termos ao dizer que o romantismo alemão concebeu o “*continuum* das formas artísticas”¹⁰⁵, *medium* no qual, pela via da operação crítica que é o refletir, todas as formas particulares se inter-relacionam. Continuidade estabelecida na passagem entre formas e/ou dimensões descontínuas, ou seja, por ‘saltos’, ‘vôos’ ou ‘espelhamentos’. Ambiente uno, a arte-poesia permanece sim em fragmentação progressiva no tempo, produzindo diferenças virtualmente ilimitadas, embora separadas por intervalos transponíveis. Progresso, nesse caso, não é melhoria, mas, mudança, transformabilidade, mobilidade entre signos-imagens. Mundo-linguagem em fragmentação, a poesia romântica é terra sacudida por terremoto constante e em expansão.

¹⁰³ Cf. BENJAMIN, W. “Através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. No *medium* de reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão”. Benjamin, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 80.

¹⁰⁴ “A poesia romântica [...] somente ela pode se tornar [...] um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época.” SCHLEGEL, F. Athenaeum, Fragmento 116. **Dialeto dos fragmentos**, p 64.

¹⁰⁵ “A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se na idéia de *um continuum* das formas”. Cf. W. Benjamin. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. p 94-95.

Por essa lógica operativa da fragmentação, refletir/espelhar/conectar significa também “traduzir” uma solução poética individual (e/ou uma língua) em outra, por um deslocamento recíproco. Novalis aponta para esse sentido abrangente de tradução enquanto metamorfose ou passagem entre proposições singulares, ao escrever: “não meramente livros, tudo pode ser traduzido”¹⁰⁶. Acontece, pois, a tradução entre sensível e conceito, assim como entre signo-plástico e signo-musical, poema e música, desenho e escrita - e assim por diante, quantas poéticas houver ou estiverem por ser inventadas.

Motor de dobra e desdobramento de sua conformação limitada em n outras conformações, textuais ou não, para os românticos, a ‘criticidade’ da obra romântica consiste em sua atividade primária e seu devir produtivo. Ainda no fragmento 116 do *Athenaeum*, F. Schegel apresenta a progredibilidade como característica essencial da poesia, da linguagem: “A poesia romântica é poesia total progressiva [...] o tipo romântico de poesia ainda está em devir; esta é sua única essência, ele eternamente pode tornar-se e nunca ser de modo perfeito”¹⁰⁷, conclui. Essa poesia coincide com um mundo linguagem **em processo** de transformação, mobilidade literal e qualitativa que sua condição crítica e/ou temporal providencia.

3.2. Poesia, tempo & cinetismo

Hélio Oiticica aponta, precisamente, o *tempo* como dimensão essencial à obra não-representativa ou construtiva, na seguinte nota de maio de 1960: *na arte não representativa é o tempo o principal fator [...] sem dúvida alguma o tempo é a nova característica da nossa época em todos os campos da criação artística*¹⁰⁸, escreve. A assimilação do espaço ao tempo, segundo ele, garante a atualidade da obra moderna em todas as artes. Afim à arte moderna não representativa seria o tempo *duração* (que

¹⁰⁶ NOVALIS. Observações Entremescladas, Fragmento 69. In: **Pólen**, p 73. Leia-se também “Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Linguogenia. Prontidão para traduzir para e de outras línguas”, Fragmentos I e II, Fragmento 164. Ibid. p 156.

¹⁰⁷ SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 116. **Dialeto dos fragmentos**, p 65.

¹⁰⁸ Cf. OITICICA, H., Nota (maio 1960). In: **AGL**, p 18.

se basta por si mesmo)¹⁰⁹, de qualidade diferente daquele tempo abstrato e/ou mecânico, conversível à medida. Oiticica apropria-se do conceito de “duração” estabelecido por Bergson¹¹⁰, a partir da dicotomia tempo-espaço. *Nada existe a priori; o tempo tudo inicia e tudo faz. Para o artista “o fazer-se” [...] que ultrapassa as condições do faciendi material, é que constitui sua principal condição criativa. A criação se faz, nunca deixa de se fazer*¹¹¹, ele escreve, rememorando o conceito de tempo uno e criador que define a qualidade transformável do vivo, segundo a metafísica bergsoniana. Enquanto fazer-se, a criação dispensa o gesto intencionado e confunde-se com a atividade desse tempo duração. Partilhado na experiência pela subjetividade e pelo objeto-em-obra¹¹², só apreensível pela intuição direta. “Haverá tão somente o tempo impessoal, onde se escoarão todas as coisas”¹¹³, escreveu Bergson, para falar de um tempo-mudança interno ao pensamento e às coisas, figuras diferenciadas do vivo. Parecendo aludir à duração bergsoniana, Oiticica chega a afirmar que toda arte moderna é *metafísica* (*a posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico*)¹¹⁴ supõe-se que por sua aspiração à qualidade autopoética do organismo vivo, capaz lançar-se no tempo sempre para além de si mesmo. Vai firmar-se, contudo, na poética Ambiental/ Experimental, a idéia de espaço temporalizado enquanto ‘fazer-se’ progressivo em tempo imanente - ‘fazer-se’ similar àquele anunciado na poesia crítica romântica se descartada sua vontade mística.

Inseparável do sentido de tempo e mudança próprio do vivo, o conceito romântico de poesia traduz-se nas poéticas modernas das primeiras décadas do século XX, p.ex., na idéia do poema sem começo nem fim *Lance de Dados* de Stéphane Mallarmé. Jogo de relações estruturais dinâmicas entre palavras situadas no espaço

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Oiticica trata da relação espaço-tempo citando o nome de Bergson: “O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. O problema é, pois, o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos novamente ao material racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Bergson)”. Cf. OITICICA, H. Nota (dezembro 1959).Ibid. p 16.

¹¹¹ Cf. OITICICA, H. Nota (maio de 1960). In: **AGL**, p 18.

¹¹² OITICICA, H. “[...] o homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca com o tempo da obra”. HO, Cor, Tempo, Estrutura, s.d. In: **AGL**, p 47.

¹¹³ DELEUZE, G. Bergsonismo, p 65.

¹¹⁴ OITICICA, H.. Nota (dezembro 1959).Ibid. p 16.

tempo da página, o poema de Mallarmé obtém, por ‘lances’ sucessivos de leitura resultados previstos/ imprevistos de ordenação e sentido das palavras, presumida sua mobilidade ainda que circular. As artes visuais, por sua vez, tal como Oiticica ressalta, subvertem a noção estática de forma ao integrar o tempo/movimento ao espaço plástico. A partir dos experimentos de Kandinsky e Mondrian, as várias tendências construtivas pensam a linguagem plástica enquanto estrutura dinâmica de relações entre linha, cor, plano, volume, significação. Naum Gabo, construtivista russo, assegurava que a estrutura traduz-se sim em “corrente de imagens-concepção sempre cambiantes”¹¹⁵. Sua leitura particular, contudo, atribui esse fluxo cambiante ao trabalho intencional da consciência-diferentemente da poesia romântica, correlata à idéia ‘mística’ de crítica como “vida” da linguagem, da palavra - equivalente da energia, essa vida não pode ser concebida, mas experimentada.

De maneira óbvia, os exemplos da chamada **arte cinética** integraram o tempo-movimento ao espaço plástico, seja fazendo empréstimo ao modo da colagem cubista de tratar a forma por justaposição e amalgama de aspectos parciais, ao processo de colagem-montagem cinematográfica e/ou ao método ideográfico aplicado à escrita poética. A integração de espaço-tempo acionando o cinetismo está então em pauta em vários experimentalismos de vanguarda: desde os *Complexos plásticos motorumorísticos* (1915), escultura mecânica do futurista Giacomino Balla; passando pela *Construção cinética nº1* de Naum Gabo (1920), que, segundo o próprio, traz o tempo e o movimento real para dentro dela¹¹⁶; até os *Rotorelevos* (1923) de Marcel Duchamp: máquinas giratórias produzindo diferentes efeitos ópticos conforme a variação de seu impulso de aceleração. A máquina-óptica construída por Duchamp deriva para o seu *Anémic Cinema* (1926)¹¹⁷ explorando

¹¹⁵ Naum Gabo escreve: “É impossível [...] perceber, arranjar ou atuar sobre o mundo e sobre nossas vidas, a não ser com a construção de uma corrente sempre cambiante de imagens-concepção”. Cf. RICKEY, G. **Construtivismo**: origens e evolução, p 58.

¹¹⁶ Cf. RICKEY, G. Ibid. p 188.

¹¹⁷ Duchamp diz a respeito de dessa experiência com a imagem-cinema: “O cinema me interessava, sobretudo, pelo seu lado óptico. No lugar de fabricar uma máquina que gira como eu havia feito em Nova York, disse a mim mesmo: por que não rodar um filme? Seria muito mais simples. Não me interessava o cinema enquanto tal, era um meio prático para chegar a meus resultados ópticos. Quando as pessoas me dizem: você fez cinema, respondo não, não fiz cinema, foi um jeito cômodo - hoje sobretudo me dou conta disso -, de chegar onde desejava”. DUCHAMP, M. Entrevista a Pierre Cabanne. **Engenheiro do tempo perdido**: Marcel Duchamp, p 118.

efeitos visuais semelhantes àqueles dos *Rotorelevos*, mas valendo-se agora do movimento da imagem-filme.

Além de Duchamp, Fernand Léger investigava a imagem em movimento no seu *Ballet Mécanique* (1924), assim como os dadaístas Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921) e Man Ray (*Le Retour à la Raison*, 1923), dentre outros experimentadores do cinema. Os inventos mecânico-ópticos da arte cinética são, pois, contemporâneos dos experimentos cinematográficos de vanguarda mais interessados na plasticidade do movimento - e na mobilidade da imagem- e menos na narrativa. Preconizada pelo surrealista André Breton, também a escrita automática organizava-se em livre fluxo associativo entre imagens, inspirada na maquinação orgânica do sonho e da memória. O programa da “revolução surrealista” convocada por Breton consistiria justo em reconciliar a experiência espaço-temporal móvel própria do sonho e da memória com a experiência de vigília, esta ganhando o aspecto de supra-realidade (*surréalité*)¹¹⁸. No que diz respeito à escrita, também o poema concreto, na fórmula de Décio Pignatari, tem “o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa como uma de suas principais características”¹¹⁹. Enunciado que reconcilia na estrutura do poema, aberta a diversos caminhos de leitura, a oposição entre o movimento mecânico e a mudança qualitativa do sentido verbal.

A partir de 1959, o experimentalismo de Oiticica focaliza o problema do tempo e a cada vez com mais ênfase. Sua noção de *cor-tempo* modifica o sentido de estrutura plástica limitada ao plano do quadro : *a estrutura gira então no espaço, passando ela também a ser temporal*¹²⁰, esclarece. A presença ativa da *estrutura-cor-tempo* rompe os limites do quadro assumindo amplitude ilimitada. Incluído o fator tempo, a pintura *perde antigas características e toma outras de artes diferentes*¹²¹. Deriva em proposições situadas no espaço concreto e denominadas Ambientais: abrangem desde os primeiros Núcleos, Penetráveis e Bólides até Parangolés,

¹¹⁸ Cf. BRETON, A. Manifeste du Surréalisme (1924). **Manifestes du Surréalisme**, p 24.

¹¹⁹ Cf. PIGNATARI, D. Arte concreta: objeto e objetivo (1956). In: **Teoria da poesia concreta**, p 39.

¹²⁰ “Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido a priori, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira então no espaço, passando ela também a ser temporal”. OITICICA, H. Cor, Tempo e Estrutura, s.d. In: **AGL**, p 44.

¹²¹ OITICICA, H. Inter-relação das artes (1960), *Ibid.* p 19.

Cosmococas, etc., e textos-proposição que escreve. Em qualquer caso, sempre estruturas espaço-temporais em movimento literal e qualitativo.

Núcleos e Penetráveis convidam o espectador-participador a percorrer com o corpo seu espaço. Objetos-Bólido podem ser manipulados, abrindo-se e fechando-se em seu todo ou em partes, sejam construções em forma de caixas, vidros, e outros tipos de recipientes contendo pigmentos de cor; sejam capas de tecido e plástico (*Capa-Bólido*) para vestir/despir e/ou camas-compartimento (*Cama-Bólido*) de/para onde é permitido entrar e sair. Essas proposições figuram a passagem entre diferentes situações espaciais: aberto-fechado, dentro-fora, interior-exterior, estático-dinâmico, etc. Parangolé, primeira proposição dita *Ambiental*, é relativa ao movimento do corpo, inclusive em ritmo de dança. Descrito por Oiticica como *estrutura transformável-cinética*, o ambiente Parangolé abrange a imobilidade das coisas (*Tendas, Capas, e Estandartes* usados na ambientação) e a dinâmica física e qualitativa do ato corporal. A dança, em especial sintetiza a idéia de *transformabilidade* associada ao corpo, diz a nota de 1966:

A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a idéia exata do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me também o estar das coisas, ou seja a expressão estática dos objetos [...] posso considerar hoje o Parangolé como uma estrutura transformável-cinética pelo espectador, mas também o seu oposto, ou seja, os objetos que estão fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou sejam, “deslocam” o espaço ambiental das relações óbvias já conhecida. Eis aí o que eu chamo de “ arte ambiental: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura no ato do espectador e o estático que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura¹²² (Ver texto **Figura 8**) .

Explorando o movimento corporal, *Parangolé* admite sua posição estática na alternância entre atos de assistir a dança e vestir a capa e dançar. Propõe a troca de posição relativa entre o lugar de ator dentro da cena performática e o de espectador , situado fora da cena. Gera assim um fluxo ritmado de imagens do corpo em movimento e repouso e atitude ativa e contemplativa. Sobre a Capa-Parangolé, Oiticica adianta não se tratar de um objeto plástico, mas de um *processo de*

¹²² OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé (1966). In: **AGL**, p 75-76.

*experimentação*¹²³ durante o qual nenhuma imagem permanece fixa. Através dos atos de vestir /despir e nos gestos da dança as imagens da Capa e do corpo tornam-se outras em aparecimento/desaparecimento constante, assim como acontece na duração de um filme. Inventadas sob o conceito *Quase Cinema*, a proposição *Cosmococa* (1973-74), mantêm o foco no movimento literal e qualitativo do todo imagem (visual, tátil, auditiva, verbal) experimentado no corpo. Aqui inação e ação performática alternam-se em ambiente fechado, espécie de sala de cinema aonde a imagem do espectador-ator faz parte da cena, interagindo com outros tipos de imagens: séries fotográficas, trilhas musicais, impressões táteis, p.ex., produzidas por elementos presentes naquele espaço.

Entre as várias proposições *Ambientais/Experimentais* há continuidade e ruptura. Transformáveis entre si, traduzem os mesmos problemas em outra estrutura e dicção. Mantêm aquela dinâmica reflexiva que separa e reúne cada proposição lançada em mútuo espelhamento com outras proposições, tal como anunciava a poesia em progresso romântica.

3.3. “Experimentar o Experimental” é um criticismo

Na palavra de Walter Benjamin, a reflexão crítica romântica atua como “experimento”¹²⁴ na obra de arte, o que diz de sua qualidade-poema, ou seja, de sua potência de transformação. Tal experimento concerne ao conceito operativo da obra: processo de se auto-formar dentro de certos limites, implicando já sua ‘ultrapassagem’ no *continuum* da arte/poesia em outras formas virtualmente incontáveis de exposição. A proposição *Experimental* em Oiticica compartilha dessa mesma condição crítica. “Experimentar o Experimental”¹²⁵ (ver texto **Figura 10**) é

¹²³ OITICICA, H., Nota sobre Parangolé s. d. Ibid. página sem número.

¹²⁴ Benjamin assim define a crítica como inseparável do pensar-fazer experimental contido na ‘obra em progresso’ romântica: “Crítica é então como que um experimento na obra de arte, através da qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao auto-conhecimento de si mesma.[...] o sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento consiste não na reflexão sobre uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão [...] em uma conformação”. BENJAMIN, W. Op cit. p 74.

¹²⁵ “Experimentar o experimental” é título de artigo escrito em 22 de março de 1972 para revista *Navilouca :Almanaque dos Aqualoucos*, projeto editorial que teve um único número lançado no

título de artigo escrito por HO (22 de março de 1972) para ser publicado em *NAVILOUCA*: Almanaque dos Aqualoucos, revista de artes & letras da qual participa como colaborador. O nome *Experimental* lhe serve para re-nomear seu conceito de *anti-arte* apropriado do vocabulário dadaísta, sendo relativo a um tipo de proposição poética destituída do esteticismo que concerne ao objeto-obra formalizado. *O experimental não tem fronteiras para si mesmo, é a meta-crítica da ‘produção de obras’ dos artistas de produção*¹²⁶, escreve HO para, novamente, esclarecer esse ponto. Aspira sim à intensificar os ritmos de passagem entre sentir/conceber, em lugar de formalizar uma obra, coagulação da poesia que tem aqui o sentido negativo de estancamento de fluxo sensorial-conceitual. Destituída a função especializada do artista-criador de objetos-obra, a tarefa do experimentador ganha plena mobilidade: sua ação consiste apenas em motivar práticas para liberar fluxos de linguagem

Deixando de ser atividade intelectual e/ou artesanal, o *experimental* não conta nem com uma ciência da arte que determine seu conceito, nem com procedimentos técnicos controlados visando o acabamento de um produto. Ao invés de concluir objetos-obra, reduz seu investimento a estruturas sintéticas, elementares, que justo por sua condição ‘atomística’ estão aptas a arranjar-se em múltiplas conexões. Dito de outro modo, a proposição de elementos em estado ‘cru’ impulsiona a atividade crítico/poética que é foco do experimental. Dialogando com o conceito de poesia em Novalis/Schlegel, Friedrich Hölderlin observa que os modernos, diferentemente dos antigos, têm por instinto originário dar forma ao informe “a ponto de o homem nascido para a arte, preferir, sempre e com naturalidade, o cru, o não cultivado, o pueril a toda matéria já formada, essa que já teria elaborado previamente o que ele pretende formar”¹²⁷. Para esses românticos, o estado informe motiva o impulso de formação caro aos modernos. Não cabe detê-lo em obra formada já que sua força alimenta a produtividade da poesia. Equivalente à força impessoal da energia, o

mesmo ano. Sobre a participação de HO na revista, Luciano Figueiredo testemunha: “Foi uma participação grande e muito importante. Ele preparou páginas e páginas especiais com seus textos, imagens e fotografias. Há poemas visuais, a publicação das maquetes do *Central Park* e um texto escrito especialmente para a revista, chamado “Experimentar o experimental”. Cf. Na trilha da navilouca, entrevista de Luciano Figueiredo à Eucanãa Ferraz e Roberto Conduru. In: SIBILA n.7, p 193.

¹²⁶ OITICICA, H. Experimentar o Experimental (22 de março 1972). Projeto Hélio Oiticica, www.itaucultural.org.

¹²⁷ HÖLDERLIN, F. O modo de proceder do espírito poético s.d. In: **Reflexões**: Hölderlin, p 21.

impulso de formar tem privilégio sobre a disciplina especializada e a consecução de um fim realizado em um objeto-produto. Está em jogo aqui a tarefa de autoformação (*Bildung*): construção inacabável de si enquanto experimento comportamental que cabe ao poeta-artista romântico. Nem gênio nem virtuose, a energia rege seu comportamento maleável, atento às circunstâncias de cada momento. Schlegel diz sobre o caráter plástico do poeta-artista experimentador: “seus projetos são inumeráveis ou nenhum”¹²⁸.

Oiticica deixa claro: *o experimental não é arte experimental*¹²⁹. Por coincidir com um experimento na forma, a *metacrítica* (crítica da crítica) da arte/produto opera por reduzir-la a elementos residuais. Estes *problementos*, elementos ‘pobres’ e/ou elementos ‘problema’, se prestam a um jogo ágil de relações de resultados, em boa parte, inesperados. No registro *experimental*, o problema de formalizar uma obra, problema de limite e medida, é transposto à desmedida de uma operação de linguagem em sua condição de abertura e indeterminação. HO convoca as palavras de outro sobre o mesmo problema: *o ‘exercício experimental da liberdade’ evocado por Mário Pedrosa não consiste na ‘criação de obras’ mas da iniciativa de assumir o experimental*¹³⁰, escreve. Exercício de improviso de uma linguagem não-padronizada, livre de gramática e vocabulário específico. Serão sua medida de alcance imediato os meios e arranjos eventuais dos quais se servir nas circunstâncias do cotidiano. Na recusa da obra, pois, a função totalizante do experimentador descortina um campo poético sem limites.

A abertura desse campo é profetizada, segundo HO, pelo procedimento estrutural dos artistas-construtores modernos. Enxertado em “Experimentar o experimental”, o seguinte enunciado é atribuído a Décio Pignatari, sem menção a seu texto de origem: *a visão de estruturas conduz à anti-arte e à vida; a visão de [...]*

¹²⁸ Schlegel observa sobre o privilégio concedido pelos modernos ao impulso de formação: “O virtuose, o homem genial quer conseguir um fim determinado, dar forma a uma obra etc. O homem enérgico sempre utiliza apenas o momento, está preparado para qualquer situação e é infinitamente flexível; tem inumeráveis projetos ou nenhum; pois energia é de fato, mais que mera agilidade, é força eficiente atuando determinadamente para fora, mas força universal, por meio da qual todo homem se forma e age”. SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 375. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 122.

¹²⁹ Cf. OITICICA, H. *Experimentar o Experimental* (1972). In: Programa Hélio Oiticica www.itaucultural

¹³⁰ OITICICA, H. *Experimentar o experimental* (1972). Programa Helio Oiticica www.itaucultural

*obras conduz à arte e ao distanciamento da vida*¹³¹. A dinâmica *pluridimensional* da estrutura, incluindo o tempo, procede por *conectar* progressivamente diversos elementos e/ou dimensões em novos arranjos, daí sua implicação comportamental/crítica/poética. Veja-se a estratégia pela qual a escrita crítica dos artistas chamados *construtores modernos* relacionou o sentido da visão aos demais sentidos, inclusive, o verbal, entendido que essa passagem descontínua participa do processo da vida mesma. Superar a vocação *esteticista* do estruturalismo da arte abstrata *fazendo-o crescer para os lados como uma planta, até abarcar a idéia de liberdade do indivíduo*¹³² é, porém, propósito imensurável do experimental.

Ao reinventar o procedimento estrutural construtivo, leva às últimas conseqüências suas potencialidades: projeta construir novos territórios de experiência à margem dos terrenos sedimentados pelos comportamentos cotidianos e usos das linguagens canônicas. Esse construtivismo reinventado aplica-se em oferecer objetos e *recintos-proposição (pobrecintos)*¹³³ como abrigos às sensações e significados nômades. E, sobretudo, em sugerir ao outro a possibilidade ilimitada de invenção de si por um ato de inscrição territorial: *Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, dar significado à casca-ovo*¹³⁴, explicita HO sobre esse ato. Assim indica que a experiência de habitar um lugar doa sentido, mesmo que circunstancial, sendo assim construído um espaço de acolhimento provisório já destinado à deserção. *Pobrecinto* faz contraponto aos modelos estéticos da casa total, *recintos-obra privilegiados*¹³⁵ que HO exemplifica na estrutura neoplasticista de Mondrian aplicada

¹³¹ HO atribui a Décio Pignatari a frase inserida citação de reforço ao seu argumento. OITICICA, H. Ibid. p 3.

¹³² Cf. OITICICA, H. Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira (1967). In: **AGL**, p 103.

¹³³ O texto HO assim constrói a oposição entre obra e proposição-casa: “a volta da proposição da casa total ou recinto-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, o que se vê e sente, onde deitar para o lazer criador. Então o conceito de casa total ou recinto total, poder-se-ia substituir pelo de recinto-proposição ou probrecinto”. HO. A obra, seu caráter objetal, o comportamento (1969?). In: **AGL**, p 120.

¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ “De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das velhas categorias de arte para o da proposição aberta o caminho foi grande e chegamos como que ao oposto do que ele se propunha: na verdade Mondrian e Schwitters com seu Merzbau propunham a casa-obra como a realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria a mais universal possível (a ortogonal de Mondrian), levando a um comportamento adequado aí adquirido, ou que fosse o resultado de um comportamento estético na vida, o bricolage de coisas achadas”. OITICICA, H. Ibid. p 119.

à arquitetura e na casa-*Merzbau* de Kurt Schwitters, visto que ambas ainda se incluem no regime da arte.

Diferente da casa-obra, um *recinto-proposição* é lugar de passagem: ambiente de mediação arbitrária ou casual entre paisagens de conceito e sensação. Mundo-linguagem a ser habitado enquanto arquitetura problemática, sem fundações, inseparável dos movimentos e pulsos experimentados no corpo. Em escalas distintas, os Penetráveis, Capas e Tendas Parangolé, Cosmococas, etc., atuam como extensões da pele. Membrana que define o limite do corpo, recortando seu espaço interno, assim como sua abertura ao espaço que lhe é exterior. Portanto, essas proposições posicionam-se contíguas ao órgão mais extenso e permeável do corpo: a pele, sua superfície de separação e contato com o ambiente em torno.

Se comparada ao alcance da mobilidade do corpo a visão é desmedida e cega ao contato corporal direto. O olhar toca as coisas mais ou menos afastadas por aproximação abrangente e hipotética, enquanto a proximidade excessiva prejudica a acuidade da percepção visual. Em contrapartida, a pele-tato é o sentido-limite que singulariza a presença concreta do corpo e o dispõe à relação íntima, em grão e temperatura, com a superfície das coisas particulares. Nas proposições de HO, tal como ele observa, *O CORPO É A MEDIDA [...] distancia e visão-luz se incorporam ao tato, à presença do corpo como constatação máxima*¹³⁶. Desobrigadas da primazia do visual, as roupas e recintos-proposição que inventa oferecem a experiência do limite e ultrapassagem da medida da pele: são anexos que o corpo veste/desveste, variando sua relação com a medida do ambiente. *CLOTHING: pele-play: veste-desveste: ventosa q revela e quebra a solidez-fusão CORPO-AMBIENTE: play – o dentro e o fora [...] O CORPO SE REAMBIENTIZA PELO TATO REINCORPORANDO-SE*¹³⁷, escreve HO para falar do jogo entre corpo e espaço. *Clothing* (vestuário-roupagem) e *housing*¹³⁸ (habitação/moradia) participam, pois, do mesmo jogo de relações ambiental, da construção e des-construção do hábito.

¹³⁶ OITICICA, H. Apontamentos para *Bodywise* (22 junho 1973). Programa Helio Oiticica, www.itaucultural

¹³⁷ Ibidem. p 3.

¹³⁸ Para tratar de proposições Ambientais/Experimentais, sempre ligadas ao comportamento, HO apropria-se do título do capítulo “*Clothing and Housing*”, pertencente ao livro de McLuhan, *Understanding Media*, citado em seu texto Cf. OITICICA, H. Mundo Abrigo (28 de julho de 1973) Programa Helio Oiticica www.itaucultural

Penetráveis, Bólides, Capas, Tendas, Cabines, Cosmococas, etc., nomeados *extensão-corpo e/ou programa-jogo*¹³⁹, reinventam as estruturas-funções do corpo afetando sua mobilidade no espaço e mecânica qualitativa. Assim como os recintos & vestimentas-proposição, em HO, a linguagem escrita e falada é anexo-programa do corpo: abrigo e extensão potencialmente ilimitada. Aquela proposição que serve de abrigo ao corpo, serve também ao seu deslocamento : se usa como roupa/casa e asa.

Na poética *Ambiental/Experimental* de HO, o efeito circunstancial de territorialização a ser alcançado depende de um impulso de vôo, do desprender-se da terra enquanto solo do hábito. Terra é imagem do lugar de uso comum, da força de atração dos modelos já formados. Inserida no texto *Geléia Geral* (1972), a frase de HO soa como abreviatura de sua poética que dispensa qualquer solo fixo: *o poeta a mercê do espaço não necessita de nada*¹⁴⁰.

3.4. Escrita experimento : a potência germinativa das proposições

Se a obra romântica está sempre por tornar-se e nunca concluir-se de modo perfeito e definitivo, a poesia crítica enquanto *texto* é igualmente inconclusiva ou experimental. Enuncia-se no registro de uma escrita fragmentária, sempre destinada a ser re-lida e re-escrita. Em regime de texto, o conceito crítico da obra coincide, pois, com sua denominação, a ser progressivamente renovada pela reflexão¹⁴¹. “Vários nomes são proveitosos a uma idéia”¹⁴², escreve Novalis, para dizer da possibilidade continuada de enunciar, aberta a partir da ‘criticidade’/reflexividade inerente a cada conceito-proposição¹⁴³.

¹³⁹ OITICICA, H. Ibid.

¹⁴⁰ OITICICA, H. *Geléia Geral*, Eu como Gertrude Stein (fevereiro 1972). In: Salomão, W. **Me segura qu’eu vou dar um troço**, p 205.

¹⁴¹ Novalis diz sobre o refletir: “Onde o genuíno pendor ao refletir, não meramente ao pensar deste ou daquele pensamento, é dominante – há aí progredibilidade.[...] Em muitos esse pendor dura apenas por um tempo- Cresce e diminui- Muito frequentemente com os anos- frequentemente com a descoberta de um sistema”. Cf. NOVALIS. *Observações Entremescladas*, Fragmento 45. In: **Pólen**, p 63.

¹⁴² NOVALIS. *Observações Entremescladas*, Fragmento 36. Ibid. p 59.

¹⁴³ Ver o texto de Novalis sobre o caráter dinâmico da linguagem: “Nossa linguagem é, seja, -mecânica – atomística – ou dinâmica. A linguagem genuinamente poética deve, porém, ser organicamente viva. Quão frequentemente sentimos a pobreza das palavras – para atingir as idéias de um só golpe”. NOVALIS. *Observações Entremescladas*, Fragmento 70. Ibid. p 69-70.

Para F. Schlegel & Novalis, o fragmento é modalidade sintética e inacabada de escrita exigida pela crítica: é a forma moderna do texto que poderia, efetivamente, ser dita ‘anti-forma’. Não definindo um gênero ou estilo, mas um estado do texto, aparece como aforisma, anotação, carta, diálogo, ensaio, poema, romance. Seu aspecto mais característico é a série de textos curtos, dialogando entre si em seu conjunto, a partir de um tema partido em n facetas, multiplicadas entre si suas possibilidades de conexão como acontece na atividade dos átomos. F. Schlegel comenta sobre a escrita de Novalis: “Ele pensa elementariamente. Suas frases são átomos”¹⁴⁴. E adianta que cada fragmento é limitado e multivetorial em sua singularidade “como uma pequena obra de arte”¹⁴⁵, sua conformação crítica apontando para a emergência iminente de novas correlações de forma e sentido. A exigência fragmentária é correlata ao conceito *Witz*, significando ironia, chiste (*mot d’esprit*) e nela existe humor, alegria. Ainda na fala de F. Schlegel, *Witz* designa a operação descrita como “a composição de elementos heterogêneos, a síntese absoluta de antíteses absolutas, a constante permuta auto-engendradora de significados”¹⁴⁶ - portanto, remete à dinâmica mesma da linguagem. Esse conceito operativo expõe a deriva que o produz: seu fazer/conceber evolui no texto ‘nas asas da reflexão poética’, tomando impulso de desdobramento a cada pouso, a cada síntese produzida.

F. Schlegel adianta ainda que o escritor sintético não deseja produzir no leitor um efeito determinado, mas fazer “com que surja passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que invente por si mesmo”¹⁴⁷. Engaja, pois, escritor e leitor na construção do texto, enlace a que chama “sinfilosofia e sinpoesia”¹⁴⁸: um conceituar/fazer simpático que envolve o diálogo no sentido de co-experimentação e mostra a experiência da linguagem como permuta entre falas. Mesmo o conceito

¹⁴⁴ CF. TORRES, R. F., Novalis, o Romantismo estudioso. In: **Pólen**, p 15. O comentário de Friedrich Schlegel, feito em carta (março 1798) ao seu irmão August Wilhelm Schlegel, é citado por Rubens Torres Filho.

¹⁴⁵ F. Schlegel escreve sobre a forma-fragmento; “um fragmento tem que ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco espinho”. SCHLEGEL, F. Athenaeum, Fragmento 206. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 82.

¹⁴⁶ Cf. SCHLEGEL, F. Fragmento 121 do Athenaeum. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 66.

¹⁴⁷ F. Schlegel afirma a diferença entre o escritor analítico e sintético: “o escritor analítico observa o leitor tal como é; de acordo com isso aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado. O escritor sintético constrói para si um leitor tal como deve ser; não o concebe parado e morto, mas vivo e reagindo”. SCHLEGEL, F. Fragmentos críticos, Fragmento 112 do Lyceum. Ibid. p 38.

¹⁴⁸ Ibidem.

romântico de escrita-fragmento, correlato àquele de poesia crítica, é co-inventado por F.Schlegel e Novalis, e convoca ainda outras interlocuções. Na revista-manifesto *Athenaeum*, parte dos textos/fragmentos publicados não tem a marca de autoria que é a assinatura. Daí o caráter de experimento coletivo na linguagem que essa escrita abreviada vem expressar.

Oiticica empenha-se igualmente em sublinhar o caráter de experimento coletivo de suas proposições em geral. Em regime de texto ou de qualquer outra modalidade de linguagem convida o leitor/espectador, à *PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLES com JOY...*¹⁴⁹, para dissolver o sentido de obra autoral. Sua poética mantém ainda outras afinidades com o modo de operar da escrita fragmentária dos românticos: se a proposição experimental é linguagem elementar, problemática, a forma-fragmento na escrita é proposta como tarefa ou problema¹⁵⁰: “uma questão indeterminada/ questão para a qual muitas respostas são possíveis/é um problema”¹⁵¹, quer Novalis. Ao invés de convocar resposta ou efeito esperado, deflagra a dobra/desdobra do texto em experiência de leitura que já re-escrita. Tarefa pela qual a proposição enquanto conceito nomeado é continuamente re-proposta enquanto problema-poema. Diferente da questão de cuja formulação deduz-se uma resposta correta, o problema não se esgota em fórmula. Sem atingir resolução final, insiste em ser re-proposto.

Novalis nomeia seus escritos fragmentários por “pensamentos soltos/começos de interessantes seqüências de pensamentos/textos para o pensar /sementes literárias”¹⁵². Descreve, pois, uma linguagem à deriva no tempo, por sua organicidade, aberta a qualquer determinação futura. Remete, pois, à vida orgânica

¹⁴⁹ OITICICA, H. Newyorquaises (1973). In: catálogo **Helio Oiticica**, p 181.

¹⁵⁰ Torres pergunta sobre a forma-fragmento: “Que poderia significar para Novalis, a forma fragmento? Ele próprio oferece uma indicação bastante precisa ao dar a uma das coletâneas mais bem cuidadas que deixou, o título de *Fragmente oder Denkaufgaben* (Fragmentos ou tarefas do pensamento) A palavra *Aufgabe* refere-se a algo que é proposto (*aufgegeben*) como tarefa ou problema”. Problemático se diz em alemão *fragwürdig* (digno de questionamento) e não terá escapado a Novalis, com a afinadíssima consciência do significante que põe a mostra em seus textos [...], associar a palavra *Fragment* [...] com o verbo alemão *fragen* (perguntar, questionar). Cf. TORRES, R. F. Novalis: o Romantismo estudioso. In: **Polén**, p 19-20.

¹⁵¹ NOVALIS. Fragmentos I e II, Fragmento 66. In: **Polén**, p 136.

¹⁵² Novalis é citado por Torres: “(Novalis) ele chamará ainda essa escrita de pensamentos soltos, “começos de interessantes seqüências de pensamentos – “textos para o pensar” numa carta a August Coelestin Just.” TORRES, R. F. Ibid. p 20.

das palavras. Daí o título dado a sua coletânea de fragmentos: *Pólen* (1798), sugerindo grãos de texto dispersos cujo jogo semântico é abreviado, ganhando evidência a granulação dos nomes, literalmente, sua textura. Funcionando como epígrafe à série de fragmentos *Pólen* está o seguinte convite à experimentação coletiva dirigidos aos leitores/interlocutores: “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes /Para que nos medrem colheitas apenas módicas”¹⁵³.

Na poética de Oiticica a exigência fragmentária diz-se como *proposição aberta* integrada ao ambiente coletivo da linguagem. Não por acaso, seu texto apropria-se de figuras da poética conceitual romântica: mesmo a imagem-metáfora da idéia como semente a germinar, proposta por Novalis, re-aparece transformada em seu texto e em mais de um lugar. Em carta a Guy Brett (2. 4. 1968), HO anuncia:

sinto que já não estou no processo de digerir coisas, mas no ponto de derramar sobre o meio, o mundo como totalidade e suas forças criativas, como se as idéias fossem sementes que germinam, tomam forma e crescem como uma grande árvore sobre a topologia da terra¹⁵⁴

A forma-fragmento dos românticos, do mesmo modo que a fórmula aberta *propor propor*, aponta para a virtual infinitude de soluções poéticas deflagradas a partir de uma imagem-conceito elementar. O enunciado: *As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras*¹⁵⁵, metaforiza o processo da poesia em desenvolvimento orgânico celular e/ou vegetativo. *Probjetessência*, conceito proposto por Hélio e derivado de *Probjeto*, compartilha o caráter essencial, elementar, da escrita fragmento. E, sobretudo, sua criticidade em progresso, pronta a desdobrar-se em outros nomes-conceito. Daí o caráter de experimento de uma escrita, cuja estrutura aberta é, por assim dizer, labiríntica. Convidando à síntese e permuta do heterogêneo, o jogo de *propor propor* figura o processo inventivo na linguagem em imagem de circularidade e espelhamento. *Probjeto/Probjetessência*, nomes nascidos da fusão de palavras distintas, são exemplos de conceitos sintéticos, sem maior desenvolvimento discursivo, aludindo ao fluxo sensorial-conceitual que um arranjo de linguagem fragmentário/problemático é capaz de fazer brotar.

¹⁵³ NOVALIS. Epígrafe em *Pólen*. In: *Pólen*, p 36.

¹⁵⁴ OITICICA, H. Carta a Guy Brett (2.4.1968). In: Catálogo **Helio Oiticica**, p 135.

¹⁵⁵ OITICICA, H. As possibilidades do Crelazer (1969), In: **AGL** p 115.

No artigo “A Trama da terra que treme” (1968), Oiticica empresta outra conformação ao partido *Objeto/Objetessência*, sublinhando sua potência germinativa: “a obra acabada não existe como tal e sim estruturas abertas ou puramente “estruturas germinativas” na qual a participação individual é a própria criação, seja ela imediata ou pela imaginação que sobre ela se cria e modifica”¹⁵⁶. A trama da terra, solo de uso comum, ‘treme’ sim no experimento de linguagem que é o germinar de idéias e atos semente. O artigo em questão trata, em especial, do sentido de *vanguarda do grupo baiano*, embora, sublinhe o caráter grupal da prática vanguardista. Evoca sim “um estado geral cultural onde contribui o que poderia até parecer o oposto - Jose Celso (Martinez), Glauber (Rocha), concretos de São Paulo, Nova Objetividade do Rio, grupo baiano”¹⁵⁷. Não se refere, portanto, a uma única linguagem ou tendência.

A alusão ao título do filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, é quase óbvia, direta, no contexto da época. O ‘tremor de terra’, porém, diz respeito antes ao fenômeno em curso de *globalização poética geral*¹⁵⁸, não pretendendo significar a soma das artes em uma ‘obra total’. Soma creditada ao projeto romântico como o enunciado de Novalis parece, à primeira vista, sugerir: “Obras de arte plástica nunca deveriam ser vistas sem música- obras de arte musicais, em contrapartida, só em salões belamente decorados. Obras de arte poética, porém, nunca fruídas sem ambos ao mesmo tempo”¹⁵⁹. De acordo com conceito romântico de poesia, na ‘cena’ acima descrita acontece o mútuo espelhamento entre cada dessas manifestações, resultando sim em fusão. Tendência internacional nos anos 1960-70, o tal fenômeno de globalização poética aponta para o rompimento efetivo das linhas de fronteira entre as linguagens artísticas (poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, dança, etc.). Qualidade de mistura que já não convoca beleza e acabamento das formas, mas novos registros perceptivos e comportamentais - aliás, sempre mutuamente implicados. Do

¹⁵⁶ OITICICA, H. A Trama da Terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano (1968). In: Catálogo **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira, p 252.

¹⁵⁷ OITICICA, H. p 247.

¹⁵⁸ Ibidem. p 249.

¹⁵⁹ NOVALIS. Poeticismos, Fragmento 59. In: **Pólen**, p 132

Experimental, Hélio diz ser *como uma trama que se faz e cresce etapa por etapa: a trama vivência*¹⁶⁰. Isso treme, pois, caminha por impulso de fragmentação.

Ainda no mesmo artigo, tratando do sentido de vanguarda, HO o significa por pensamento e/ou atitude que não busca o novo por si mesmo, mas *a transformação [...] virar a mesa, com o que nela está posto, virar a pele*¹⁶¹. Faz tremer o que está bem assentado, portanto, provocando ‘giros’, movimentos de ruptura com certo estado de coisas: a posição do avesso vira direito. Deliberadamente violento, o movimento de ‘virar a mesa’ ou ‘virar a pele’, não deixa, contudo, de repercutir, por um ângulo oblíquo, o ritmo sutil do bater das ‘asas da reflexão poética e de seu pouso’ e/ou do ‘o espalhar dos grãos de pólen sobre a terra e o seu germinar’. Imagens pertencentes, respectivamente, às figuras da terminologia de Schlegel e Novalis sugestivas do fazer-se ritmado da poesia progressiva. Nas poéticas de vanguarda do século XX as imagens românticas de mobilidade perdem em leveza e ganham força de aceleração. De tal modo que a criticidade chega, bruscamente, a se sobrepor, de fato, à obra formalizada. Ultrapassagem que ocorre, de fato, no regime da “anti-arte” proposto por certas vanguardas históricas e/ou na *globalização poética* dos anos 1960-70 - tal como pressentiram os românticos alemães que concederam à ‘criticidade’ maior valor que à obra formada.

Por seu teor imagético e reflexivo, a proposição *Ambiental/ Experimental* espelha aquele conceito romântico de poesia crítica. Semelhança que está no modo de considerar a linguagem como “poesia em progresso” na experiência e no uso de certas imagens textuais. A prática inventiva de Oiticica procede sim à apropriação crítica (ou ‘de-formadora’) do conceito romântico de poesia e de outras tantas poéticas modernas e suas contemporâneas que re-aparecem transformadas em suas proposições. Haroldo de Campos confirma isso ao escrever: “A obra do Hélio não é apenas a obra do Hélio. Então ao se apropriar dessa tradição que constituiria os “signos em rotação” de um código universal, o Hélio colocou nessa apropriação e nessa manipulação o seu timbre singular”¹⁶².

¹⁶⁰ OITICICA, H. A Trama da terra que treme, o sentido de vanguarda do grupo baiano. Op. cit. p 248-254.

¹⁶¹ Ibidem, p 245-246.

¹⁶² Cf. Campos, H. de. Asa Delta para o êxtase. Depoimento a Lenora de Barros (1987). In: catálogo **Hélio Oiticica**, p 220.

Maneira de dizer que sua poética, ao invés de ‘criar’, re-inventa o que antes foi inventado, assim como se fosse processo de rememoração da linguagem.

* * *

3.5. O experimental como linguagem-poesia e projeto de modernidade:

Atendendo à ‘criticidade’ que atribui à linguagem, o primeiro romantismo alemão propôs, enquanto projeto a ser realizado, a **poesia universal progressiva**. Exposta no fragmento 116 do *Athenaeum*, atribuído a F. Schlegel, a poesia romântica é aspiração totalizadora descrita assim:

“Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e por a poesia em contato com a filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade[...] Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício [...] O gênero poético romântico está em devir; sua verdadeira essência é de que somente pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada[...] O gênero poético é o único que é mais do que um gênero e é, por assim dizer a própria poesia; pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”¹⁶³.

Projeto a se realizar a partir de ações significativas concretas, essa poesia não tem traços demarcados: é sem regra e sem medida. Destina-se a suspender os limites que separam as linguagens das várias artes entre si e da filosofia, comportamento e política. Em perspectiva de renovação permanente no tempo, esse projeto poético-crítico está comprometido com o sentido do moderno enquanto modo: agora mesmo. Aproximando os processos temporais que regem a natureza às formas da linguagem, portanto, às formas históricas de comportamento, a poesia progressiva é mais projétil sem alvo do que lançamento a um fim determinado. Seu método é o de um fazer/pensar sem objetivo cujo sentido imediato reside na conformação que dá aos meios que disponibiliza. Da poesia, Schlegel adverte, “não se pode dizer o que foi no passado ou o que é, mas o que deve ser”¹⁶⁴ - maneira de dizer que a poesia está por tornar-se, variando seu conceito em cada tempo e lugar. A expressão “em progresso”

¹⁶³SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 116. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 64-65.

¹⁶⁴ Cf. SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 114. *Ibid.* p 63-64.

diz de seu caráter móvel e expansivo. A poesia em progresso romântica aplica-se, pois, a construir *experimentalmente* as formas de saber & agir e a paisagem do mundo, sendo, por assim dizer, construtiva e ambiental.

Morando na cidade de Nova York, Oiticica registra em seu caderno de notas seu conceito experimental de arte & poesia *Ambiental/Experimental* aplicado literalmente ao tempo e lugar onde vive explicitado na proposição-texto *Mundo-Abrigo* (1973) (ver texto **Figura 9**). Integrada ao comportamento cotidiano, a prática experimental dedica-se a inventar espaços de habitação. *Ninhos*, estruturas penetráveis instaladas no apartamento(s) onde vive em NY, que, em seu todo, é *Ninho* também - são descritos no relato abaixo que menciona a aspiração ambiental romântica, ainda que seja para marcar uma diferença de perspectiva:

NINHOS BABYLONEST (nome dado tendo ainda como fascínio fácil New York como Babilônia – não q (vejo e quero hoje) seja de todo inútil: é proposição de jogo-luxo-prazer q não mais aqui ligados a sonhos românticos de aspiração à aristocracia utópica (salão de cristal luzes de seda) mas prática de experimentalidades não formuladas [...]meu ninho conjugado à tv ainda é espaço-sala conjugado e não dinamicamente mutável: por preguiça, é claro: adiar é meu dia-à-dia: adiar até a morte: mas como ter tempo e fazer do abrigo o abrigo sonhado? – mesmo a relação dentro-fora com a rua agora mudei: coloquei o cobertor amarelo numa, o lençol branco noutra janela: filtros q quebram a luz e positividade de dia q começa sol e quente busy: móveis: não ter que aceitar o nu permanente da janela q abre para a rua[...].¹⁶⁵

Quando semelhantes às camas-beliche, os *Ninhos* são espaços construídos em dois níveis, acolchoados e cobertos por véus de tecido ou fios de plástico transparentes, e vazios em seu interior. Áreas de lazer, descanso e meditação, oferecem a alternativa entre modos de habitação mais terrestres ou aéreos conforme estão rentes ao chão e/ou elevados. *Ninhos*-apartamento, por sua vez, são ambientes de habitação e recolhimento que se singularizam com respeito aos padrões de morar e ocupar o espaço. A partir de espaços concretos pré-existentes - apartamento e/ou *loft* novaiorquino-, e do improvisado com materiais prontos e pobres, HO quer construir mundos-*abrigo* inventados e, até certo ponto, ascéticos. Em sua singularidade de casa e decoração improvisada, os *Ninhos Babylonest* não deixam de rememorar outros projetos ambientais construtivos: podem ser vistos como espécie variante de

¹⁶⁵ Cf. OITICICA, H. Nota (12 de junho de 1973). Programa Helio Oiticica www.itaucultural

Merzbau, casa-obra em processo de Kurt Schwitters, resultante da escolha e arranjo em colagem de materiais e objetos encontrados. Porém, estruturados em linhas retas ortogonais cumprindo a redução neoplástica do espaço proposta por Mondrian. E buscam os efeitos espaciais da *cor-luz* nas cortinas de tecido à maneira do *monocromo* supematista de Malevich - mas sempre diferentes de todos esses modelos exemplares da história da arte. Comparados aos “salões de cristal” que Oiticica diz atenderem à aspiração “aristocrática” dos românticos, o luxo dos *Ninhos Babylonest* é o do jogo de improviso aplicado aos recursos mínimos que tem à mão e à referência às poéticas desses ‘construtores modernos’. Tecido e plástico transparente, cobertor amarelo e lençol branco usados como véus que modulam o espaço e/ou como filtros de luz, tudo isso concorre, na medida de valor estético, com as “luzes de seda” dos salões aristocráticos. Esses *Ninhos* atendem, pois, ao programa de uma poética crítica dada-construtiva aplicada ao espaço da vida cotidiana, seu conceito é o improviso de meios e relações através do livre jogo associativo. Merz/Merzbau, como diz o dadaísta Kurt Schwitters, consiste em estratégia ‘artística’ de “criar relações entre todas as coisas do mundo” e, por sua escolha, sobretudo, as mais banais e insignificantes. A operação *readymade* faz exatamente o mesmo, contudo, como quer Duchamp, no registro da anti-arte. A atenção a matéria do cotidiano concedida pelo Dada em geral, é possível dizer, teria sido antecipada pelo conceito romântico de poesia.

Derrubando barreiras entre saber prático e teórico, entre ficção e realidade cotidiana, a poesia romântica anunciava um programa comportamental individual e coletivo. Programa aplicável ao agir e pensar cujo partido está na valorização do sensível enquanto dimensão partilhada por todas as formas de linguagem - sensível cuja presença é capaz de abrigar o sentido em sua mobilidade. Dissolvendo a hierarquia entre arte, poesia, filosofia, ciência, estética, política, este partido parece ser, ao contrário do que Hélio então supõe, mais democrático do que aristocrático. Sobre o programa romântico, Jacques Rancière, em *A Partilha do sensível*, adianta ter construído um paradigma estético na arte & poesia contra o paradigma mimético, extensivo a todas as demais formas de ação e pensamento. Paradigma romântico capaz de fazer ulteriormente coincidir a idéia vanguardista de revolução estética com

a de revolução política¹⁶⁶. Nas palavras de Novalis, o verbo “romantizar” equivale a conectar opostos e todo o espectro de diferenças qualitativas entre eles, atuando por “elevação e rebaixamento recíprocos”¹⁶⁷. O fragmento 116 do *Athenaeum* deixa claro: se um “canto sem arte” entoado em voz infantil eleva-se à condição de poesia, a ‘arte’ deixa de ter estatuto superior e se rebaixa ao valor das ações cotidianas. O programa romântico visa sim tornar sua prática e teoria acessível a todos a partir de uma concepção estético-poética do viver.

Preconizada a Schlegel e Novalis por Friedrich Schiller, em suas cartas sobre *A Educação Estética do Homem* (1795), a “educação estética” é tarefa de formação do comportamento a ser conduzido no “livre jogo” entre a receptividade sensível e a atividade de pensamento. Jogo que é paradigma da arte moderna dita autônoma (não ‘mimética’) e auto-reflexiva, extensivo a todas as instâncias da sociabilidade. Para Schiller, somente o “estado estético”¹⁶⁸ dispõe ao exercício de liberdade enquanto “algo absoluto e suprasensível”¹⁶⁹, ao projetar o pensamento ao infinito além do sensível sem abdicar dele - daí seu caráter absoluto. Dotado pelo luxo das forças¹⁷⁰ da natureza, o estado estético schilleriano equivale à aptidão natural que provê “a alegria com a aparência, a inclinação para o enfeite e para o jogo”¹⁷¹. Latente no gosto infantil pelo jogo brincadeira e/ou no gosto do selvagem pelo acessório e maquiagem estaria o pressentimento da arte e da sociabilidade futura. Deste estado natural, Schiller chega a deduzir a construção do Estado¹⁷² moderno democrático

¹⁶⁶ Rancière não menciona nominalmente os românticos de Iena, mas, outras vertentes do romantismo alemão, creditando, a Friedrich Schiller o lançamento desse paradigma no seu conceito de “estado estético”. Ele escreve: “Foi assim que o estado estético schilleriano se tornou o programa estético do romantismo alemão, programa resumido em rascunho redigido em comum por Hegel, Hölderlin e Schelling [...] e foi esse o paradigma de autonomia estética que se tornou o paradigma da revolução e permitiu ulteriormente o encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida”. RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**, p 38.

¹⁶⁷ Cf. NOVALIS. Fragmentos I, Fragmento 105. In: **Pólen**, p 142.

¹⁶⁸ Schiller escreve na sua XXVI carta: “A disposição estética da mente dá nascimento à liberdade e é um dom natural. Cf. Schiller, **A educação estética do homem**, p 129-130.

¹⁶⁹ Cf. SCHILLER, F. Carta XXV. In: *A educação estética do homem*, p 128.

¹⁷⁰ “A natureza mesma é dotada e dota o homem de forças luxuosas [...] onde somente a atividade leva à fruição e a fruição à atividade [...] onde a imaginação escapa eternamente da realidade e, no entanto, nunca perde a simplicidade da natureza – somente ali os sentidos e o espírito, as forças receptivas e formadoras poderão crescer num equilíbrio feliz, que é a alma da beleza e condição da humanidade”. Cf. SCHILLER, F. Carta XXVI. *Ibid.* p 130.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Leia-se o trecho da carta XXVII: “No Estado estético, todos- mesmo o que é instrumento servil- são cidadãos livres que tem o mesmo direito que o mais nobre, e o entendimento, que submete

enquanto “obra de arte”. Obra correlata ao pressuposto de ‘igualdade, liberdade, fraternidade’ cujo estatuto é de artifício a ser construído no jogo estético, já que não correspondente à essência natural dos indivíduos. No viés de Schiller, a autonomia do jogo estético anula sim a contradição entre aparência e verdade, entre o regime ficcional da arte e o vivido¹⁷³, entre arte, brinquedo e jogo político.

Reiterando o programa educativo schilleriano, Novalis esclarece: “A poesia é a base da sociedade”¹⁷⁴. Por conseguinte, a sociedade estaria por ser inventada no exercício da liberdade individual e coletiva coincidente com o projeto romântico de modernidade. Projeto tendo por base a partilha comum do mundo sensível enquanto campo aberto à invenção artística e comportamental ilimitada. Acolher a novidade do momento é, para os românticos, permanecer em estado de infância, de barbárie, capaz de precipitar o acontecimento poético. Modo poético-artístico de habitar o mundo que, a uma só vez, é potência natural e artifício que a educação estética ensina a realizar. Infância e barbárie subentendem a disposição permanente ao recomeço da obra, cara aos modernos. Novalis acrescenta sobre essa infância artificialmente adquirida: “o homem maximamente formado é tão semelhante à criança”¹⁷⁵, visto que exercício de formação pela educação estética nunca se dá por acabado. Oitocista não se esquece de rememorar esse nexos estabelecido pelos românticos entre o comportamento infantil e o agir poético sem outra finalidade senão o prazer do jogo: *(agir) como uma criança que vê tudo pela primeira vez é essencial para descoberta do senso, sentir e crer na existência dos sentidos: a procura do prazer no imediato*

violentamente a massa dócil a seus fins, tem aqui que pedir-lhe o assentimento. No reino da aparência estética, portanto, realiza-se o Ideal da igualdade, que o fanático tanto amaria ver realizado em essência. Cf. Schiller, F. **A educação estética do homem**, p 141.

¹⁷³ “A noção schilleriana de “educação estética do homem” [...] definiu um estado neutro, um estado de dupla anulação em que atividade do pensamento e receptividade sensível se tornam uma única atividade. É esse modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela “educação estética” para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre. Sobre essa base, construiu-se a idéia de modernidade como tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente no homem.” Cf. Jacques Rancière, **A partilha do sensível: estética e política**, p 39-40.

¹⁷⁴ “Poesia é a base da sociedade, assim como virtude é base do estado. Religião é uma mescla de poesia e virtude – adivinhe-se portanto, qual base? NOVALIS. Poesia, Fragmento 37. In: **Pólen**, p 122.

¹⁷⁵ “Cada grau da formação começa com uma infância. Por isso o homem terrestre maximamente formado é tão semelhante à criança”. Cf. NOVALIS. “Fragmentos Logológicos”, Fragmento 48. Ibid. p 65.

que é o momento¹⁷⁶, escreve. Nascido da sensação, esse agir conduz ao ‘bom senso’ próprio do experimental, no que concilia saber e prazer.

Difundido pelos mais diversos romantismos e assimilado aos modernismos artísticos no século XIX e às chamadas vanguardas históricas do XX¹⁷⁷, o paradigma comportamental schilleriano será traduzido em política da arte que projeta objetos e ambientes destinados, na medida de sua radicalidade, a revolucionar e/ou reformar comportamentos. Exemplo de entrelaçamento entre arte e política comportamental é a vontade de uma “nova barbárie” futurista que investe violentamente contra o legado insigne da história e da alta cultura materializado nos museus, para valorizar o cotidiano caótico da grande cidade e a velocidade das máquinas modernas, inclusive das máquinas de guerra; o *readymade* duchampiano ironizando o estatuto do objeto-arte ao reduzi-lo ao gesto poético de apropriação capaz de re-significar qualquer objeto-produto utilitário ou não; a vontade de harmonia existencial e social em Mondrian, a ser providenciada na expansão da estrutura neoplástica à arquitetura e ao ambiente urbano - figura do equilíbrio harmônico, essa estrutura deveria modelar o comportamento individual e coletivo; o Suprematismo vermelho¹⁷⁸ aproximado por Malevich à cor-emblema da revolução russa de 1917, empenhado na invenção de formas não elitistas de arte demandando a revolução das sensibilidades e dos hábitos; o projeto-escola Bauhaus regulador da indústria do *design*, da arquitetura e urbanismo pelos parâmetros éticos e racionais da arte, visando com isso a reforma do ambiente social; a ‘revolução surrealista’ de André Breton segundo o próprio, aplicando o método da dialética marxista-hegeliana ao “problema do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião”¹⁷⁹; a antropofagia de Oswald de Andrade enquanto poética brasileira singular e estratégia de afirmação de uma nacionalidade ‘bárbara’ no concerto das nações.

¹⁷⁶ OITICICA, H. carta à Lygia Clark, 15.10.68 In: **Hélio Oiticica Lygia Clark**: cartas 1964-74, p 53.

¹⁷⁷ “Foi assim que o estado estético schilleriano se tornou o programa estético do romantismo alemão, o programa resumido em rascunho redigido em comum por Hegel, Hölderlin e Schelling[...]E foi esse paradigma de autonomia estética que se tornou o paradigma da revolução, e permitiu ulteriormente o breve, mas decisivo, encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida.” Cf. RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível**: Estética e Política, p 38.

¹⁷⁸ “O vermelho do sangue é a Revolução, o vermelho do comunismo”. MALEVICH, K. In: J. Simmen & K. Kohlhoff, **Malevich**: vida e obra, p 48.

¹⁷⁹ Cf. BRETON, A. Second Manifeste Surrealiste (1930). In: **Manifestes Surrealistes**, p 89.

Em conversa constante com modernismos & vanguardas, a poética de HO rememora o anúncio romântico de uma política cujo programa é a “educação estética” na proposição *Ambiental/Experimental* e em vários outros nomes-conceitos que enuncia. No texto intitulado “O aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira” (1967), HO falava de um estado de disponibilidade atento ao momento e decidido ao improviso: a *derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual*¹⁸⁰. Sem fazer referência explícita, o *Supra-Sensorial* sugere a livre apropriação do termo idêntico empregado por Schiller para definir a liberdade adquirida no jogo estético. Alcançada essa liberdade, no programa comportamental de Oitícica *só restará da arte passada o que puder ser apreendido por emoção direta*¹⁸¹. Restará, portanto, aquilo que puder ser , de imediato, fruído pela sensibilidade, assim sendo levado a sua realização última o projeto romântico-moderno de poesia. Schiller testemunha isso ao escrever: “ao procurar uma saída do mundo material e uma passagem para o do espírito, o livre curso de minha imaginação levou-me ao próprio bojo deste”¹⁸².

*

*

*

¹⁸⁰ Cf. OITCICA, H. Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira (1967). In: **AGL**, p 102-105.

¹⁸¹ OITCICA, H. Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira (1967). *Ibid.* p 105.

¹⁸² SCHILLER, F. Carta XXV. In: **A educação estética do homem**, p 126.

4. Estratégia antropofágica

4. 1. Romantismos, vanguardas e sua retomada via *superantropofagia*

Os escritos de Oiticica apropriam-se da noção de crítica como ‘experimento’ - e da forma-fragmento romântica - sem fazer atribuição de origem. Tal atribuição é, por assim dizer, construída aqui, já que ele mesmo não reconhece o vínculo entre seu experimentalismo e o experimento romântico. Há sim uma frase avulsa anotada em seu diário (7 de janeiro de 1961)¹⁸³ *o infalível é falível e o falível infalível*, que parece repetição da idéia de co-participação dos contrários exposta por Hölderlin, tratando do modo de proceder poético no viés da ironia romântica: “O puro só pode apresentar-se no impuro e ao tentares oferecer o extraordinário sem o ordinário, ele aparecerá como o que há demais antinatural, mais absurdo[...]Portanto, incorpora-o sem resistir-lhe e sem temê-lo”¹⁸⁴.

Guy Brett é quem indica na poética de HO a co-presença de polaridades (imagem-palavra, espaço-tempo, cor-estrutura, dentro-fora, cheio-vazio, aberto-fechado, imobilidade-movimento, etc), de maneira que cada um destes significados se espelha em seu contrário. No comentário de Brett, “toda a obra de Oiticica havia brincado com essa contradição”¹⁸⁵. Não se lembra, entretanto, de reconhecer nesse seu brinquedo a ironia romântica (Witz) correlata ao sentido ambíguo de poesia crítica. Tampouco que o sentido de ambigüidade sugere deslocamento entre polaridades sem participar lógica da contradição.

Em certas passagens de texto, Oiticica reincide no estereótipo que associa imediatamente romantismo à atitude e/ou à “poesia sentimental”¹⁸⁶ - *romantismo de cada um (amor-cotovelo-good intention)*¹⁸⁷. Poesia comumente confundida com a ‘expressão do eu’ e não auto-reflexiva, dizendo respeito à linguagem enquanto meio

¹⁸³ OITICICA, H. Nota (7 de janeiro de 1961). In: **AGL**, p 25.

¹⁸⁴ HÖLDERLIN, F. Carta a Neuffer (12 .11. 1798). In: **Reflexões**: Hölderlin, p 116.

¹⁸⁵ “Hélio Oiticica nos incita a ver que existe apenas uma tênue linha entre as polaridades opressivas do pensamento que herdamos. Ele nos incita a ver e sentir além delas”. BRETT, G., “O Exercício Experimental da Liberdade”. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 237.

¹⁸⁶ A expressão “poesia sentimental” é de Schiller, que teria dado à “palavra (sentimental) o sentido de auto-reflexivo”. Cf. TORRES, R. F. Introdução. In: **Pólen**. p 12.

¹⁸⁷ OITICICA, H. Mundo Abrigo. Programa Helio Oiticica, www.itaucultural

impessoal (“reflexão livre do eu”, de sua intencionalidade, segundo Benjamin). Parece, contudo, que o experimento primeiro romântico chega a seu texto por via direta e/ou transversa - através de outras tradições poéticas modernas tributárias deste ‘criticismo’. Dentre outras escritas que abordaram temas afins à poesia romântica, cita ou alude, em momentos avulsos, p. ex., a palavra de Goethe, Nietzsche, Baudelaire, Bergson, Ponty, Heidegger, além de outras palavras da crítica e da escrita poética - desde Rimbaud (ver apropriação de texto de Rimbaud na **Figura 11**) e Mallarmé, passando por Joyce e os poetas concretos. Por certo, encontra apropriações de temas românticos nos escritos daqueles artistas que tem por construtores modernos (Mondrian, Kandinsky, Malevich, Schwitters, etc) - e, por sua vez, deles se apropria.

Não se trata de ressuscitar conceitos ‘usados’ no passado e fazê-los reviver no contexto de hoje, sendo fiel a sua forma e sentido de ontem. Ao operar essencialmente por apropriação crítica, a poética *Ambiental/Experimental* reinventa poéticas alheias que dessa operação saem transformadas. Livre exercício de tradução a que chama *retomada* sublinhando seu alcance construtivo: *não confundir reviver com retomar [...] o experimental pode retomar nunca reviver/ a invenção não se coaduna com imitação: simples, mas é bom lembrar*¹⁸⁸, escreve HO.

Retomada é sim outro nome emprestado à estratégia prescrita por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” (1928), ensaio literário-ético-político que lançava palavras de ordem do modernismo brasileiro nos anos 1920. Texto em diálogo implícito com as vanguardas artísticas e literárias européias que então integravam o canibalismo ao seu vocabulário. Futurista, dadaístas e surrealistas (Marinetti, Apollinaire, Alfred Jarry, André Breton, Francis Picabia, Tristan Tzara, George Bataille...), evocavam na imagem agressiva do canibal a vitalidade originária avessa à civilidade e ao espírito lógico. Encarnando o espírito de vanguarda, a atitude *antropofágica* quer instaurar uma nova barbárie ao mastigar a tradição culta e o legado da história e, por sua digestão, alimentar a vitalidade moderna. Operação poética na linguagem e atitude comportamental, a digestão antropofágica tem duplo aspecto destrutivo-construtivo, podendo ser lida como **metáfora orgânica da poesia**

¹⁸⁸ OITICICA, H. Experimentar o Experimental (1972), Programa Hélio Oiticica, www.itaucultural

crítica romântica. Para dizer que a poesia anula o princípio de identidade e de contradição, Novalis escreveu: “A poesia dissolve a existência alheia em própria”¹⁸⁹ parecendo aludir a uma digestão.

Nos anos 20, segundo o comentário de Benedito Nunes, em *Oswald Canibal*, ensaio sobre o pensamento de Oswald de Andrade, testemunha que “a imagem antropofágica estava no ar”¹⁹⁰. No debate cultural da época, abria-se um campo de interlocução entre arte, literatura, antropologia, história, filosofia, política, psicanálise e teoria literária em torno do tema antropofagia. Interesse resultante da descoberta e valorização dos aspectos primitivos, mágicos e irracionalistas da existência, tendência característica de uma “cultura antropofágica que se estenderia de Nietzsche à Freud”. Nunes detecta a influência de Nietzsche - leitura de referência para Oswald de Andrade e Oiticica - atuando para que a imagem do antropófago fosse erigida pelas vanguardas em símbolo de um “novo estado de barbárie”. A consciência do homem sem ressentimento, capaz de esquecer o passado é, para o autor do *Zaratustra*, proporcional à sua capacidade de bem digerir¹⁹¹. Associado à boa digestão das formas e idéias já formadas por um estômago forte, um “estado de arte” renovador é convocado que inspira a barbárie vanguardista. Indissociável da atenção ao agora para ser alcançado, em Nietzsche, esse estado pede a atitude intempestiva¹⁹², mantida a medida de equilíbrio entre esquecer e assimilar a herança da história. Antes de Nietzsche, porém, Novalis escreveu: “Tudo que é insigne merece o ostracismo. É bom quando ele o dá a si mesmo [...] O insigne leva o mundo adiante, mas logo deve retirar-se”¹⁹³ - assim, em tom menos incisivo, parece antecipar a vontade vanguardista.

¹⁸⁹ NOVALIS, Poesia, Fragmento 46. In: **Polén**, p 124.

¹⁹⁰ Cf. NUNES, B. **Oswald canibal**, p 18.

¹⁹¹ Franco Ferraz esclarece a respeito dessa metáfora: “O tema da função digestiva do esquecimento relaciona-se diretamente à seguinte afirmação do parágrafo 16 do capítulo “Das velhas e novas tábuas” de Assim falou Zaratustra III: ‘o espírito é um estômago’”. Cf. FRANCO FERRAZ, Maria C. **Nove variações sobre temas nietzschianos**, p 63.

¹⁹² “Há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico que prejudica o ser vivo. Para definir o grau e fixar o limite em que é absolutamente necessário esquecer o passado, sob pena de se tornar cozeiro presente, seria preciso conhecer a medida exata da força plástica de um homem, de uma nação, de uma civilização”. NIETZSCHE, F. **Considerações intempestivas**, p 108.

¹⁹³ NOVALIS. Folha de Fragmentos, Fragmento 2 . In: **Polén**, p 31.

Atenta ao momento, a *poética Ambiental/Experimental* de HO, demonstra sua afinidade com esse ‘estado de arte’¹⁹⁴ prescindindo mesmo da arte enquanto patrimônio concreto e valor significativo herdado. Nas “Anotações sobre o Parangolé” (1964-1966), Oiticica, leitor de Nietzsche, recusa a arte-formalizada em nome do *retorno ao mito da criação* inspirado na matriz ‘antropofágica-nietzschiana’. Mito, segundo o qual, o ‘estado de arte’ a ser alcançado depende da manifestação da força vital de origem mítica acionando o comportamento violento contra os modelos pré-formados. Destruição aplicada a todas as formas de linguagem instituídas, garantiria renovar sua vitalidade. Ainda nessas anotações, segundo as palavras de Oiticica, o gesto construtivo só é garantido por seu efeito de destruição:

Sobrepunhando todas as diferenças sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior em cada um de criar [...] a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. A tal finalidade teria aspirado o esforço humano durante séculos – a arte é então uma etapa disso, passageira, sofrível de modificações como as que agora se operam. O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real[...] Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade¹⁹⁵

O espírito de vanguarda assume esse duplo investimento destrutivo-construtivo só aparentemente contraditório. Alfred Jarry, tido pelo Dadá e Surrealismo como seu antecessor, em texto intitulado “*Antropophagy*”(1912), sugere que o canibalismo é praticado de dois modos : comendo um humano ou sendo devorado por ele. Tratando da intersecção entre colonialismo e barbárie, Jarry dita que a viagem do civilizado à terra do selvagem conduz ao canibalismo no duplo sentido de prática de captura e/ou de resistência cultural e política. Para não correr o risco de ser devorado pelo selvagem, adverte, era preciso não ir ao encontro dele, pois, neste contato inevitavelmente ocorre que um devora o outro; aliás, na etimologia do termo, agressão significa movimento em direção à. Apesar de exercer ação violenta, o canibalismo ritual era descrito pela etnografia como ato de receptividade ao outro que é apreciado. Além de satisfazer o apetite do estômago, o rito antropofágico atualiza uma mitopoética: é linguagem comportamental que opera

¹⁹⁴ “A Nova Objetividade sendo um ‘estado’, não é, pois, um movimento dogmático esteticista”. Cf. OITICICA, H, Esquema Geral da Nova Objetividade. In: *AGL*, p 84.

¹⁹⁵ *Ibidem*. p 83.

por efeito mágico a assimilação pelo devorador das qualidades do devorado. Mágico é este pensar-agir associativo pela transposição das categorias e/ou elementos heterogêneos que engaja entre si, acontecendo entre eles uma transmutação. No caso do canibalismo ritual, acontece a mistura entre carne e símbolo, comer e significar, eu e outro.

Menos literal, o canibalismo vanguardista também diz respeito à intersecção entre a ordem concreta e simbólica da linguagem e a ação do corpo. Método do antropofagismo na estética dadá¹⁹⁶, a técnica de colagem e *assemblage* atua pela violência do recorte e justaposição arbitrária entre matérias e significados avulsos. Modo de fazer e significar por apropriação e livre associação, a colagem/*assemblage* mantém coesas matérias-corpo deixando entrever o corte que as separa como na técnica de mosaico. Transposto ao espaço do texto na *écriture automatique* surrealista de André Breton (1924), o técnica de recorte e associação alude à maquinação viva do sonho, da memória e do devaneio. Fluxos automáticos experimentados no corpo, que, , na óptica surrealista, testemunham o funcionamento ‘real’ do pensamento experimentado por descontinuidades. Alheio à necessidade causal e ao princípio de identidade e contradição, esse funcionamento ritmado dita à mão a *écriture* e a expressão oral à boca¹⁹⁷. O texto de Oiticica resgata a técnica de colagem Surrealista-Dadá ao descrever o improvisado enquanto ato de pensar, justapondo enunciados que se destroem-constroem mutuamente: *O improvisado pequeno e espontâneo, seria por outro lado rico e sintético; não admite devaneios, apesar dele mesmo se realizar como se fora devaneio; o pensamento aqui tem o privilégio de se soltar de si mesmo*¹⁹⁸ - conjugando precisão e divagação, esse ato ganharia impulso automático.

Atendendo à vontade de fusão abrangente entre o pensar enquanto ato de linguagem e o processo do real proposta por Breton, George Bataille conceitua o canibalismo como método geral da ação poética: “Podemos definir [...] o poético por uma relação de participação do sujeito e do objeto¹⁹⁹”, escreve. Mútua devoração entre sujeito e objeto (o poeta e o poetado), nesse foco surreal, o agir poético é enlace

¹⁹⁶ Cf. OTTINGER, D. “Do fio da faca ao fio da tesoura, da estética canibal às colagens”. In: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: **Antropofagias e histórias de canibalismos**, p 266.

¹⁹⁷ Cf. BRETON, A. Manifeste du Surrealisme (1924). In: **Manifestes du Surrealisme** p 36.

¹⁹⁸ Cf. OITICICA, H. Nota (27 de dezembro de 1961). In: **AGL**, p 37.

¹⁹⁹ George Bataille é citado por Didier Ottinger. Cf. OTTINGER, O. Op. cit. p 266.

erótico violento gerando linguagem. Em registro que amalgama a colagem plástica e a maquinação da escrita surrealista, Sergei Eisenstein, em *A Forma no Filme* (1929), descreve seu conceito de montagem cinematográfica por duas vias: ora como ideograma procedendo pela “cópula ou combinação de dois hieróglifos”²⁰⁰ ora como colisão entre “células”²⁰¹. As células da montagem desencadeariam um programa automático de diferenciação que prolifera na complexidade do filme, a escrita do filme nascendo do embate e captura entre imagens-signos. Por analogia, se superpõem o processo de recorte e colagem de imagens produzindo conceitos em cinematografia e o processo real de fusão e divisão de células nos organismos vivos. O método operativo *antropofágico*, pode-se dizer, é comum à colagem dadaísta, à escrita surrealista e ao cinema de vanguarda russo. Em qualquer caso, está em jogo uma operação de linguagem correlata ao pensamento improvisado do corpo.

Se a linguagem estrutural dos construtores moderno, segundo Oiticica, atua como jogo de relações entre elementos e/ou dimensões díspares, então não difere, essencialmente, do modo de operar da colagem-montagem e da *écriture surrealista*. A proposição Ambiental/Experimental retoma o método antropofágico constitutivo da ação poética assimilado das linguagens modernas de vanguarda, qualquer que seja o *meio* expressivo que utilizam (elementos plásticos, palavras, sons, fotogramas). Assim aproxima tendências artísticas heterogêneas e registros de linguagens à primeira vista contraditórios. Ladrão assumido de poéticas alheias, Oiticica incorpora a seu texto nomes-conceito e excertos provenientes de outras escritas (ver texto **Figura 12**).

Primeira proposição denominada Ambiental, Parangolé é aproximado por Hélio ao conceito *Merz* proposto pelo dadaísta Kurt Schwitters: *Parangolé tem o mesmo caráter que para Schwitters assumiu Merz e seus derivados (Merzbau, etc)*²⁰², ele escreve. O nome *Merz* (1920), assim como Parangolé, não tem significado fixo, variando seu sentido conforme a circunstância. Designa aquele

²⁰⁰ “A questão é que a cópula (ou combinação) [...] deve ser considerada não como uma soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau. [...] a combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido o ideograma. Pela combinação de duas descrições é obtida a representação de algo graficamente indescritível. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para o olho significa “chorar”. EISENSTEIN, S. In: **A forma no filme**, p 36.

²⁰¹ Ibidem, p 41.

²⁰² OITICICA, H. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, (1964). In: **AGL**, p 65.

“modo de criar relações entre todas as coisas do mundo” que, para Schwitters, é o operar da colagem. Método antropofágico comandado pelo Dadá, *Merz* promove a confusão entre os gêneros artísticos: colagem e *assemblage* em sentido estrito, poesia, prosa, pintura, música, teatro, arquitetura (casa *Merzbau*). Obedece, pois, ao pressuposto romântico de continuidade descontínua entre todas as formas de linguagem poesia. Ao escolher a letra inicial ‘M’ de *Merz*, Schwitters, porém, reivindica sua afinidade com os construtivismos de Mondrian, Malevich e Moholy-Nagy. Em tom de paródia, *Merz* se auto nomeia “Monstrutivismo”²⁰³ propondo a mútua devoração entre Dadá e Construtivismo. Reivindicando seu parentesco com este conceito operativo, Parangolé quer ser exemplo de dadá-construtivismo ao promover a mistura entre estrutura e colagem e ainda reunir todas as linguagens em uma proposição total como queria a mistura de gêneros comandada por *Merz/Merzbau*.

Redigido por Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira” (1967), é programa-manifesto que prescreve às vanguardas nacionais a *antropofagia* e a *vontade construtiva* enquanto estratégias de linguagem e política cultural afirmativas de sua singularidade. Então recomendava a livre apropriação das linguagens artísticas internacionais, a seu ver, exercida desde o Modernismo de 1922 e *objetivada em definitivo pelo movimento Concreto e Neoconcreto*, cabendo ao movimento NOB potenciá-la em Superantropofagia:

[...] A antropofagia seria a defesa que possuímos contra [...] o domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural que queremos abolir hoje, absorvendo-o numa superantropofagia²⁰⁴.

²⁰³ Kurt Schwitters escreveu: “Je proposerai plutôt a la critique d’écrire que j’ai été influencé par Moholy, Mondrian et Malevich, car nous vivons a l’époque des M. Merz c’est ce qu’on appelle le Monstrutivisme”. Cf. SCHWITTERS, K. Mon Merz et Monstre Merz (1920). In: Catálogo **Kurt Schwitters**, p 211.

²⁰⁴“No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, essa característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 pode-se verificar isso, sendo a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à conclusão de que somos uma cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isso não aconteceria não houvesse latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente, os chamados Movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de forma definitiva esse comportamento criador”Cf. OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade Brasileira (1967), In: **AGL**, p 85.

No Manifesto Antropofágico (1928), texto emblemático do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade contrapunha às idéias abstratas um pensamento dinâmico situado em solo concreto (“somos concretistas [...] suprimamos as idéias e outras paralisias pelos roteiros”). Insistia em estratégias de pensar conduzidas de acordo com a mobilidade das circunstâncias de percurso, desprezando conceitos já fundados. Mais do que releitura de linguagens internacionais, sua antropofagia é metáfora do pensamento incorporado (“o espírito não concebe o espírito sem corpo”), de apetite múltiplo, cujo caminhar a deriva é propício a achados surpreendentes. Assim toma partido do pensamento não ressentido, *à la* Nietzsche, certificado apenas por prova existencial (“a alegria é a prova dos nove”²⁰⁵). Para garantir a vitalidade necessária ao bom resultado desta prova, Oswald, sugere reviver o estado original de barbárie experimentado em Pindorama, nação brasileira paradisíaca anterior ao Descobrimento.

Em Oiticica, sua ‘meta antropofagia’ reafirma o dinamismo do pensamento incorporado expresso por Oswald e nega sua utopia de *reviver* o estado edênico perdido no passado. Ignora a raiz original brasileira, reconhecendo a *raiz aberta* como característica construtivista de nossa cultura em formação²⁰⁶, daí sua vocação antropofágica. Na ausência de traço identitário, desconhecida sua filiação autêntica, recomenda à vanguarda brasileira *a posição crítica permanente*²⁰⁷ diante dos estereótipos da cultura universal e da cultura de raiz.

Problema figurado espacialmente no *Penetrável Tropicália*, (1967) montado na mostra NOB. Empregando o método operativo comum à colagem Dada e à estrutura construtivista, relaciona elementos os mais heterogêneos: *uma estrutura geométrica fixa (que lembra as mondrianescas casas japonesas); a imagem da TV; uma espécie de cena tropical com plantas, araras, areia, pedras, seixos, brita; poemas dentro das folhagens*²⁰⁸. Tropicália é imagem sincretista do trópico-Brasil, confrontando-se, como quer HO, à hegemonia da imagética internacional da *Pop* e

²⁰⁵ ANDRADE, O. Manifesto Antropófago (1928). In: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo **Antropofagias e histórias de canibalismos**, p 533-534.

²⁰⁶ OITICICA, H. Brasil Diarréia (1972). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 17-20.

²⁰⁷ *Ibidem*, p 18.

²⁰⁸ OITICICA, H. Tropicália (1967). In: **AGL**, encarte, página sem número.

*Op Art*²⁰⁹. Convida a experimentar diferentes registros da imagem-signo: ler poemas sensoriais de Roberta Oiticica; assistir à imagem técnica da TV (*imagem que devora o participante, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial*²¹⁰) e retornar à sensação ainda por ser significada (*de novo pisando na terra*²¹¹). Daí que esse ambiente sem centro, espécie de labirinto, possa ser experimentado um todo absorvente, devorador (*um grande animal*²¹²): toda imagem ao qual o corpo se integra.

Em seus cadernos de texto *Newyorquaises* (1974), Oiticica descreve a experiência Tropicália a partir do deslocamento que produz entre imagens táteis, verbais, visuais, etc.: *espécie de salada multimedia sem muito 'sentido' ou 'ponto de vista'*²¹³. Alusivo ao *nonsense* dadá-surrealista, o Ambiente Penetrável Tropicália erigiu-se em imagem alegórica da *superantropofagia*: é agregado de partes heterogêneas incapaz de fixar ordem e sentido. Deslocamento extensivo ao desenvolvimento de sua escrita experimental: no traço de Hélio, o texto é pensamento solto, aleatório, do tipo que improvisa roteiros.

4.2. Antropofagia e tradução como poesia progressiva

Centro de interesse das várias tendências de 'vanguarda' no chamado movimento Tropicalista (1967-1972), a *retomada* da antropofagia de Oswald de Andrade é comum aos poetas concretos paulistas. Após o momento de polarização entre Concretismo e Neoconcretismo, esses poetas tornam-se interlocutores privilegiados²¹⁴ de Oiticica. Daí que a apropriação antropofágica da poesia crítica

²⁰⁹ "Propositalmente quis eu, desde a designação criada por mim Tropicália (devo informar que a designação foi criada por mim muito antes de outras que sobrevieram, até se tornar a moda atual) até seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica que fizesse frente à imagética da *Pop* e da *Op* internacionais na qual mergulhava boa parte dos nossos artistas". OITICICA, H. Tropicália (4 de março de 1968). Cf. OITICICA, H. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 124.

²¹⁰ OITICICA, H. Tropicália (1967). Op. cit. página sem número.

²¹¹ OITICICA, H. Tropicália (1967). In: **AGL**. página sem número.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ OITICICA, H. Nota (março de 1974). In: Catálogo **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D' Almeida Hélio Oiticica, p 193.

²¹⁴ "(Oiticica) foi inclusive, muito responsável por esse resgate (da poesia concreta) porque depois que o movimento neoconcreto rompeu com a poesia concreta ele se desfez e cada artista seguiu seu caminho. O Hélio encontrou com Haroldo de Campos em 1967, em Belém do Pará, ambos convidados para um simpósio, e tiveram um encontro muito bom. Este encontro produziu uma comunicação

romântica *Experimental* bem pode ter sido incentivada por esse diálogo. Ainda que, nos anos 1950, os concretos se pronunciassem em contrário ao que então supunham fosse aquela visão romântica da poesia, também partilhada pelo Surrealismo & Dada: a “expressão da personalidade na vida e na ação”²¹⁵. A partir da releitura de Oswald, Haroldo de Campos é quem reivindica a antropofagia como prática de linguagem e atitude singular diante da história e do legado da cultura universal. Prática e atitude comportamental que tem por precursor o conceito romântico de poesia crítica. Leia-se um de seus escritos sobre o tema:

“Creio que no Brasil com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universo. A ‘Antropofagia’ oswaldiana – já o formulei em outro lugar- é o pensamento da devoração crítica do legado universal [...] visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche.[...] Todo passado que nos é outro merece ser negado”²¹⁶.

Incorporada à teoria da poesia concreta brasileira, a antropofagia é afim ao seu conceito de *tradução*. Para Haroldo de Campos, a tradução é dispositivo que desdobra a “operação do texto”²¹⁷ em jogo progressivo de reescrita e releitura. Por ação recíproca, este dispositivo recria a forma do texto original a partir da escrita atual e vice versa. Por isso é o operar de uma “transcrição” ou “transtextualização”. A tradução concretista aplica-se em reconfigurar os signos verbais em sua fisicalidade sem tentar decifrar o sentido preciso do texto original. Fica em suspenso a idéia de fidelidade ao original, a ‘operação do texto’ contendo em germe sua potência de transformação, ou seja, seu devir produtivo.

poética e artística que nunca se desfez entre eles”. Cf. FIGUEIREDO, L. Na trilha da navilouca. Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. In: *SIBILA* n. 7, p 204.

²¹⁵ CAMPOS, H. de. Aspectos da poesia concreta (1957). In: **Teoria da poesia concreta**, p 103.

²¹⁶ CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem & outras metas**, p 234.

²¹⁷ Cf. CAMPOS, H. de. **A operação do texto**, p 10.

De acordo com H. Campos, a transtextualização envolve transculturação por conectar tempos e espaços literários diversos em uma série arbitrária²¹⁸, recortados do ambiente universal do texto. Mais que produzir um somatório, conectar textos equivale a encaixá-los em uma visada poética sincrônica²¹⁹ da história literária e cultural. Os elementos conectados atualizam-se por esta visada tal como na manobra de recorte e combinatória própria da colagem dadá-surrealista. O texto atual torna-se contemporâneo daquele que o precedeu, efetivada no espaço do texto a suspensão do tempo linear. A tradução concretista é afim à barbárie vanguardista: constrói o modo de presença atual do texto ao destruir o ‘original’. Vanguarda²²⁰ e tradição revista tornam-se simultâneas neste espaço ‘sem tempo’ da escrita. Assim a tradição é reinventada, descobertos *a posteriori* os precursores.

Na visada concretista a ‘operação do texto’ diz respeito à poesia enquanto tradução crítica das formas dadas da linguagem ao modo de uma destruição/desconstrução a serem transmutadas em nova língua, à maneira da antropofagia, por um processo construtivo. Segundo o comentário de Suzana Kampff Lages, em *Walter Benjamin, Tradução e Melancolia*, o conceito de antropofagia é essencial ao projeto da poesia concreta²²¹ - quer se trate de inventar um poema ‘original’ ou de traduzir o texto de uma língua à outra. Projeto devorador conectado à poesia crítica de Hölderlin e a outros aspectos da modernidade radicados no romantismo alemão assim como a espaços textuais os mais heterogêneos (“Benjamin,

²¹⁸ “Tradução como transcrição e transculturação, já que não é só o texto, mas a série cultural (o extra texto de Lotman) se transtextualiza no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos”. Cf. CAMPOS, H. de. *Ibidem*

²¹⁹ Haroldo adianta sobre o tempo sincrônico da poesia: “A idéia de uma poética sincrônica parece aqui extremamente fecunda, nos termos que formulou Roman Jakobson (*Linguistic and Poetics*): “A descrição sincrônica não considera apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que permaneceu viva ou foi revivida”, CAMPOS, H. de. *Ibidem*, p14-15.

²²⁰ De acordo com Peter Burger, “Os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso”. Cf. BURGER, P. **Teoria da Vanguarda**, p 112.

²²¹ “O elemento definidor do projeto poético concretista está seguramente na aplicação radical do conceito modernista de antropofagia como estratégia particular de releitura da tradição [...] Trata-se de uma violenta apropriação, que se constitui a partir de uma releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo [...] postura que vê na fidelidade ao original um momento intimamente ligado ao momento interpretativo da leitura e a um gesto criador que faz [...] do poema uma instância da crítica e da crítica uma determinação das obras, sejam elas originais ou traduções, de uma maneira abertamente ligada ao romantismo da poesia universal progressiva”. Cf. LAGES, S.K. **Walter Benjamin, Tradução e Melancolia**, p 91 e 94.

Jacobsen, Ezra Pound”)²²². O projeto concretista atualiza o conceito de tradução proposto por Hölderlin, expresso como “tarefa poética” semelhante àquela inventora de originais. Descrito por Haroldo de Campos, em *A Operação do Texto* (1976), o co-nascimento do original e do texto traduzido faz menção explícita à tarefa poética tal como Hölderlin a concebe, reafirmando a dinâmica progressiva da linguagem indicada por Novalis/Schlegel.

Por sua vez, em conversa com a escrita fragmento de Friedrich Schlegel e Novalis, a tarefa poética hölderliana compromete-se com o “desafio do moderno”, consistindo em manter uma relação viva com a língua por sua permanente re-leitura e re-escrita. Desafio consistindo em manter vínculo com a tradição, nunca naturalmente herdada, mas eleita ao ser reconhecida enquanto tal e reinventada. De novo, não se trata de *reviver* a língua antiga, mas antes de seu ‘co-nascer’ junto à tradução moderna e em tempo simultâneo. No ato presente de proferir estaria, pois, em jogo o passado e o futuro da língua, e desenraizado o processo da ‘cultura’. Preconizando o espírito de vanguarda que aparece no século XX, Hölderlin receita ao poeta uma dose de ‘barbárie’ capaz de agilizar sua esquivas do peso do passado da língua. A dose do remédio deve ser controlada: “É importante que os seres excelentes não excluam de si barbárie, embora a mistura não deva ser excessiva”²²³, recomenda. É bárbara a tarefa poética por sua investida crítica. Deve, contudo, manter a leveza necessária para passar do gesto destruidor ao construtivo.

Daí que a tradução inventiva ou experimental praticada por Hölderlin seja dita ‘monstruosa’²²⁴, tal como a caracterizou Walter Benjamin, já que recria o texto a partir da de-formação de seu padrão de origem. Paradigma afirmativo do presente da linguagem apropriado pelos concretos no seu conceito antropofágico de tradução. O emprego da expressão ‘monstruosa’ por Benjamin, vale lembrar, é similar àquele de Kurt Schwitters, que chama por ‘Monstrutivismo’ sua poética da colagem,

²²² “O ensaio benjaminiano sobre a tarefa do tradutor constitui junto com as reflexões de Jacobsen e a poética de Ezra Pound a pedra de toque da teoria da tradução proposto por Haroldo de Campos”. Cf. LAGES, S.K. Lages. Ibid. p186.

²²³ HÖLDERLIN, F. O modo de proceder do espírito poético. In: **Reflexões** : Hölderlin , p 26.

²²⁴ “A monstruosidade das traduções hölderlianas constituiu um paradigma perseguido por Haroldo de Campos em sua prática de poeta e tradutor e revela outra faceta de sua vinculação com aspectos da modernidade radicados no romantismo”. Cf. LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia, p 94.

deformadora da estrutura de relações abstrata construtivista. Românticos alemães e poetas concretos brasileiros aproximam-se, pois, na autonomia que concedem à tradução, compreendida enquanto metamorfose do texto ou de poéticas não textuais. Desde logo porque afirmam o aspecto parcial de toda leitura crítica efetivada na tradução, sempre desdobrável em outras formas do enunciar. No ato de destruição das formas dadas do dizer, comparecem imediatamente outros dizeres, como no exemplo da *poesia progressiva* e/ou da fórmula *propor propor* lançada por Oiticica. Haroldo de Campos vai nomear a atividade da linguagem por *operação do texto*. A propósito, se a tradição ou a história é texto a ser lido e re-escrito, Schlegel diz ser o historiador um “profeta voltado para o passado”²²⁵, tradutor extemporâneo de linguagens pré-existentes. Ao invés de intérprete de um passado já transcorrido, o historiador prenuncia um passado novo dando voz à sua época, assim como o poeta experimentador rememora a linguagem fazendo com que esteja por nascer agora.

Inseparável da tarefa crítica e poética, a tradução é experiência com o limite de toda proposição de linguagem e salto sobre esse limite alcançando outros modos de formalizar, de enunciar. A *retomada*, na escrita de Hélio, atualiza esse conceito romântico/concreto de tradução e de história da cultura. Oiticica toma para si, pois, o desafio do moderno proposto por Hölderlin que é o de “transcriar” poéticas e tradições pré-existentes, deixando soltas as raízes da ‘cultura’. Praticando a “tradução monstruosa” de inspiração ‘romântica-dadá-construtivista’ reinventa, em seu texto, a história da arte e poesia modernas.

* * *

Inúmeros poetas poderiam passar por surrealistas ou ao menos se revelariam como tais em algum aspecto, dizia André Breton, a começar por “Dante e o Shakespeare dos seus melhores dias” - poetas que Schlegel, por sua vez, toma por românticos. Em sua visada sincrônica da tradição surrealista, Breton re-escreve a história da literatura ao enumerar uma série de outros nomes de poetas que ‘poderiam se passar por surrealistas’ mais ou menos nesta ordem: Young, Swift, Hugo, Poe,

²²⁵ SCHLEGEL, F. Athenaeum, Fragmento 80. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 58.

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Fargue, Saint-John Perse²²⁶, etc. Assumindo a tarefa de tradutor da tradição poética antropofágica, por sua vez, Hélió propõe à vanguarda brasileira **o desafio de tornar-se moderna e surrealista**, ao escrever:

O que importa: a criação de uma linguagem. O destino da modernidade no Brasil pede a criação dessa linguagem, as relações, as deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive as outras linguagens internacionais) pede e exige (sob pena de consumir-se num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo, o deboche ao sério: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?²²⁷

*

*

*

²²⁶ Cf. BRETON, A. Manifeste Surrealiste (1924). In: **Manifestes Surrealistes**, p 37-38.

²²⁷ OITICICA, H. Brasil Diarréia, (1973). In: catálogo **Hélió Oiticica**, p 17.

5. Linguagem e música

5.1. O signo móvel e/ou o ‘multisigno’

Atuando dentro de um regime sígnico cuja marca é o desinteresse pelos modelos estéticos enquanto formas acabadas e a ênfase na criticidade da linguagem-poesia, o *experimental* propõe ‘trans-formar’, proceder em registros de linguagem diversos e/ou híbridos sem se fixar em nenhum deles. Oiticica explicita seu conceito de *proposição experimental* assim:

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma idéia para uma “peça” experiência-participação tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua daqui ou dali: creio que a ambição maior ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação. Por isso bolei a experiência-cinema “Nitrobenzol & black linoleum”, a experiência-peça “Variedades”, os contos que escrevo, os autos, as capas feitas no corpo por grupos em comunidades ou na rua, etc; a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver²²⁸.

A poética *Experimental* promove um saber livre que sabe somente aquilo que inventa, em um ato de pensamento que não se separa dos meios improvisados que utiliza para se expressar. Assim conhecer é o mesmo que propor, e, no caso das proposições-texto, é igual a enunciar. Focalizando a linguagem como operação experimentada em tempo vivido, portanto, sempre comprometida com o comportamento, leva ao limite os regimes sígnicos pré-existentes, retomando criticamente seus códigos. Espontâneo é o ato contra a norma-forma de cada linguagem que não visa substituí-la por outra convenção ou sistema. Inventa novos territórios de conhecimento e ação ao passar por *entre* as fronteiras de todas as linguagens canônicas (artes plásticas, cinema, música, teatro, dança, literatura, crítica)

²²⁸ OITICICA, H. (texto publicado originalmente em ARTE EM REVISTA n. 7, 1983) citado por Celso Favaretto. Cf. FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**, p 211.

e atravessar essas margens, embaralhando regimes sígnicos. Assim dá seguimento àquele jogo de *propor propor* que nunca termina.

Para Hélio, a questão era o “multissigno”, como bem observa Luciano Figueiredo²²⁹, sublinhando que seu alcance vai além do que passou a ser chamado interdisciplinaridade entre áreas de conhecimento. ‘Multissigno’ era o signo móvel, desdobrável em facetas: a um só tempo, verbal e não verbal (visual, sonoro, olfativo, tátil, etc.). Nele coexiste a diversidade, inclusive, os extremos opostos: sensível e conceito. Diz respeito à poesia como totalidade, assim como a querem os românticos, admitida a permeabilidade entre todas as soluções poéticas. *Experimentar o experimental* é trafegar nesse ambiente de signos dinâmicos e polivalentes.

Segundo HO, conhecer é inventar espaços de habitação sempre móveis na linguagem, espaços em fuga, passando por fora dos lugares comuns fundados como territórios de consenso. No limite, o experimentador nunca comunica conteúdos pré-determinados. Convida sim à invenção de lugares/saberes pela prática de desvio ou de esquiva dos limites territoriais já demarcados nos usos canônicos da linguagem. Ao tratar da novidade do experimental, Hélio expressa seu poder de deslocamento por um jogo de palavras sintético e ambíguo, uma espécie de chiste: *A COISA NOVA se funda: afunda o fundado*²³⁰. Aqui sonoridade e grafia das palavras (funda/afunda) contaminam-se, ressoam entre si: a *fundação/afundação* se faz no abalo da solidez da terra, em terreno movediço. Enquanto lema, *experimentar o experimental* descreve a tarefa do experimentador: dar passagem a um fluxo sensorial-conceitual em detrimento da produção de formas e significados acabados. Tarefa que, por assim dizer, tem afinidade com a escuta musical experimentada no corpo.

É Hölderlin quem descreve a “experiência poética” como fenômeno de ressonância musical. Nem gênero literário, nem estilo ou saber formado, remete ao fazer-se temporal de um mundo-linguagem, de tal maneira que “o passar do tempo é

²²⁹ Cf. FIGUEIREDO, L. Na trilha da navilouca. Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. In: SIBILA, n. 7, p 207.

²³⁰ OITICICA, H. Bloco-Experiências em Cosmococas (março de 1974). In: Catálogo **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D’ Almeida Hélio Oiticica, p 200.

canto”²³¹. Medida-limite de tal experiência, para Hölderlin, não é a pele como é para Oitica, mas outro órgão do corpo: o coração, ‘abrigo’ de seu pulso de vida:

“Justo nesse instante em que a sensação originária, viva, agora entoad, na pureza de uma afinação acolhedora do infinito encontra-se como infinito no infinito, como todo espiritual no todo vivo, nesse instante pode-se dizer que há pressentimento de uma linguagem. E se, agora, acontece na sensação originária uma reflexão, essa não mais representa dissolução, universalização, divisão e formação até reduzir-se a uma mera afinação. Ao contrário, agora a reflexão devolve ao coração tudo o que dele retirou.”

²³²

“Coração” é metáfora de uma sensibilidade originária, pulso ritmado que dá a partida e é lugar de partida e para onde retorna a reflexão. Em música, o arranjo de sons em relações intervalares aspira a se tornar linguagem; da “experiência poética”, descrita por Hölderlin, a “palavra do começo” é som aspirando a se tornar conceito por “afinação espiritual”. Afinado o tom do conceito, nele ressoa aquele pulso da sensibilidade que motiva seu nascer. Acontece, pois, o aparecimento ressoante entre som e palavra cujo produto é o poema durando no tempo, mas sem concluir-se em poesia-obra. Traduzem-se mutuamente a sonoridade do nome proferido e seu significado, sendo um portador do outro, como ocorre entre sons no fenômeno da ressonância.

Acontece assim esse efeito acústico: cada tom definido em frequência constante (altura melódica) gera outro, cuja novidade absorve a presença vibratória daquele primeiro que o gerou. Em música, esclarece José Miguel Wisnik, em *O Som e o Sentido*, cada tom guarda em sua singularidade um acorde virtual, ou seja, toda a escala de tons que lhe são proporcionais, contendo múltiplos intervalos de ressonância harmônica²³³. Um somatório de tons, desenhando a melodia, por sua vez,

²³¹ Cf. CAVALCANTE, Márcia C. de Sá. Pelos caminhos do coração. In: **Reflexões**: Hölderlin, p 11.

²³² Cf. HÖLDERLIN, F. Aceno para a representação e a linguagem. In: **Reflexões**: Hölderlin, p 49.

²³³ J.M. Wisnik descreve assim a complexidade do fenômeno de ressonância: “Um som musical de altura definida, tocado por um instrumento, ou cantado por uma voz, já tem embutido dentro de si um espectro intervalar. Isto quer dizer que ele contém já uma configuração harmônica virtual, dada por múltiplos intervalos ressonando ao mesmo tempo. Mais que simples unidade q vai produzir frases melódicas, cada som já é um acorde oculto. Quando um som encontra outro, é a série harmônica dos dois que está em jogo”. WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma história das músicas, p 60.

não pode se apresentar concretamente sem durar em pulsos ritmados²³⁴. Desenho melódico e duração pulsada do som então co-existem e dialogam entre si, sendo que, a partir de certa intensidade de aceleração, o ritmo vai passando às frequências das faixas de altura melódica²³⁵. Todas as diferenças acústicas a partir das quais a música estrutura-se como linguagem, pois, apresentam-se como variações de grau de intensidade vibratória e/ou variações de *ritmo* no movimento.

Descrita como fenômeno vibratório ou ressoante, em Hölderlin, a “experiência poética” diz do nascer simultâneo do si próprio e do outro, do sensível e do pensamento, enquanto metáfora da gênese de mundo ou do ‘cosmos’ enquanto todo modulado em n variações de pulsos vibratórios em contágio mútuo. “Cosmos”, “cósmica” e termos derivados aparecem na escrita de HO, variando seu sentido entre os extremos ‘transcendência’ e ‘imanência’. Leiam-se os exemplos: a) *O círculo é a forma transcendente por excelência [...] é enunciativa do mais profundo silêncio; é a síntese do próprio Cosmos (1959)*²³⁶ e b) *[...] falar em cosmicidade não deve implicar algo extra-concreto, mas em assumir o poder de inventar (1972)*²³⁷. Em qualquer desses sentidos extremos atribuídos à palavra ‘cosmos’, é de uma gênese continuada que se trata: espaço-tempo a ser inventado, sempre no começo. Reside no ‘silêncio’ esse começo, no intervalo de passagem entre pulsos vibratórios que, no texto de 1959, figurava na forma zero do círculo.

Enquanto processo na linguagem, a “tarefa poética” hölderliana depende da “escuta”²³⁸ da ressonância ou harmonia entre pulso sensível e verbal. Importa que, na escrita de Oiticica, o nexos entre linguagem, corpo e música é também tematizado. A

²³⁴ “É preciso lembrar que em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro [...] É impossível um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem entrar em uma faixa qualquer de altura”. WISNIK, J. M. Ibid. p 21.

²³⁵ “O ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia”. WISNIK, J. M. In: **O som e o sentido** : uma outra história das músicas, p 20.

²³⁶ OITICICA, H. Nota (novembro de 1959). In: **AGL**, p 15.

²³⁷ OITICICA, H. Parangolé Síntese (26 de dezembro de 1972). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 116.

²³⁸ Leia-se a observação de Márcia C. Cavalcante sobre a analogia entre a tarefa poética e a música em Hölderlin: “A música não acompanhou a vida de Hölderlin como simples deleite ou consolação. Ela foi por ele abraçada como simbolismo da gênese de mundo [...] O passar do tempo é canto, porque é assim que uma palavra tem começo como palavra do começo. A gênese de um mundo é amplamente fenômeno de ressonância. [...] Ao ouvido cabe escutar, em cada som, o seu outro, ou, em termos musicais, o seu harmônico.” CAVALCANTE, M. C. de Sá. Pelos caminhos do coração. In: **Reflexões**:Hölderlin, p 11.

nota de 11 de novembro de 79 - pela data, um de seus últimos escritos-, recoloca o problema do sentido de suas proposições e o encontra como música: *descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes”, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo*²³⁹ (ver texto **Figura 13**). Aqui o corpo comparece como lugar da gênese ressoante e percussiva e, não apenas harmônica, de um mundo-linguagem musical.

Em seu diário, ainda em 1960, Oiticica já registrava a *relação estrutural* existente entre a pintura não representativa e as demais artes (*principalmente com arquitetura e com a música*)²⁴⁰. Desde sua experiência com os Núcleos, considera ora o *sentido musical* expresso nessas estruturas construídas por planos de cor relacionados entre si ao modo *contrapontístico*, como entre as vozes dos vários instrumentos em um arranjo sinfônico; ora o *sentido arquitetônico*, os planos de cor erguidos modulando o espaço.

Ao inventar a dança-performance Parangolé (1964), HO descobre nos gestos ritmados do corpo o ato plástico em sua gênese - *a dança, o ritmo são o próprio ato plástico em sua crudeza essencial[...] a imersão no ritmo é puro ato criador, é a criação do próprio ato, da continuidade [...] também criador de imagens*²⁴¹ - escreve. Importa que o gesto na dança é contíguo às imagens do corpo em movimento, de tal modo que o ato ‘criador’ e seu produto não se separam. Também as Cosmococas (1973-74) integram em sua estrutura ambiental a música e convidam o corpo a desempenhar algum tipo de movimento rítmico: p.ex., dançar, nadar, balançar em redes, lixar unhas - qualquer uma dentre essas ações ritmadas gera um fluxo de imagens corporais.

Ao avaliar o fim das modalidades especializadas de ‘criação’ plástica na prática dos artistas seus contemporâneos, dissolvidas as fronteiras e limitações entre as linguagens formalizadas (pintura, escultura, desenho, etc.), Hélio Oiticica conclui que a música é a mais forte manifestação *ambiental-vivencial-corpórea* da época e de

²³⁹OITICICA, H. Anotação com a rubrica “De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos” (11 novembro 1979). Cf. Programa Hélio Oiticica, www.itaucultural

²⁴⁰ OITICICA, H. Nota (4 de novembro 1960). In: AGL, p 23.

²⁴¹“Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte- é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens”. OITICICA, H. A dança na minha experiência (12 novembro 1965). Ibid. p 73.

alcance global. O *rock-pop* dos anos 1960-70, acontecimento musical performático, envolve o comportamento dito “experimental” de palco e platéia reunidos em *performance* conjunta. Acontecimento que lhe sugere a realização efetiva em uma prática de vida do conceito totalizador de estrutura proposto pelos construtores modernos: *não seria a essa síntese MÚSICA-totalidade-plástica a que teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de MALEVICH KLEE MONDRIAN BRANCUSI?*²⁴², escreve.

O texto acima estabelece a conexão entre a cena *rock* dos anos 1960-70 e o legado ‘construtivo’ que reside na noção de estrutura enquanto dinâmica pluridimensional, assimilada à duração rítmica e a todos os sentidos do corpo, inclusive o verbal. Trata-se, de uma estrutura espaço-temporal multisígnica envolvendo o corpo em sua totalidade expressiva. A profecia feita por Mondrian (transcrita por Oiticica em seu diário (dezembro 1959) de que a noção de estrutura plástica motivaria “num futuro talvez remoto” a “unificação das artes” e [...] o fim da arte como uma coisa separado ambiente que nos circunda”²⁴³, cumpre-se no presente do texto de HO. Daí testemunhar que a cena *rock*, situada em dimensão ambiental, mobiliza o comportamento e todos os sentidos do corpo, superando as possibilidades plásticas limitadas da pintura contemporânea: *JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do que qualquer pintor depois de POLLOCK*²⁴⁴, garante.

Em Pollock, o ato de pintar é performático: espécie de dança em torno da tela, cujos gestos geram sua *estrutura-cor* organizada em rede (*all-over*), a qual, por feito óptico, expande-se além dos limites do quadro. Sendo Pollock inventor de uma pintura virtualmente ambiental, a história da arte de Oiticica lhe concede um lugar ao lado dos *arquiconstrutores modernos Mondrian e Kandinsky*²⁴⁵, promotores do

²⁴² OITICICA, H. Anotação com a rubrica De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos (11 de novembro 1979). Programa Hélio Oiticica, www.itaucultural

²⁴³ MONDRIAN, P. texto transcrito em inglês por HO em nota de dezembro de 1959, traduzido por Luciano Figueiredo. In: **AGL**, p 17.

²⁴⁴ OITICICA, H. Anotação com a rubrica De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos (11 de novembro 1979). www.itaucultural p 2.

²⁴⁵ “[...] a contribuição de Pollock parte da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão e pinta dentro do quadro.[...] A atitude diante dos problemas da pintura o coloca ao lado de artista como

conceito essencial de estrutura plástica enquanto rede de conexões dinâmica equivalente à música.

Discutida por Mondrian em “*Dialogues sur la nouvelle plastique*” (1919), a *nova plástica* ambiental assume a linguagem essencial das relações que tem equivalente no jogo de proporções matemáticas e semânticas que organiza os sons em música. O conceito neoplasticista de estrutura envolve a oposição dinâmica entre cores e linhas, similar ao arranjo rítmico e tonal da composição musical harmônica. Para Mondrian, ao invés da morfologia naturalista, o conceito de estrutura acolhe “a expressão do movimento, da vida”²⁴⁶, porém, representada em síntese abstrata por duas linhas ortogonais. Não se trata de uma geometria: a síntese do espaço em linha horizontal e vertical é abreviatura de um equilíbrio móvel, extensivo a uma série ilimitada de contraposições espaciais e polaridades significativas: vazio-pleno, dentro-fora, universal-singular, mutável-imutável, aparência-idéia, objetivo-não-objetivo, etc...

A ortogonal figura a unidade móvel, transformável, do espaço e do ser nascendo e mudando de forma sob a ação recíprocas dessas dimensões opostas²⁴⁷. Condição comum a todas as artes (“todas as artes formam um todo”²⁴⁸) e às manifestações do comportamento (“a religião, a vida social, a arte, etc”²⁴⁹). Retoma, portanto, o pressuposto de *continuidade* entre todas as formas de arte e de vida expressa na *poesia total romântica*. Projetada como programa de uma arte futura, quer, porém, minimizar a tensão entre as diferenças produzidas pela ação do tempo. Aspira ao “domínio do trágico”²⁵⁰ da existência temporal, finita, individuada, na representação abstrata do equilíbrio universal. Bem ao contrário, como veremos mais adiante, românticos como Novalis e Hölderlin afirmam **o trágico como valor**

Kandinsky e Mondrian”. OITICICA, H. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962). In: **AGL**, p 59.

²⁴⁶ MONDRIAN, P. *Dialogues sur la nouvelle plastique* (1919). In: Harrison, C.; Wood, P. (orgs) **Art&Theorie**: 1900-1990, p 327.

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ MONDRIAN, P. Ibid. p 326.

²⁴⁹ Ibidem, p 325.

²⁵⁰ “O trágico da vida conduz ao criar artístico: a arte porque abstrata, e em oposição ao concreto natural, pode preceder a desaparecimento gradual do trágico [...] A plástica nova, expressão da realidade vital do abstrato, não liberou-se inteiramente do trágico, mas deixou de ser por ele dominada”. MONDRIAN, *Le Neoplasticisme, principe générale d’équivalence plastique* (1920). In: Harrison, C.; Wood, P. (orgs) **Art & Theorie**: 1900-1990, p 328.

moderno ao considerar a ação destrutiva da passagem do tempo sobre as formas como indissociável do impulso formador do novo.

Oitica enxerga na estrutura abstrata de Mondrian o raciocínio limite da representação ²⁵¹ -seu grau zero-, controlada a passagem do tempo por uma regulação mecânica do espaço. As telas *Boogy-Woogy* de Mondrian, contudo, procuram menos o equilíbrio harmônico ao adotar a ordem fragmentária, fractal, dispersiva. Estruturadas no ritmo blues-jazzístico²⁵² - mistura de códigos musicais diversos-, deixam *aparecer* o tempo de sua formação como mobilidade e mudança. Requisito comum àquela poesia progressiva romântica associada ao passar do tempo como ressonância.

Tributário da manobra estrutural de Mondrian, HO toma para si “o problema dos opostos”²⁵³ -relativo à situações no espaço e às polaridades do sentido. Faz, contudo, a aplicação crítica da noção neoplasticista de transformabilidade em equilíbrio, assimilando-a à passagem do tempo como mudança assim como querem os românticos citados aqui. Assim não se aplica em resolver a tensão entre polaridades em acorde harmônico, acolhendo o *ruído* tal como encontrado na *rock music*. Daí o sentido de abertura de sua lógica particular da estrutura.

É Wassily Kandinsky²⁵⁴, e não Mondrian, o nome que, dentre os construtores modernos, Oitica primeiro associa à proposição de equivalência entre a pintura não representativa e a música. Em *Do Espiritual na Arte* (1912), Kandinsky descreve a experiência da cor em pintura como fenômeno de ressonância provocando a resposta

²⁵¹“Até Mondrian a pintura era representativa e só com ele, e também com Malevich e os russos de vanguarda, a representação chega ao seu limite”. OITICICA, H. nota de maio 1960. In: *AGL*, p 18.

²⁵² Jose Miguel Wisnik atenta para a simultaneidade de códigos musicais no *blues-jazz*: “sobreposição singular do sistema tonal com o sistema modal” (tonal + atonal): “O resultado dessa combinação é uma ambivalência entre o modo maior e menor, particularmente, sensível naquelas *blue notes* inconfundíveis”. Cf. WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. p 215.

²⁵³ Oitica retomava o problema dos opostos aplicado à cor, na conceituação dos seus Núcleos (1962), a partir do que chamava desenvolvimento nuclear, assim descrito: “o desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de movimentar virtualmente a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição dissonante ou a justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear, antes de ser a dinamização da cor é sua duração no espaço e no tempo”. OITICICA, H. Nota (8 de fevereiro de 1962). In: *AGL*, p 39.

²⁵⁴ “Kandinsky, através de sua experiência, pode e deve ser considerado o pai de todas as evoluções anteriores da arte abstrata, mesmo, estou convencido, da de Mondrian. É verdade que seu sentido de estrutura difere muito do de Mondrian, mas sua influência ultrapassa as simples barreiras formais para se projetar na parte teórica”. OITICICA, H. Nota (23 de março de 1962). In: *AGL*, p 41.

vibratória da “alma” a partir do estímulo visual: “A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas”²⁵⁵, assegura, por analogia com o estímulo sonoro. “O som [...] encontra eco imediato na alma porque o homem tem a música em si mesmo”²⁵⁶, escreve. Mais que visual e auditivo este fenômeno é multisensorial: “Fala-se correntemente do perfume das cores ou de sua sonoridade [...] o olho está em estreita relação não só com o paladar, mas também com os outros sentidos”²⁵⁷; há um “gosto de azul” e o pintor sabe disso. Também a palavra, matéria da literatura, participa do fenômeno vibratório: “Antes de designar uma realidade objetiva, o som da palavra pronunciada ressoa um “som interior”²⁵⁸. Deduz-se da teoria de Kandinsky que sensibilidade, alma, palavra participam da mesma realidade percussiva e ressoante.

Segundo Kandinsky, no processo vibratório as diferentes artes instruem-se reciprocamente²⁵⁹ quanto a sua afinidade e diferença. Da vibração rítmica comum decorre, porém, seu conceito de arte “sintética” ou “monumental”²⁶⁰ como proposta futura a reunir todas as artes segmentadas. Conceito que seguiria o modelo de composição sinfônica, convocando o movimento principalmente de três tipos: movimento musical; movimento dançado; movimento pictórico, além do “sentido interior do movimento”²⁶¹. O Monumental profetiza a emergência de uma ‘arte total’ do movimento, “que é em parte nova e em parte renasce de suas próprias cinzas”²⁶², a produção de sínteses, para W.K., sendo característica do comportamento moderno²⁶³.

²⁵⁵ KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte** (1912), p 68.

²⁵⁶ KANDINSKY, W. *Ibid.* p 73.

²⁵⁷ *Ibidem*, p 66.

²⁵⁸ Kandinsky escreve sobre a palavra: “Uma palavra que a gente repete, brincadeira com que a juventude gosta de se entreter e que esquece em seguida, acaba perdendo toda referência a seu sentido exterior. O valor que se tornou abstrato, do objeto designado, desaparece: apenas subsiste o som da palavra. [...] A alma recebe uma vibração pura mais complexa, eu diria quase mais sobrenatural do que a emoção que pode propiciar-lhe o ruído de um sino, o som de uma corda tensa, a queda de uma tábua, etc. A literatura do futuro tem aí belas perspectivas”. KANDINSKY, W. **Do espiritual na Arte**, p 49-50.

²⁵⁹ *Ibidem*, p 51.

²⁶⁰ “Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental”. KANDINSKY, W. *Ibid.* p 59.

²⁶¹ *Ibidem*, p 116-117.

²⁶² Cf. KANDINSKY, W. “Ontem, hoje, amanhã” (1923), In: **Do espiritual na Arte**, p 201.

²⁶³ “O homem moderno [...] trabalha para a criação de uma síntese”. Cf. KANDINSKY, W. A arte atual está mais viva que nunca (1935). In: **Do espiritual na arte**, p 241.

A cena *rock* dos anos 60-70, em regime extra-artístico e em escala planetária, no viés da história da arte de Oiticica, realiza a síntese dos projetos construtivos modernos abrangendo, entre outros, o Ambiental e o Monumental, respectivamente apresentados por Mondrian e Kandinsky. Projetos que HO igualmente sintetiza em *proposições* suas, integrando plasticidade, movimento corporal (dançado ou não), música e palavra.

Ainda tratando do *rock*, HO faz um relato extenso e entusiasmado em uma ‘carta falada’ endereçada a Augusto de Campos (*Heliotape*, março 1974), dizendo da vocação antropofágica dessa música dançante. Relato entrecortado, transcrito por ele mesmo em máquina de escrever, que condensamos assim:

[...] o rock tem essa coisa antropofágica (por ter assimilado) todas as músicas vocais [...] não havia esse negócio de nacionalidade, Rolling Stones foram os que assimilaram o blues americano [...] tem uma estrutura não melódica [...] é repetição da mesma coisa que se repete infinitamente [...] como se fosse uma coisa de Gertrude Stein [...] essa coisa coletiva começa a subir [...] o samba é coisa elitista, vc é um iniciado naquele ritmo, ao passo que o rock, qualquer pessoa, o inglês conseguir dançar! é o corpo, a descoberta do corpo! é a desligação total da terra, é a descoberta do corpo porque ele esqueceu a terra, então qualquer pessoa dança [...] é invenção, passa a ser apropriado pelo coletivo...²⁶⁴ (ver texto **Figura 14**)

Seu texto amarra um feixe de conexões entre música, literatura, dança, corpo, linguagem, performance coletiva, adotando a mesma estratégia antropofágica que atribui à musicalidade *rock*. Em sua análise da estrutura semântica das músicas históricas, J. M. Wisnik confirma que o *rock* é linguagem sem raiz pura. Nascido de um arranjo heterogêneo, sua estrutura absorve a linha melódica ao “pulso-ruído”²⁶⁵ e incorpora vários códigos musicais, reverberando a história de outras músicas - além, adianta Wisnik, de se auto-citar e auto-negar. Opera, pois, no balanço e giro constante comum à linguagem de Oiticica - a qual retoma poéticas alheias fazendo reverberar a

²⁶⁴ OITICICA, Transcrição de Héliotape endereçado a Augusto de Campos (1974). Programa Hélio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural.org.br)

²⁶⁵ “o rock é a centelha que espalha, no campo das músicas dançantes a novidade do pulso, ruído. A intensidade e o timbre hiperbolizados estouram a retícula das elementares cadências tonais da base (a harmonia é rasgada pelas sonoridades da voz e da guitarra, golpeada pela bateria e soterrada sob os decibéis do conjunto. De Little Richard a Jimi Hendrix, de Rolling Stones a Prince, o rock percorre todas as refrações de sua “dialética” e entra, com o jazz e a “música contemporânea” de concerto em *loop* – num processo circular de auto citação e auto-negação, em reverberação simultaneizada com sua própria história”. WISNIK, J.M. **O som e o Sentido**: uma outra história das músicas, p 216.

história da arte & poesia modernas, variando seu ritmo em modulação harmônica e dissonante, além de se auto citar e auto negar na mesma sincronia pulsada.

Dentre o feixe de conexões que o texto de HO citado acima amarra, o fio a ser destacado é o que liga a dança-*rock* à “descoberta do corpo” e ao “esquecimento da terra”. Significada como ritmo incorporado aos gestos, a dança integra o corpo no jogo de relações ambiental o mais abrangente. É ainda Wisnik quem apresenta a música como estrutura de frequências sonoras experimentada na medida dos pulsos psíquicos e somáticos sugerindo um tipo de correspondência entre escalas sonoras e escalas corporais: “O ritmo alfa, pulsação situada no coração da música como linha divisória e ponto de referência implícito entre a ordem das durações e alturas, seria nosso diapasão temporal, o ponto de afinação do ritmo humano frente a todas as frequências rítmicas do universo”²⁶⁶, escreve.

A música figura, pois, uma linguagem viva cujas frequências vibratórias atravessam o corpo, que, por sua vez, as traduz, em ritmo próprio, na medida de seu tempo. Tal como se esse corpo fosse desligado da gravidade da terra, força coercitiva imposta a sua mobilidade. Música incorporada, a dança, não por acaso, aparece na transcrição do *Heliotape* de março de 1974 como *desligação da terra*. A imagem de vôo associada ao ritmo temporal experimentado no contato entre pulsos corporais e frequências vibratórias de um ambiente sem limites demarcados sugere a auto-citação de palavras escritas em nota 4 de setembro de 1960 - e auto-negação também, visto que a primeira nota, transcrita abaixo, leva em conta ainda o par obra-artista e a polaridade ‘cotidiano’ versus ‘tempo da arte’, figurando um movimento em ritmo de ascensão:

Antes o homem meditava pela estatização, agora ele se envolve no tempo, achando seu tempo próprio e dando a obra essa temporalidade. Essa temporalidade alcança cumes em que se estatiza num não-tempo (o outro pólo seria a temporalidade relativa do cotidiano). A obra de arte também possui tais cumes quando a relação orgânica de seus elementos é integrada[...]; é como se homem possuísse asas e voasse; seu movimento é vertical e altamente musical,[...] música cósmica.²⁶⁷

²⁶⁶ Wisnik acrescenta: “O complexo corpo-mente é um medidor sequencial de frequências”. Cf. WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. p 23.

²⁶⁷ OITICICA, H. Nota (4 de setembro de 1960). In: **AGL**, p 21-22

Em ambos os textos, porém, Oiticica descreve um tipo de transporte, um ganho de leveza. Metáfora que, por assim dizer, repercute o conceito de reflexão como ‘salto’ e/ou ‘bater de asas’ na passagem rítmica (Novalis/Schlegel) entre poesia e crítica, figurada no vocabulário romântico.

Na dança, o gesto está aquém e além do verbal e, a uma só vez, revela-se como anunciador de uma linguagem que o sobrevoa. Dos ritmos da gestualidade emanam nuvens de sentido²⁶⁸: o movimento dos membros aspira à linguagem mantendo a parte do indizível. Se a música se organiza em intervalos de frequência (movimento no tempo) entre som e silêncio, a dança, enquanto linguagem, constrói-se por seqüências lacunares entre impulso e contenção do movimento do corpo no espaço. Na dança-*rock*, em especial, há como que uma força de aceleração do tempo que faz o corpo voar e girar rapidamente em todas as direções, que Wisnik reputa à “sobra energética de um mundo eletro-mecânico” expressa na sensibilidade musical e nos gestos²⁶⁹. Assim como as músicas, sendo linguagem de época e lugar, cada dança tem seu ritmo. O samba, ritmo de carnaval, participa de um rito de celebração mítica, obedecendo a uma cadência marcada que exige do corpo, como diz HO, adestramento *iniciático*. Daí o elitismo que vem a enxergar nele em contraste com o balanço e giro improvisado do rock que qualquer um inventa mais ou menos na sua medida.

Proposto como paralelo poético do carnaval carioca, o Parangolé focaliza a dança- samba enquanto *aspiração ao mito*²⁷⁰; transforma-se, em 1972, em Parangolé-Play : *auto-clímax corporal*²⁷¹. Agora passa a interessar a *liberação inventiva das capacidades de play, disso ao conceito de PERFORMANCE*²⁷². Oiticica acentua, pois, a invenção de linguagem corporal como improviso performático

²⁶⁸ Leia-se o comentário de José Gil: “O não-verbal é realmente um post-pré-verbal : se o gesto corporal, por exemplo, é capaz de exprimir na dança, nuvens de sentido, é porque o corpo diz, nos seus movimentos próprios, um sentido indizível verbalmente que está “para aquém “(“pré”) da linguagem, que se revela desse modo como anunciador da, ou apelando à linguagem. Mas esse corpo não verbal ou pré-verbal da gestualidade , só se constitui como (e só faz) sentido porque a linguagem o (e se) constitui como tal : só projetados no campo do sentido se abrem as lacunas de sentido dessas nuvens corporais. Cf. GIL, J. Prefácio, In: **A imagem nua e as pequenas percepções**, p 19.

²⁶⁹ “A história das danças é uma dança das horas: a valsa e o pêndulo; o casal coladinho e o ritmo do relógio e pulso (para o qual o rock foi um aceleração febril da história); o *break* e o relógio digital microcomputador”. Cf. WISNIK, **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas, p 217.

²⁷⁰ OITICICA, H. Escritos Newyorquaises (26 de dezembro 1972). In: catálogo **Hélio Oiticica**, p 166.

²⁷¹ Ibidem, p 166.

²⁷² Ibidem.

individual, *problema-limite do espectador frente ao mundo do espetáculo- dilema - transformar-se ou ser consumido pelo contemplar*²⁷³. A dança-samba que antes aparecia como prática ritual relativa ao tempo cíclico do mito se transfere ao ambiente de uma cultura urbana em escala planetária, no registro temporal das novas tecnologias produtoras e reprodutoras da imagem (fotografia, cinema, TV, indústria gráfica, etc.) que impulsionam sua proliferação. No contexto de um mundo-espetáculo, a ‘descoberta do corpo’ não se separa do problema técnico e significativo da *imagem*.

Sob a ótica dos anos 1960-70, a aspiração a um mundo-espetáculo bem pode evocar a ‘obra total romântica’, enquanto pressentimento de uma ‘arte futura’ que então se vê surgir. A *cena-rock* descrita no texto de Hélio não deixa de refletir a vontade romântica de uma obra de arte total, correlata à sociabilidade regida pelo jogo estético, traduzível como *capacidade de play* ou de jogar com o sensível e o sentido sem obedecer a regras. Oiticica marca bem a diferença entre a obra total romântica - para ele, espécie de somatório das artes-, e a *globalização poética* da época, que opta pelo fim das linguagens artísticas especializadas. Porém, ao fazê-lo, sugere analogias. Conecta sim a linguagem *rock* às poéticas construtivistas das primeiras décadas do XX e à estratégia antropofágica lançada nos textos-manifesto da vanguarda futurista, surrealista e dada. Escreve, pois, uma história da arte segundo o método associativo, sobrevoando os limites entre espaços geográficos e etapas sucessivas do tempo que situam as poéticas em hora e lugar. Dança da linguagem sancionada pela estratégia antropofágica, cuja mobilidade é familiar à poesia dos românticos alemães.

Esses românticos, vale insistir, dissolvem os limites entre as muitas linguagens-poesia e a crítica, reunindo-as na ressonância e mesmo ritmo de passagem. Em especial, Hölderlin, para quem a tarefa poética se faz a partir da escuta musical: metáfora da gênese de um mundo, passível de acontecer a qualquer instante.

²⁷³OITICICA, H. Ibid. p 167.

5.2. Ritmos de fluxo & metáforas

Também Novalis evoca o movimento vibratório, fazendo coincidir a poesia com a “vida” ou “estado de espírito”, ao escrever: (a poesia) “é fluida por natureza – omniplasmável e ilimitada – cada estímulo a move para todos os lados. Ela é o elemento do espírito - um oceano eternamente quieto que somente na superfície se quebra em ondas arbitrárias”²⁷⁴. Imagem-metáfora do ilimitado da poesia, esse oceano quieto, potência de fluxo em suspenso, fragmenta-se, pois, ao precipitar-se em ondas de poesia-obra. A obra formada depende da delimitação, da coagulação do movimento, mas, o pulso rítmico que a estrutura denuncia sua gênese a partir do fluido. Daí que todas as formas artísticas pertençam a um meio comum - o rumor do oceano é exemplo de ‘ruído branco’, mistura de frequências sonoras indiscerníveis.

Afim à vida, esse estado de espírito ou razão, “unidade inamovível e medida de todos os movimentos-, (se percebe) apenas mediante o movimento dos membros”²⁷⁵ - afirma Novalis. Inseparável da gestualidade e dos pulsos corporais, a poesia-oceano parece se manifestar nos corpos em ritmo de música ou dança. No que diz respeito à escrita em prosa essa também seria fluida, embora- ele adverte-, se mova como as águas de um *rio* em direção única. No limite, contudo, os rios deságuam no oceano da poesia. Os ritmos da poesia-texto se conciliam com a prosa na anti-forma da escrita-fragmento.

Reiterando a mobilidade da poesia romântica, a palavra de Oiticica a figura como ambiente oceânico tendo por característica a fluidez. *Experimentar o*

²⁷⁴ NOVALIS. Carta a August Wilhelm Schlegel (12 de janeiro 1798). In: **Pólen**, p 127

²⁷⁵ Cf. Carta de Novalis a August Schlegel, 12 de janeiro 1798, In: **Pólen**, p 125-126. Assim prossegue o texto de Novalis que elabora uma concepção *totalizante* da poesia: “Ela é o elemento do espírito – um oceano eternamente quieto, que somente na superfície se quebra em ondas arbitrárias. Se a poesia quer ampliar-se só pode fazê-lo na medida em que se delimita – em que se contrai – deixa como que partir seu elemento ígneo - e o coagula. Adquire uma aparência prosaica – seus componentes não estão mais em íntima comunidade – consequentemente não sob leis rítmicas tão rigorosas. Ela se torna apta a exposição do limitado. Mas permanece poesia – consequentemente fiel às leis essenciais de sua natureza- torna-se como que um ser orgânico – cuja estrutura inteira denuncia sua gênese a partir do fluido, sua natureza originalmente elástica, sua ilimitação, sua omniaptidão. Somente a mescla de seus membros é destituída de regra- a ordem delas , a relação ao todo ainda é a mesma . Cada estímulo dentro dela espalha-se para todos os lados. Também aqui movem-se apenas os membros em torno do todo único, eternamente em repouso – Percebemos a vida ou estado de espírito – essa unidade inamovível e medida de todos os movimentos – apenas mediante o movimento dos membros. Assim enxerga-se a razão apenas por meio dos sentidos”. Ibid. p 126-127.

experimental é como se manter no estado de potencial mobilidade próprio à ‘experiência poética’, contendo as aspirações que virão progressivamente a se formar/fragmentar como as ‘ondas no oceano’, cada uma em seu ritmo próprio. Aspirações ou desejos são prenúncios de uma linguagem nascida da sensação e sentimento, denunciando um estado capaz de ocasionar o transporte entre a coisa e/ou situação dada e outra ausente, virtual. Ainda é Novalis quem escreve: “Desejos e aspirações são asas [...] tão pouco comensuráveis com o estado de nossa vida terrestre, que podemos inferir (a existência de) um estado, em que eles se tornarão asas poderosas (de) um elemento que os alçará, e (de) ilhas onde poderão pousar”²⁷⁶.

Potência de fluxo ou vida em potência, para Novalis, a poesia abrange um todo uno e virtualmente ilimitado. Atualiza-se em conformações singulares apenas para ausentar-se, propagando-se indefinidamente em novas presenças. Envolve o corpo e não se limita a produzir objetos-arte, sendo uma prática de vida, assim como a poética *Ambiental/Experimental*. Em Novalis, a poesia é nomeada “unidade inamovível e medida de todo movimento”, “oceano”, “aspiração”, “desejo”, “estado de espírito”. Aparece também sob o nome de “asas” e “ilhas” de pouso, imagens de vôo e aterrissagem ou de impulso e de contenção. Territórios no meio do mar, as ilhas têm estatuto menos terrestre, seu horizonte é mar aberto sem limites discerníveis.

Uma escuta mais atenta percebe que poética *Experimental/Ambiental* faz ressoar as imagens-metáforas da escrita dos românticos alemães. *ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO* soa bem como prenúncio da poesia progressiva. Metáfora do ambiente não compartimentado da linguagem, esse labirinto sugere o percurso no qual vão mudando de nome e figura imagens assemelhadas a ‘asas’ e ‘ilhas de pouso’ – duas expressões usadas por Novalis como metáforas da operação poética enquanto operação metáfora. Haroldo de Campos, no depoimento “Asa delta para o êxtase” (1987), tratando das proposições *Parangolé* e *Ninhos* parece ter ouvidos para a ressonância entre as figuras do texto de Novalis (o “bater das asas” da aspiração; o “pouso em ilhas”) e as imagens da poética de Oiticica- ele escreve: “O labirinto é o âmbito onde pairam naturalmente seus “ninhas” sem pássaro, mas que pediam, pela

²⁷⁶ NOVALIS. Texto citado por Rubens Torres Filho. In: **Polén**, p 18.

ausência de pássaro, o vôo que ele iria depois restituir a esses ninhos através do Parangolé; onde o ausente pássaro passa a ter asas”²⁷⁷. Na linguagem-labirinto as imagens-signos ‘voam’ ou ‘pairam’ permanecendo em suspensão no ar- é o que parece dizer Haroldo de Campos, sugerindo sua fluidez e caráter alusivo.

No texto de HO as imagens-signos se chamam Núcleos, Penetráveis, Bólides, Parangolés, Ninhos, Cosmococas, etc, imagens de um modo de habitação por deslocamento. Metáforas em dobro, por isso transformáveis entre si: servem de asa e de pouso, algo entre o estar em trânsito e o demarcar de um território para habitar. Intitulada “Proposição-Jogo” (11 outubro 1974), a carta de Hélio, endereçada a Roberta Oiticica, apresenta, mais uma vez, por uma sucessão de imagens que se reafirmam e contradizem, a poética não compartimentada que ganha o nome de Ambiental e/ou Experimental:

[...] a relação com o AMBIENTAL imediatamente envolvente (concreta ou abstratamente: isto é: o que é visto e sentido e/ou o q for imaginado e/ou desejado aí) é poética-virtual nas suas conotações e forçosamente não descritiva ou interpretativa: o que entretanto não impede q referências sejam feitas a nomes e/ou imagens e mesmo metáforas q estejam presentes nesse AMBIENTAL (q é avaliado pelo que faz a experiência: jogo : O AMBIENTAL sua área de alcance é então avaliada pelo que está imediatamente presente[...]pode ser q essa avaliação vinha a incorporar espaços-ambientes além do imediatamente presente : o fora dele : em última instância --- a cidade o mundo num fim água (sentido para tudo q for fora) COSMOS²⁷⁸ (as rúbricas são dele: ver texto **Figura 15**)

O jogo proposto consiste, precisamente, em estar entre re-afirmar e contradizer; entre situar-se aqui e além, tendo por horizonte *o fim água, o fora, o cosmos*. Tais expressões em seqüência associativa são figuras do aberto: ambiente que situa o jogo da poesia enquanto construir de conexões significativas virtualmente infinitas. O trânsito entre significados e significantes diversos soa como ritmo e ressonância: soa música, portanto. Procedendo a esse jogo propositivo, a poética Ambiental de HO assume a criticidade da linguagem exposta por Novalis no seguinte

²⁷⁷ CAMPOS, H. Asa Delta para o Êxtase. Depoimento a Lenora de Barros 1987. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 221.

²⁷⁸ OITICICA, H. Carta para Roberta Oiticica: Proposição Jogo (1974). Programa Helio Oiticica www.itaucultural p 2-3.

texto-fragmento: “a simultaneidade de dois ou mais pensamentos na consciência - seqüências²⁷⁹”.

Walter Benjamin depõe, precisamente, sobre o que é ser crítico para os primeiros românticos: “implicava elevar o pensamento acima de todas as conexões a tal ponto que por assim dizer, magicamente, da compreensão da falsidade de todas as conexões, surgiria o conhecimento da verdade”²⁸⁰. Benjamin enxerga nesse conceito de crítica um alcance místico, contudo, a verdade pressentida aqui não parece ser de conteúdo, mas apenas operativa. Em prol da tarefa de aproximar a crítica romântica do conceito *Ambiental/Experimental* em HO, melhor seria usar, ao invés do termo de ‘falsidade’ empregado no texto citado, o termo ‘artifício’ no sentido de *poïesis* enquanto produção significativa. Assim se poderia dizer que acima de todas as conexões está a verdade de sua produção. É ainda Novalis quem esclarece que entre as conexões ou idéias há um “*air de famille*”²⁸¹ : há semelhança na sua diferença, portanto. Idéias se assemelham como parentes de uma mesma família porque todas se fazem, de maneira análoga, no jogo de relações entre si. Sendo no mínimo duplo o procedimento gerador de um conceito, este atua ‘através de’ e ‘contra’ a sua natureza. Típico da poesia romântica é o funcionamento metafórico, coincidente com o duplo transporte entre duas imagens de efeito percussivo e ressonante. A figura da ‘asa’ da qual a escrita de Novalis faz uso para dizer de uma aspiração ou desejo serve ao impulso de vôo e/ou à contenção do pouso, sendo um o portador do outro.

Aspirando a percorrer todas as conexões no ambiente da linguagem, na poética labiríntica de HO abrem-se em séries divergentes sempre novas imagens de ‘asas’ (Capas e Estandartes Parangolés & outros variantes da mobilidade) e ‘pousos’ (Cabines, Tendas, Bóides-Cama, Ninhos & variantes do abrigo), significados polares expressos em nomes potencialmente variáveis ao infinito. ‘Asa delta’, nome atribuído a Capa Parangolé, como quer Haroldo de Campos, é veículo para o “êxtase”, palavra,

²⁷⁹ Cf. NOVALIS. Fragmentos I e II, Fragmento 140. In: *Pólen*, p 153

²⁸⁰ Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão**, p 58.

²⁸¹ “Para a idéia o projeto e o plano procura-se a execução, para a execução o plano. Todas as idéias são aparentadas. O *air de famille* é chamado analogia. Através da comparação de várias crianças poder-se-ia adivinhar os indivíduos-pais. Toda família nasce de dois princípios, que são um único – através de e contra sua natureza ao mesmo tempo” NOVALIS. Poeticismos, Fragmento 72 (fração). Op. cit. p 137.

por sua vez, relacionada a uma série de outros nomes e expressões de significados análogos: espírito em estado de elevação, arrebatamento, transporte, sair de si, etc.

A verdade da produção na poética de HO está nesse caminhar progressivo assimilado à experiência da linguagem da qual o labirinto é figura. Assim como a idéia de ‘poesia-oceano’ e/ou ‘aspiração-asa’ em Novalis, a proposição *Ambiental* e/ou *Experimental* atualiza-se no tempo em conformações singulares apenas para ausentar-se, propagando-se indefinidamente em novas presenças.

5.3. O experimental e o sentido do trágico enquanto música

Mundo-linguagem em processo de auto-geração e desaparecimento, a poesia universal progressiva é *cosmo* em atividade vibratória. Ambiente móvel onde cada ‘obra’ estruturada em seu ritmo singular - as ‘ondas’ da poesia-oceano, na expressão de Novalis- está aberta ao contato com outras estruturas e pronta a transformar-se em novas configurações e ritmos. Por conseguinte, a poesia romântica, seja ela significada como impulso vital de formação, conceito-operativo em literatura e artes e/ou projeto de sociedade-arte a ser realizado, não obedece a nenhum tempo sucessivo. Sua temporalidade é percussiva e toda ela uma ressonância²⁸², daí sua qualidade musical.

A parte da analogia estabelecida com a música, se a poesia-arte romântica aparece nomeada como ‘meio de reflexão’ é também concebível como metáfora visual. Evoca o foco de dispersão/refração de feixes de luz: um labirinto de imagens refletidas entre superfícies-espelho. Dentre os experimentos de Oiticica, não por acaso, o Grande Núcleo (1960), por exemplo, figura um ambiente penetrável onde se espelham mutuamente planos de pigmento/cor/luz amarela e as sombras projetadas dessas superfícies - sua cor amarela é escolhida entre aquelas refletoras de luz mais

²⁸² Márcia C. de Sá Cavalcante escreve sobre a música em Hölderlin, em especial no texto “Devir no Perecer”: “A música não acompanhou a vida de Hölderlin como simples deleite ou consolação. Ela foi por ele abraçada como simbolismo da gênese de mundo [...] Ao ouvido cabe escutar em cada som o seu outro ou em termos musicais, o seu harmônico. Sem essa experiência fundamentalmente musical da gênese de mundo, na acepção própria da harmonia, certas passagens de textos, como o Devir no Perecer sobre os modos de proceder do espírito poético permanecem de difícil compreensão”. Cf. CAVALCANTE, M. S. “Caminhos do Coração. In: **Reflexões**: Hölderlin, p 11.

intensa (*cores-luz: branco, amarelo, laranja, vermelho-luz*²⁸³). É possível caminhar entre esses planos e em torno desse labirinto amarelo, o corpo em movimento projetando sombras sobre superfícies de cor-luz e sendo por eles iluminado/sombreado. O comentário autocrítico de HO, vale lembrar, descreve a experiência Núcleo como *essencialmente musical*²⁸⁴, visto que nela a cor se estrutura em um jogo de relações intervalares assim como o som em música. Imagem tradutível em outras imagens, o *Núcleo*-música não deixa de guardar o sentido ‘plástico’ e ‘arquitetônico’, em desdobramento também labiríntico. Em diagrama espacial, a proposição Núcleo e/ou a poesia ‘meio de reflexão’ podem ser traduzidas nas linhas de conexão de uma rede/circuito. Quer se tratem de estruturas ambientais, estruturas objeto ou estruturas-texto, as proposições de HO se organizam como labirintos entre labirintos, sem começo, fim e/ou centro demarcado: a maquete do Projeto cães de Caça (1961), o ambiente Tropicália (1967), montado no MAM do Rio de Janeiro; o desenho *The Eden plan - um exercise for creileisure and circulations* (1969), plano de montagem para a exibição realizada na Whitechapel Gallery em Londres; as maquetes e desenhos para *Subterranean Tropicália Projects* (1971), esquematizando o grupo de Penetráveis interpenetráveis de número 10/11/12/13; os textos e diagramas para montagem das Cosmococas (CC1 à CC6), são exemplos.

Labirinto é nome-proposição que traduz em metáfora ambiental seu conceito de linguagem-poesia enquanto estrutura em progresso que, em música, diz-se ressoante e percussiva, desdobrável em série harmônica e dissonante. Imagem-signo polivalente, sintetiza a operatividade musical de sua proposição *Ambiental/Experimental*. Proposição aberta por impulso de fragmentação progressiva a n possibilidades do agir/sentir/significar não importando os meios - n possibilidades do ler/ dizer, se o meio utilizado é a palavra. Encontra-se, no texto de HO, um outro nome-paródia do cosmos romântico enquanto mundo-linguagem: a proposição Cosmococa (1973). Nome de uma estrutura em processo que é, essencialmente, metamorfose. O ‘fazer-se’ desse cosmos-paródico compara-se ao do sonho:

²⁸³ Cf. OITICICA, H. Cor, Tempo e Estruturas s.d. In: **AGL**, p 44.

²⁸⁴ Cf. OITICICA, H. Nota (4 de novembro de 1960). Ibid. p 23

Um sonho é algo que formula Cosmococa - programa in progress com mais precisão: [...] não uma coleção de fragmentos mas [...] totalidades que se justapõem como em crescimento e não uma seqüência linear lógica/O MEU SONHO é que esses fragmentos [...] em COSMOCOCA vá[sic] in-corporando descontinuamente e ao mesmo tempo vá alimentando o que chamaria CAMPO EXPERIMENTAL no que defino como EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA [...] nas minhas tentativas de apropriação/absorção/togethernessão de fragmentos q se misturam em BLOCOS e PROPOSIÇÕES procuro a não-limitação em grupos homogêneos ou de casta: dirijo-me ao que vem de encontro na cabeça: o que é ‘aberto’ e não contente com o feito: um Joy de descobrir (-se) MUNDO erigindo MUNDO [...] Mas MEU SONHO é que COSMOCOCA a cada fragmento se modifica e acaba por formar como que uma galáxia de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas: luz que intensifica/mais luz²⁸⁵.

Quanto ao sonho-Cosmococa, não se trata de utopia como acontece nas antecipações do futuro anunciadas pelas vanguardas modernas. Alude à linguagem onírica, cujo funcionamento conecta imagens (fragmentos de sensações, sentimentos) em um fluxo significativo sem começo, meio ou fim. Montagem de imagens visuais, sonoras, táteis, verbais, etc. em ‘blocos’ e/ou agregados moveis, a estrutura Cosmococa obedece a um processo associativo análogo à dinâmica de ‘condensação’ e ‘deslocamento’ própria da linguagem do sonho, ‘quase cinema’ experimentado no corpo. Descrita por Freud, essa dinâmica corresponde, em linguagem verbal, ao jogo aproximativo da metonímia e ao afastamento típico da metáfora²⁸⁶, operantes no poema. Além de exercício poético, ‘sonho Cosmococa’ manifesta o desejo de traduzir o legado universal da poesia em linguagem experimental brasileira.

Aquém e além da obra-objeto, o acontecimento que para Novalis faz-se como poetar ou gerar (como ‘experiência poética’ em Hölderlin) dá-se em ritmo de passagem e propagação entre uma forma/dimensão singular e outra. Entrelaçamento dinâmico entre alteridades, inclusive, entre a diferença mais radical: as posições de vida e morte, aparecer e desaparecer das formas individuadas. Novalis descreve essa

²⁸⁵ Cf. OITICICA, H. Anotação (31 de março de 1974), **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D’Almeida Helio Oiticica, p. 40.

²⁸⁶ Rubens Rodrigues Torres Filho comenta o texto-fragmento de Novalis que integra o conjunto de seus “Fragmentos Logológicos”, tomando-o como abreviatura dos escritos desse autor sobre uma obra do filósofo holandês Franz Hemsterhuis (1721-1790) por ele estudada e comentada (*Estudos de Hemsterhuis n 34*). Torres Filho adianta: “o jovem Hardenberg assimila a seu modo o texto, escrito ainda em estilo analítico, didático, iluminista, do iluminismo da época, num resumo muito próprio, que hoje em dia, alguém atento identificaria como um processo, consciente e metódico, de onirização – uma vez que aciona os dois procedimentos complementares de “deslocamento” e “condensação”, assinalados por Freud como característica da elaboração onírica”. Cf. TORRES, R. “Apresentação”. In: **Pólen**, p 18-19.

passagem ritmada: “Vida é o começo da morte. A vida é em vista da morte. A morte é término e começo ao mesmo tempo - separação e mais estreita auto-vinculação ao mesmo tempo”²⁸⁷. Se, como quer Novalis, “todo poetado é indivíduo vivente”²⁸⁸, a obra formalizada enquanto indivíduo poetado se mantém em estado crítico: projetada para fora de si em vista de seu término e recomeço. Tal como o organismo vivente e individuado, a ‘obra’ romântica permanece em devir, surgindo e perdendo-se sem cessar na multiplicidade de seus desdobramentos. Seu caráter crítico ou experimental aponta para a “ausência de obra”²⁸⁹. A rigor, a obra total romântica não quer sugerir o mero somatório das artes, e sim o processo ‘cósmico’ do ‘pôr-em-obra’ das formas individuadas em seu aparecer e desaparecer no tempo. Implícito na idéia mesma de poesia em progresso, o sentido romântico do trágico aponta para a separação e unicidade entre vir a ser e perecer - ou seja, entre a potência infinita de diferenciação que reside na forma viva individuada e o fim-limite ao qual a forma se lança em sua individuação - simultaneidade implícita no modo de proceder poético. Na linguagem trágica de Hölderlin, “o original, o que está sempre a criar-se, é o surgimento do individual a partir do infinito e o surgimento do finito-infinito a partir de ambos”²⁹⁰.

Problema focado por Oiticica na proposição ambiental Parangolé (1964), marco de uma sua definição de obra²⁹¹ enquanto *ato total de vida, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser*²⁹². Ato que concerne à *gênese estrutural do*

²⁸⁷ Cf. NOVALIS. “Observações Entremescladas” Fragmento 15 (fração). In: **Pólen**, p 43. Leia-se também o Fragmento 166: “Tudo tem de tornar-se meio de vida. Arte de extrair vida de tudo. Vivificar é a finalidade da vida. Prazer é vida. Desprazer é meio para o prazer – assim como a morte é meio para a vida”. Cf. Ibidem. p 156.

²⁸⁸ Novalis escreve: “Poetar é gerar. Todo poetado é indivíduo vivente”. NOVALIS. “Poesia”, Fragmento 36. In: **Pólen**, p 122.

²⁸⁹ P. Lacoue-Labarthe e Jean Luc Nancy observam à respeito do conceito de obra no primeiro romantismo alemão: “Le geste plus spécifique du romantisme, celui par lequel il se distinguerait de manière infinitesimale, mais aussi d’autant plus décisive de l’idealisme métaphysique, serait lequel au sein même de la quête de la théorie de l’Oeuvre, il abandonne ou retranche, discrètement, et somme toute sans le vouloir vraiment, l’Oeuvre même – et se meut de façon à peine perceptible en ‘oeuvre de l’absence de l’oeuvre”. Cf. LABARTHE, P.L. & NANCY, J.L. **L’Absolut Littéraire**: théorie de la littérature du romantisme allemande, p 80.

²⁹⁰ Cf. HÖLDERLIN, F. Devir no perecer, s.d. In: **Reflexões**: Hölderlin, p 74.

²⁹¹ “A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência com a estrutura cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja [...] a obra”. Cf. OITICICA, H. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé(dezembro 1964). In: **AGL**, p 65.

²⁹² Cf. OITICICA, H. A dança na minha experiência (12 de novembro de 1965). In: **AGL**, p 74.

*objeto*²⁹³ na experiência do sujeito participador que, por assim dizer, integra com seu corpo o fazer-se da obra viva, em formação. Sobre a Capa Parangolé, o crítico Guy Brett alerta para seu significado metafórico, descrevendo-a não como objeto e sim como dispositivo que conjuga pares significativos de opostos. Em especial, recorta um dos sentidos que contém: o enlace entre o par nascimento e morte. “A Capa é, a um só tempo, a bolsa amniótica que contém o corpo até o nascimento e a mortalha que o envolve após a morte”²⁹⁴ escreve Brett. Por um lado, providencia a liberação e intensificação da vida e, por outro, armadilha e sepultamento. Dispositivo complexo, a Capa atua concreta e simbolicamente por polarização: acelera/retarda, encobre/revela, lança/abriga, o corpo no espaço. Assume a dupla faceta da máscara e da roupa-fantasia. *Rouparangolé*, expressão de HO, é paralelo poético da mortalha, nome comum à vestimenta do morto e à fantasia de carnaval. Também vestimenta trans-sexual: torna indecisa a identidade feminina/masculina, promovendo seu embaralhamento. Capa Parangolé se oferece como dispositivo de transposição ou mistura, imagem do conceito operativo metáfora²⁹⁵. Encena, pois, a tarefa da poesia (ver **Figura 16**).

O mesmo problema reaparece no Bólido Saco 4 que tem por nome-título *Contato do Vivo/Morto* (1966-67). Bólido a ser vestido/despido como capa/envoltório feito de tela preta e transparente, em cuja superfície se inscreve em letras brancas a palavra *contato* e a frase: *teu amor eu guardo aqui*. A trama transparente da tela se mostra permeável como uma membrana viva: luz, ar e água a atravessam. Essa trama vela/revela o corpo como uma roupa erótica ou um véu posto sobre um caixão aberto de enterro. Mesmo o caixão é esse véu, sucedâneo da pele, Capa, Caixa, Tenda,

²⁹³ “Seria, pois, o Parangolé um buscar, antes de mais nada, estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma”. OITICICA, H. Bases fundamentais para definição do Parangolé (1964). Ibid, p 66.

²⁹⁴ BRETT, G. Feito no corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica. In: **Brasil Experimental arte/vida**: proposições e paradoxos, p 66.

²⁹⁵ Haroldo de Campos, aderindo à formulação de Roman Jacobsen, escreve: “a operação metafórica tem sentido lato, cobrindo não apenas a metáfora propriamente dita, mas outras relações de substituição, similaridade ou contraste (que ocorrem sobretudo no plano semântico), tais como a tautologia, a sinonímia e antonímia; enquanto que de sua parte a operação metonímica envolve não apenas a figura em causa, mas sua irmã gêmea, a sinédoque, ou numa, palavra, as relações de tipo aditivo-predicativo, caracterizadas pela contigüidade posicional(q decorrem sobretudo do plano sintático) [...]o primado do processo metafórico na poesia romântica e simbolista é geralmente reconhecido”. CAMPOS, H. de. **Metalinguagem**: ensaio de teoria e crítica literária, p 88.

Cabine, Cosmococa, etc. Desdobra-se progressivamente na poética de HO toda uma série de metáforas do abrigo e da mobilidade do corpo: abrigos-extensão e abrigos-limite variando de proporção. Programa-jogo aplicado, sobretudo, à pele. Veja-se a Caixa Bólido 18, intitulada *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), contendo a foto do corpo do bandido morto, a um só tempo, objeto-imagem-poema-túmulo-monumento. Caixa-Abrigo do luto e da memória e, ainda, como quer Oiticica, da celebração do *crime como busca desesperada de felicidade*²⁹⁶. A Caixa guarda a imagem dentro de seus estreitos limites e assim a potencializa.

Que o amor (o gerar e/ou desejo de felicidade) seja simultâneo ao perecer diz sobre a dinâmica de mútuo contágio e/ou de ressonância musical que engendra o cosmos-texto, de acordo com o conceito trágico-romântico de poesia proposto por Novalis/Holderlin. A poética *ambiental-vivencial-corpórea* de HO traduz esse conceito em suas proposições de maneira óbvia e/ou oblíqua. *Contato do Vivo/Morto* é proposição síntese da dinâmica da poesia enquanto impulso de vida que ultrapassa os limites do indivíduo vivente (da obra formada). Ainda Novalis depõe sobre o tema: “Toda vida é hiperbólico processo de renovação, que só pelo lado da aparência tem o sentido de aniquilamento [...] Daí surge uma série de vida”²⁹⁷.

Penetráveis, Bólidos, Capas, Cabines, Ninhos, Cosmococas, etc- Mundos-Abrigo de HO - anexos da pele que é limite-abertura do corpo, deflagram um jogo de polaridades e progressão em série contendo esse sentido trágico-romântico de poesia assimilado à ressonância musical. Se o fenômeno de ressonância é acontecimento pelo qual um mesmo tom gera outro que lhe é proporcional, a novidade desse outro consiste em resguardar como sonoridade a memória daquele ausente: o seu

²⁹⁶ “Gostaria de explicar uma outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema, mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (isto me faz lembrar Milton Lycidas quando homenageou um amigo que morreu no mar) a Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos). Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, esse trabalho significou um “momento ético” que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social : a dos chamados marginais.Tal idéia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado:ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade”.OITICICA, H. Apêndice. In: **AGL**, página sem número.

²⁹⁷ NOVALIS. Poesia, Fragmento 135. In: **Pólen**, p 152.

harmônico. Medida de frequência vibratória que lhe é proporcional, o harmônico do mesmo é a sua contra-partida.

Novalis escreve “suas palavras (as do poeta) não são signos universais, são sons”²⁹⁸: ressoam entre si como no canto. Para Hölderlin, a passagem tonal e rítmica que engendra a estrutura intervalar da linguagem musical é metáfora da *poïesis* enquanto cosmo-texto. Condição do poetar /gerar de um cosmos é a abertura ao outro: experiência de contato através do intervalo entre imagem e conceito, ensejando o nascimento sincrônico de dois e de sua progressiva proliferação - quer se trate de poesia-visual, escrita, comportamental, etc. Dito de outro modo, o gerar/poetar acontece no jogo de alternância e paralelismo pelo qual o limite que conforma cada singularidade torna-se seu marco de ultrapassagem: limiar entre dois. Para Novalis/Hölderlin/Oiticica, o contato entre o presente/ausente ; o vivo/morto é, pois, paradoxo essencial à poesia enquanto processo musical.

Em texto/artigo sem título (11 de novembro de 1979), Hélio expressa o sentido musical do trágico aproximado à tarefa do artista moderno:

[...]o artista trágico (q ao contrário do que se pensa não é “remontagem do artista trágico apolíneo-dionisíaco grego” mas algo que não existia antes em sua plenitude e somente agora começa a emergir em sua inteireza e totalidade) : é MÚSICA/ por que com a posta em cheque da obra e da razão dela foi a MÚSICA o condutor espinha-dorsal ao cerne do problema (porque a multiplicação de obras ?: em vez de multiplicar obras a concepção de que ela é única : não há a tão falada evolução de uma obra para outra: cada uma é um momento único totalmente independente da outra (o que terá vindo “antes” ou “depois”? na verdade há uma tal simultaneidade de raízes e veios que se erguem q não é possível saber o que veio antes ou depois: raízes criadas no ar a partir da INVENÇÃO do criador-artista e nunca as malfadadas tão faladas “raízes” q estas sim seriam empecilho à invenção criativa²⁹⁹).

Pela data do texto acima, este é um dos últimos escritos de HO. Sabido isso, pode soar ao leitor como testemunho/testamento sobre os veios simultâneos do espaço-tempo da ‘obra’ moderna: muitos fios entrelaçados na mesma trama/texto acorde. Moderno, na versão de HO, seria o tempo sem tempo do agora: tempo do experimental e/ou da poesia em contato com os fios simultâneos do passado-futuro. Neste *agora* co-existem em potência o que deixou de ser e o que está por ser como novo. Rememorando em tom afetivo a experiência Parangolé, ele escreve: *meu*

²⁹⁸ Cf. NOVALIS. Poesia, Fragmento 121. Ibid. p 121

²⁹⁹ OITICICA, H. Texto endereçado a Marley Caymmi para publicação em Biscoitos Finos (11 de novembro de 1979). Programa Helio Oiticica www.itaucultural

*programinha sem tempo*³⁰⁰, sempre novo, portanto, atualizável em qualquer situação. Daí que as raízes de suas invenções (do Parangolé e de todas as outras) evoluam no ar, desatadas da terra, livres do nexu causal de desenvolvimento lógico ou de uma única raiz histórico/geográfica. Para Hélio, a obra seria única porque, por analogia com o conceito romântico de poesia-música, soa como tom/ritmo ou acorde percutindo/ressoando no mesmo instante todo um espectro intervalar de alturas e tempos em variação contínua. Trágico é esse movimento de passagem metaforizado por Hölderlin em luta de morte entre os harmônicos: transição entre cada tom e seus outros, significando a música universal que está sempre a entoar-se e emudecer. Alude à instabilidade e embaralhamento como condição de existir da obra-poema.

Em “Experimental o experimental”, HO tinha declarado que o experimental nem obedece a uma linha evolutiva nem se limita a um contexto padrão: *em suma, o experimental não é arte experimental - os fios soltos do experimental são como energias q brotam para um número aberto de possibilidades*³⁰¹. Abertura proposta à vanguarda brasileira é o desapego com respeito à arte-objeto e à presumida existência de cultura nacional autêntica, em qualquer dos casos, ‘formas’ fixas, enraizadas. Para Oiticica, tudo se passa como se a singularidade, a coisa nova, só pudesse surgir da mistura e deriva. O texto escrito em Londres, intitulado Londocumento (27 agosto 1969), é emblemático de uma aptidão à mistura e errância que recusa ‘fixar raízes na terra’:

[...] estou again em Londres / E NÃO TENHO LUGAR NO MUNDO [...] onde está o Brasil [...] onde está o sonho de um novo mundo ? [...] o mundo é maior do que se pensa e mais perdido, é 2/3 de mar, animal e só, vazio de humano [...] faço os planos: parece que começo e recomeço não terminam e são o sentido do que não existe e se procura erguer – releio meus textos: hermafrodiótose é o que mais me atinge : é o sentido de tudo, inclusive do crelazer: o sexo n existe como conceito(as roupas são unissex) e sempre o foram; faço a rouparangolé) – homo e hetero são o mesmo e nunca existiram como algo real: são a sombra da opressão social – prefiro meus textos poéticos que nascem na rua, em toda parte, tenho um que escrevi a noite em Charing Cross – noite e dia não importam – coisas profundas podem nascer e vir , se estou com Gil no macrobiótico, ou com Nelson e Mônica no Ars Lab, ou com Grahan e Murdel ouvindo Varese – ou ouço radio, ou quando há nitrobenzol no ar (meu filme se chamará Nitro benzol & black linoleum) – cinema deve ser forte como o undergroud (eu sou o undergroud da América Latina!) como Chelsea Girls que é o underground da America (do Norte) , mas serei forte : serei o trópico sol, serei a

³⁰⁰ Ibidem

³⁰¹ Cf. OITICICA, H. *Experimental o Experimental*(1972). Programa Helio Oiticica www.itaucultural

explosão minha e sua: não deixe que a tragédia o consuma, ela já existe todo o dia-ela passa e está presente – ela é só - é colapso sobre o colapso - é o ir e vir – é a conquista de agüentar o dia que nasce, não se querer que a noite termine e venha o cansaço - escrevo, leio, estou cansado – o Brasil é triste como a idéia de Trópico, mas sou eu – aqui sou o desafio de mim mesmo- sempre adorei o que me é oposto e desafio³⁰² (ver texto **Figura 17**).

O método empregado na construção do texto é a colagem de ‘temas’ e o deslizamento semântico, de modo que os significados vão se dando de modo ambivalente. Motivos diversos que se justapõem por contraponto: exílio e pertencimento (*não tenho lugar no mundo/sou o underground da América Latina*), identificação positiva e negativa (*trópico-sol/trópico-triste*), auto-afirmação e auto-negação (*sou o desafio de mim mesmo*). A mobilidade é pertinente aos assuntos que vai abordando em termos sintéticos: o inventar, inseparável dos encontros e ações do dia-a-dia, é descrito enquanto processo de ir e vir, alternância de começo e recomeço. Neste jogo de contradição afirmativa, exercita a atitude trágica, maneira de habitar o mundo tendo em vista seu aparecer e desaparecer a cada dia (*sentido do que não existe e se procura erguer*). Em *Londocumento*, a palavra *underground*, significa literalmente subterrâneo, avesso da superfície terra; ora alude ao meio de transporte subterrâneo existente em Londres (*the Underground*), ora ao nome dado na época à ‘contracultura’ avesso da linguagem&comportamento padrão. Signo do avesso, o termo *underground* lembra aquela imagem que empresta à atitude de vanguarda: *virar a mesa/virar a pele*. Por esse método de inversões ergue-se o outro, o novo, derivação latente naquilo que já existe.

Durante os anos 1970, vivendo em Nova York, HO, ao escreve o texto-proposição *Mundo-Abrigo*(1973), retorna ao tema da des-territorialização e recusa do modelo identitário do qual o objeto-arte formalizado, mais do que qualquer outro objeto-produto é emblema. *A opção individual é a única q pode optar pelo experimentar como exercício livre / explorar solto das amarras da terra-terrinha / do objeto e da necessidade de produção de objetos de arte*³⁰³ - escreve. Opção individual aqui coincide com o ato arbitrário, circunstancial, avesso aos modelos. Mundo-Abrigo implica a integração do corpo ao ambiente a partir de programas-extensão.

³⁰² OITICICA, H. Londocumento (27 de agosto 1969). In :AGL, p 123.

³⁰³ OITICICA, H. Mundo Abrigo (2 julho de 1973). Programa Hélio Oiticica www.itaucultural

Servem ao recolhimento e/ou ao contato ilimitado: *da casca-proteção primeira do corpo à SHELTER coletiva total [...] o environment vivido q é cósmico isto é multitransformável*³⁰⁴. O descobrimento e/ou invenção de territórios faz-se então nos usos renovados da linguagem. Núcleos, Bólides, Parangolés, Tropicália, Cosmococas, Mundo Abrigo - proposições ambientais trocando de nome, aspecto e qualidade -, ‘evoluem’, em alternância de começos e recomeços no sentido de afinar-se com os ritmos descontínuos da poesia. *Mundo Abrigo* se abrevia assim : *pattern descontínuo/multipattern*³⁰⁵.

Entre outras experiências mundanas, o texto-proposição Mundo Abrigo relata sua escuta da música *Gimme Schelter* (literalmente ‘dê-me abrigo’) dos *Rolling Stones*, performada no festival de Woodstock:

[...] a multivocalização do coro-ROCK vira depois disso: grito-multidão/loud extático [...] q children grita [...] Gimme Schelter não traz mensagem porque ela é o suprasumo do não-discursivo porque o que é gritado é como q invocação diabólica apocalipse q não é crítica de mundo é o anjo coletivo ROCKWOODSTOCK anunciando o tempo destino³⁰⁶.

A crer nesse relato, o grito da multidão na performance *rock* sequer é canto e menos ainda palavra. Manifestação da energia, esse grito confina com o estado de infância (*children*), de barbárie, que, no texto dos românticos, é poesia: começo e fim da linguagem.

*

*

*

³⁰⁴ Ibidem

³⁰⁵ Ib . Mundo Abrigo (2 de julho de 1973). Programa Helio Oiticica Oiticica [www. itaucultural](http://www.itaucultural)

³⁰⁶ Ibidem

6- Vontade de poesia

6-1 Cosmococas e a permeabilidade entre as linguagens

O experimentalismo de Hélio Oiticica adota estratégia única na cena artística brasileira dos anos 1960-70: declara-se tributário da sensorialidade intensiva e, na mesma medida de intensidade, é deflagrador de palavra. A propósito da Caixa Bólide 18, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), Hélio a nomeia como ora por *imagem-poema-homenagem*³⁰⁷, ora por *poema-protesto*, visto ser proposição que coloca um *problema ético* passível somente de ser expresso na palavra. Homenagem ao crime, a Caixa elogia a condição marginal comum ao bandido e ao artista que pratica a violência contra comportamentos e linguagens convencionais. Rememora, pois, a imagem do artista *herói da vida moderna* presente na escrita crítica de Baudelaire como tipo especial de *flâneur* que violenta os padrões da economia produtiva - o artista moderno será herói paródico, espécie de criminoso. Dentro da Caixa, junto à imagem-foto do corpo morto de Cara de Cavalo está um saco transparente recheado de matéria-cor branca onde se inscrevem as palavras: *contemplai seu silêncio heróico-aqui está e aqui ficará*. Integrado à estrutura física da proposição Bólide, as palavras lhe emprestam a “qualidade poema”³⁰⁸ e, em simultâneo, expõem o corpo silencioso das letras. Bólide é nome síntese da transposição metonímica e metafórica própria da linguagem poema. No interior da Caixa Bólide 22, apropriação de uma caixa de água de fibrocimento, também catalogada sob a inscrição Poema Caixa 4 (1967), está inscrita em letras de borracha a frase *Mergulho do Corpo*, visível e legível sob a camada de água que a luz atravessa. Palpável e transparente, o meio-água é transposto no mergulho do olhar em direção à palavra - *Mergulho* sugere o

³⁰⁷ Hélio escreve sobre a Caixa Bólide 18, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966): “Gostaria de explicar uma outra caixa com fotografias e palavras: não é um poema, mas uma espécie de imagem-poema-homenagem [...] Eu faço poemas –protesto (em Capas e Caixas”. Cf. OITICICA, H. Apêndice. In: **AGL**, página sem número.

³⁰⁸ Luciano Figueiredo comenta sobre Bólides: “Vários bólides estão apoiados e integrados com palavras, com poemas. Nunca me refiro àquilo como texto, porque acho fundamental chamar atenção para a participação da poesia. É mais importante falar da “qualidade poema” no trabalho do Hélio do que no elemento formal texto”. FIGUEIREDO, L. Na trilha da navilouca. Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. In: **SIBILA**, n. 7, p 206.

efeito de abismo (*mise-en-abyme*) produzido no movimento na passagem entre signo e imagem.

Estandartes e Capas Parangolé propõem ao corpo interagir com palavras escritas na superfície dos objetos portáteis que são. Carregar Estandartes é conduzir a palavra como alegoria atravessando o ar. Vestir as Capas pode ser o mesmo que vestir a palavra, material entre outros materiais usados na confecção desses mantos: tecido, tela, algodão, bruto, esteira, estopa, fotografias e frases pintadas e/ou serigrafadas-sempre materiais ‘pobres’ e/ou sobras e reciclados. Parangolé comanda um exercício de sensibilização que toca à dimensão sgnica dos corpos. Leiam-se as frases-poema que conduz: *Da adversidade vivemos* (1964) (ver **Figura 18**); *Do meu sangue, do meu suor esse amor viverá* (1965); *Capa da liberdade* (1966); *Sexo, violência, é isso que me agrada* (196?); *Incorporo a Revolta, Estou Possuído*; *Da tua pele brota a umidade da terra/Do teu gosto o calor*; *Guevaluta Baby*; *Seja Marginal, Seja Herói* (1967)³⁰⁹. Poemas de apelo cruzado político e erótico incentivando o toque, olhar, leitura e atitude.

A pureza é um mito é frase estampada em tipos gráficos amarelos sobre uma das paredes feita de compensado de cor vermelha da Cabine PN2 que faz parte do ambiente Éden (1969)- proposição resultante da combinatória no espaço de todas as ordens de proposição até então inventadas por Oiticica. A frase amarela alude ao mito da especificidade e autonomia de cada linguagem artística garantida apenas na utilização de meios exclusivos. Mito fundado por um criticismo purista que certas narrativas da história moderna atribuíram a movimentos artísticos da primeira metade do século XX. No campo da poesia, porém, Hölderlin já havia advertido aos modernos que “o puro só pode apresentar-se no impuro”. Dentro do *campus* experimental, como bem diz Hélio, vale *inventar uma linguagem não importa por que meios e modos*. Sua proposição *Ambiental/Experimental* é, por assim dizer, ‘cosmopoesia’ que o conceito Cosmococa vem abreviar, admitindo o uso de meios e linguagens quaisquer.

A palavra *Notations*, título de livro de John Cage impresso sobre capa branca, participa das imagens exibidas na seqüência de foto *slides* fazendo parte do Programa

³⁰⁹ Cf. BRETT, G. Exercício Experimental da Liberdade, In: catálogo **Hélio Oiticica**, p 229.

in progress Quase Cinema NOCAGIONS Cosmococa 4 (CC4) (1973) - também chamado *BLOCO-EXPERIÊNCIA*³¹⁰, visto que muitos nomes servem ao seu conceito. Emprestado ao programa CC4, o título *NOCAGIONS* funde em bloco único os termos Notations & Cage, jogando com sua grafia e sonoridade sem comunicar diretamente um significado preciso. À maneira da linguagem do sonho ou do devaneio, este nome-bloco enigmático é imagem que condensa outras imagens. Alude negativamente ao título do livro e ao nome de seu autor exposto na foto *slide* e homenageia, por alusão hiperbólica, Augusto e Haroldo de Campos. Personagens evocados por Oiticica, em texto escrito em inglês: *CONCRETE POETS and PROSE-WRITERS and THEORIZERS and above all INVENTORS*³¹¹. (ver texto **Figura 19**) Aqui o emprego das maiúsculas dita o acento na vocalização do texto, e, em paralelo com a linguagem visual do cinema, se assemelha à tomada em *close-up*; recurso tipográfico presente na escrita dos concretos junto à fusão de palavras em blocos. A nota de apresentação do programa Cosmococa (CC4) comenta o livro de Augusto de Campos intitulado *Poetamenos* (1953), comparando sua estrutura a um quase-filme de letras:

POETAMENOS d'Augusto q clama: mas luminosos, ou film-letras, quem os tivera!e cujo espaço já é filmico de branco permeável permeado de /roxo/verde/azul/amarelo/laranja/vermelho/ nada poderia estar mais afim com o sentido dos SLIDES-TRILHA SOM-INSTRUÇÕES do BLOCOS CC! Hoje, como parecem de hoje! Olhando pra frente! Essas pranchas que voam do livro não são livro : SÃO COISA NOVA! Quero incluir dias dias dias em COSMOCOCA: AUGUSTO! anjo dos CAMPOS! Cada prancha dessas é tão slide-filmico quanto os próprios!³¹².

Poetamenos é título de livro-objeto programado em arranjo de pranchas soltas, intercambiáveis, onde se imprimem poemas também 'objetos'. Livro em

³¹⁰ Hélio escreve sobre o nome-conceito Cosmococa: “Cosmococa seria um novo projeto de filme de Neville D’Almeida : ele criou o nome e mais que um projeto de filme passou a ser program in progress [...]os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE D’ALMEIDA e EU jamais teria necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE BANGUE de NEVILLE : na verdade esses BLOCOS EXPERIÊNCIA são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR – de não me contentar com a linguagem cinema”.OITICICA, H. **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D’Almeida Hélio Oiticica, p 189.

³¹¹ “This 4th block-experiment in COSMOCOCA /is dedicated in recognition of ABOVE-GROUND INVENTIONS /ATTAINEMENTS to TWO BRAZILIAN CONCRETE POETS and PROSE-WRITERS and THEORIZERS and above all INVENTORS”. Cf. OITICICA, H. Catálogo **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D’Almeida Helio Oiticica, p 224.

³¹² OITICICA, H. Anotação p/ Cosmococas (12 março de 1974) Catálogo **Hélio Oiticica**, p 184.

progresso, deve ser lido/vocalizado/visto/manipulado em ordem arbitrária e circular. Suas páginas-pranchas tendem a ser misturadas em ordem aleatória e cada uma delas, destacada do conjunto, se poderia fixar na parede como um cartaz. Livro-objeto e cada poema e palavra aparecem, na fala dos concretos, como “entidade verbi-voco-visual todo dinâmica”³¹³. Apropriada de Joyce, a expressão verbi-voco-visual diz do caráter pluridimensional de toda palavra, destacada sua presença fragmentada em aspecto visual, sonoro e deslizamento semântico³¹⁴. É menos verbal essa poesia porque realça a presença imagética dos nomes e pranchas, passíveis de arranjos variáveis entre si como no processo de montagem de um filme. Sua tipografia impressa em cores sobre pranchas brancas e a ênfase na sonoridade das sílabas é mais a de uma coisa-imagem. Subtração aplicada à forma-verso discursiva, a *menospoesia* de Augusto de Campos, estrutura dinâmica pluridivida, mais visual e fonética e menos verbal, sugere a Oiticica o processo descontínuo que preside a Cosmococa.

Dias dias dias é nome-título de um dos poemas de estrutura fragmentária que integram a estrutura geral também fragmentária do quase-livro *Poetamenos*, tendo por característica incorporar a mobilidade literal e qualitativa no espaço e tempo. Seu procedimento realça os intervalos entre palavras e sua fratura em sílabas, que trocando de posição, se mantém em conexão associativa aleatória formando ‘blocos’. *dias dias dias* alude, sobretudo, à fragmentação do tempo em momentos únicos e equivalentes entre si. Oiticica escreve sobre o caráter trágico-romântico desta operação expresso na simultaneidade de eventos e significados contraditórios:

na sua prancha a mor é também mor (te): caroço fundido no enigma espaço : séguramor : a sílaba mor sempre falls short de completar-se[...] o branco de dias dias é filmico/multivalente/animal – mas oculta também algo algo – a sílaba oculta te – mor (te) /o branco não oculta: revela.³¹⁵

³¹³ “A adesão ao termo de Joyce *verbivocovisual* sugere a entidade todo-dinâmica, de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”. Cf. CAMPOS, H. A obra de arte aberta. In: **Teoria da poesia concreta**, p 30

³¹⁴ Cf. PIGNATARI, D. Arte concreta: objeto e objetivo. Ibid. p 39.

³¹⁵ OITICICA, H. Catálogo **Cosmococas Program in Progress** : Neville D’Almeida Hélio Oiticica, p 201.

Nas páginas-pranchas desse quase-livro *o branco nunca fica como fundo*³¹⁶. Intervalo entre termos e sílabas permitindo sua mobilidade, o branco atua enquanto *limite-não limite (fílmico) como o chão de neve onde neve cobre não cobre sem limites precisos aquilo que noutras condições faz parte do mundo dos objetos no nosso dia-à-dia*³¹⁷, anota HO. O branco/neve permanece em estado de suspensão e precipitado: seu contato com a tipografia em cores das palavras-sílabas torna discerníveis/indiscerníveis a fronteira entre o espaço da página e o corpo das letras. Marca e apaga limites territoriais envolvendo sílabas-palavras isoladas e/ou grupos de sílabas-palavras em um jogo de relações ambiental. Herança de Mallarmé, a figura do branco da Página integra o poema concreto e participa de sua *démarche* enquanto presença e virtualidade. Separa e amarra palavras-sílabas em constelações variáveis e abre percursos de leitura. O espaço em branco ora modula o ritmo do aparecer e desaparecer de um sentido, ora oferece a visão simultânea do texto. A uma só vez, espaço cheio e vazio, a Página é todo uno e fragmentado. Condutor das passagens de sentido no texto, seu branco-neve separa e conecta as imagens-signos em superfície única: revela o modo ambíguo de existir do poema enquanto objeto e verbo.

A operação do branco em *dias dias dias* é transposta por Oiticica à *démarche* concretista, mallarmeana, fílmica, suprematista, cageana. Daí que a menção à Prancha-poema de Augusto de Campos faça alusão simultânea à Página de Mallarmé e ao Suprematismo *Branco* de Malevich - marco limite do quadro apontando para a circunscrição ambiental da pintura. Leia-se o texto de HO, também escrito em inglês, aproximando a operação do branco no poema concreto ao monocromo branco da tela suprematista: *Campos Malevich are previewers of the void in the concept of nakedness: foretellers: angels of the White on White*³¹⁸. A tela *Quadrado Branco*

³¹⁶ Cf. OITICICA, H. Hélotape para Augusto de Campos março de 1974 (transcrito). Programa Hélio Oiticica www.itaucultural

³¹⁷ Ver trecho de em carta a Roberta Oiticica, comentando esse branco: “ Como o q vi no q Augusto de Campos faz nas pranchas-páginas do Poetamenos e q é que ele faz letras-bloco-cor fílmicos fazerem do branco-página não área-pouso mas limite-não-limite (fílmico) como o chão de neve onde neve cobre não cobre sem limites precisos aquilo que noutras condições faz parte do mundo dos objetos no nosso dia-à-dia”. Cf. OITICICA, H. Carta Proposição -Jogo (11. 10. 1974).Programa Hélio Oiticica www.itaucultural

³¹⁸ “Augusto de campos and poeta menos and the color lettered words as filmic letters-quality turning the the hite-back ground as filmic space: Campos Malevich are previewers of the void in the concept of nakedness: foretellers: angels of the White on White”(texto original em ingles). OITICICA, H. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 168.

sobre Branco (1918) de Malevich vela e revela a operação do quadro em sua nudez: sua maneira de criar uma linguagem a partir de relações entre cores e linhas. Assim como o branco da página veste e despe o osso do poema concretista: jogo de relações intervalares entre palavras/sílabas que é seu esqueleto móvel. Branco suprematista sugere a liberdade do suprasensorial: abertura de sentido figurada em vazio infinito além da sensação (“não-objetividade”, “deserto onde nada é real”³¹⁹). Ao invés de formas, Malevich considera o interagir de forças no espaço ‘cósmico’:

[...] só é preciso buscar a reciprocidade entre dois corpos que orbitam no espaço: a terra e a lua: entre ambas se pode construir um satélite suprematista [...] que se moverá em uma órbita dentro da qual se abre um caminho” (1920)/ “então se poderá perceber por completo o ritmo [...] do infinito cósmico de um silêncio dinâmico(1922)³²⁰.

O monocromo Branco, cor-luz mais intensa, é imagem do desaparecimento vibratório das formas em mistura indiscernível de forças. Para Malevich, o silêncio dinâmico expõe as variações de intensidade vibratória que mobilizam o espaço ‘cósmico. Também em música, o silêncio abriga a gênese intervalar dos sons (ver texto *Proposição-Jogo* onde HO associa o branco no branco de Malevich a música de Hendrix na **Figura 20**). Para afirmar a permeabilidade entre o conceito construtivista de espaço-tempo e a linguagem música, John Cage declara que sua ‘peça musical’ silenciosa 4’33’’ (*Four Minutes Thirty Three Seconds*), teria sido inspirada pelas *White Paintings* de Robert Rauschenberg. A série de telas em branco que lhe sugerem a virtualidade (*a canvas is never empty*) inscrita na presença concreta da superfície do quadro. Depois de sua exibição na galeria, Rauschenberg as teria lançado nas águas do rio Hudson, como se as devolvesse ao existir transitório das coisas. As *White Paintings* não deixam de refletir o Suprematismo branco de Malevitch em sua redução ao panorama zero da pintura. A primeira restituição do quadro ao vazio sugere, no entanto, a suspensão dos limites da pura pintura e a vontade metafórica. Já na cena artística americana dos anos 1950, as *White Paintings* assumem a vocação

³¹⁹Cf. MALEVICH, K. In: RICKEY, G. **Construtivismo**: origens e evolução, p 42.

³²⁰ O primeiro texto de Kasimir Malevich acompanha a publicação de litografias de El Lissitzky (1920); a segunda fala é trecho do Manifesto de Vitebsk (18 de fevereiro de 1922). Cf. J. SIEMEN, J. ; Kohlhoff, K. **Malevich**, 62-63 p.

conjunta de espelhos do ‘vazio’ e de anteparos físicos em contato com seu em torno. Cage as descreve como “aerportos de luzes, sombras e poeira” (*airports for lights, shadows and dust*) ou espelhos do ar (*mirrors of the air*) Acrescenta que seu modo de presença não é o do objeto, mas o da proposição de um modo de ver (*a way of seeing*)³²¹ que renuncia a intencionalidade, aderindo ao fluxo dos fenômenos. Mesmo tipo de estado³²² que a peça 4’33’’convoca. Em Cage, Silêncio é *escuta* da música do mundo, atenção à linguagem dos eventos que Hölderlin dizia ser indispensável à tarefa poética.

Programa em progress Cosmococa CC4 acumula homenagens (*homenagem a H. e A. de Campos/ branco no branco malevichtiano/ CAGE SUPREMATISTA*³²³). A apresentação do texto Cosmococa CC4 conecta diversos conceitos de branco-nudez-vazio, apropriados de contextos variados, do mesmo jeito que se combinam as imagens em seu *quase cinema* e em sua escrita. Em nota de 1973, tratando de cinema e linguagem experimental, Hélio transcreve texto de Cage: “process as mosaic – process that is each stage of the process will be not erected as a preparation for the following stage but as a mosaic that made the process itself something of a discontinuous formation and something that is realized as such”³²⁴. Processo-*mosaico* sugere a fragmentação progressiva de uma estrutura organizativa aberta, marcada a singularidade de seus elementos. Cada etapa é elemento atomístico na construção dessa poética ambiental/experimental, que, à exemplo das ‘frases átomos’ em Novalis e/ou do ‘fragmento porco-espinho’ em Schlegel, é, em si mesmo, perfeito e multivetorial. Cada fragmento-texto elementar se abre a uma série descontínua de fragmentos em progressão. Em carta à Roberta Oiticica (11 out 74), Hélio esclarece sobre o método de sua poética: *o que foi dito como poética do AMBIENTAL Q ME*

³²¹ CAGE, J. On Robert Rauschenberg . In: **Silence**: lectures and writings by John Cage, p 98-104.

³²² Idem, p. 102.

³²³ OITICICA, H. Anotação p/ Cosmococas (24 de agosto de 1973). In: Catálogo **Cosmococas Program in Progress**: Neville D’Almeida Helio Oiticica, p. 224.

³²⁴ Propomos a seguinte tradução do texto original em inglês: “processo como mosaico – processo no qual cada estágio não será disposto como preparação para o estágio seguinte, mas como mosaico que faz do próprio processo algo como uma formação descontínua que já por si só uma realização”. Cf. OITICICA, H. citação de Cage em nota de 2 julho 1973. In :BASUALDO, C. **Quase Cinemas**: Helio Oiticica, p 92.

*CERCA é q se virá a formar no BLOCO: isto é: a justaposição de palavras/e/ou textos/ e/ou fotos/ e/ou elementos e/ou objetos/etc.*³²⁵

Em Cage, a *experimental music*, descrita em artigo³²⁶ de mesmo nome (1958), assimila todo tipo de ruído e outros meios quaisquer - escultóricos, arquitetônicos, teatrais, etc. Privilegia etapa por etapa da experimentação em série de momentos ou aspectos, ao invés de seus resultados. Portanto, é proposição ambiental (*environmental*) em sentido similar àquele proposto por Oiticica. Experimento crítico, esta música-ambiental pode se apresentar em todo tipo de acontecimento, sem resultar necessariamente em produto musical. Vale transcrever o comentário do ‘autor’ da peça silenciosa 4’33’’ a respeito do criticismo na era da *globalização poética*:

Antes existiam barreiras entre as artes e era possível dizer então [...] que a melhor crítica de um poema era um poema. Mas agora temos uma tão maravilhosa destruição de barreiras que a sua crítica de um *happening* poderia ser uma peça musical ou um experimento científico, uma viagem ao Japão ou uma ida ao supermercado local³²⁷.

*

*

*

Dedicado em especial aos irmãos Campos, o ambiente *Nocagions Cosmococa CC4*, na declaração de Oiticica, é a *base*³²⁸ para os demais Blocos CC, notação abreviada para os programas *Cosmococa*³²⁹. Cada um deles aciona repertório distinto de referências, homenageia alguém ou convoca ‘parcerias’ a título de programas-proposição endereçados *de/para*³³⁰ terceiros, cumprindo a regra de jogo do *propor propor*: Programa-proposição em andamento de/para Silvano Santiago; programa-

³²⁵ HO, Carta-proposição à Roberta Oiticica, outubro 1974, [www.itaucultural](http://www.itaucultural.org.br) p 2.

³²⁶ Cf. CAGE, J. *Experimental Music* (1958). In: **Silence**: lectures and writings by John Cage, p 7-12 .

³²⁷ CAGE, J. **Entrevista a Kostelanetz**: Cage, p 55-56.

³²⁸ Cf. “[...] a abreviação de Cosmococa é sempre CCC, esses blocos né ? então CCC 4 que é a base, é como no livro de Cage *Notations* [...] são então “*Nocagions*”, quer dizer que em vez de NTA de notations tem CCG meio inclinado assim como se fosse em itálico [...] logo vou mandar as cópias pra vocês das páginas que fala desse bloco, no meu caderno, que eu tenho escrito cadernos e mais cadernos e esse é dedicado a vocês”. *Héliotape* endereçado a Augusto de Campos (transcrito). Programa Helio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural.org.br), p 2.

³²⁹ Os Blocos CC numerados de um a cinco (CC1 TRASCASCAPES (13 março 1973), CC2 ONOBJECT (12 agosto 1973), CC3 MAYLERYN (16 de agosto 1973), CC4 NOCAGIONS (24 de agosto 1973), CC5 HENDRIX WAR (26 de agosto de 1973)³²⁹, co-inventados por HO e Neville D’Almeida, estão detalhados, etapa a etapa, em textos de instrução. Outros programas são anunciados em continuidade à série, e descritos em diferentes estágios de detalhamento no texto.

³³⁰ Cf. OITICICA, H. Caderno-proposição *Cosmococa* (12 de março 1974). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 181.

proposição a Thomas Valentin (CC6); outro proposto a Guy Brett (CC7); programa-proposição enviado a Carlos Vergara (CC9), intitulado *COCA OCULTA RENÔ GONE* – este último tem por regra de jogo estar ausente a imagem da coca. Seu nome-título comemora *1 ano de Cosmococa Neville-EU* e homenageia a memória de um amigo morto: *EU envio algo como token - presente pela morte do Renô (domingo de CARNAVAL 24 fev. 74)*³³¹ – o presente oferecido é a proposição-jogo.

Programa CC4, em particular, prevê um ambiente de estrutura cinética, combinatória de planos avulsos incorporando o movimento circular. Enumeramos a seguir esses planos ‘quase fílmicos’ em relato improvisado *in loco*³³² (ver texto de instrução p/ Cosmococa CC4, **Figura 21**):

1) Plano seqüencial em carrossel de *slides* projetados nas paredes brancas: imagens em série de trilhas de cocaína justapostas instrumentos usados para enfileirá-las(canivete/faca) e/ou aspirá-las (tubo metálico) e arranjadas sobre a capa branca do livro *Notations de John Cage*. Das fotografias, em carta *Heliotape* enviada a Augusto de Campos, Hélio diz serem, *na realidade, anotações sobre a capa do livro*³³³. A palavra-título *Notations* (anotações), por si só evoca um processo de escrita fragmentária e/ou progressiva, ou seja, não linear³³⁴. 2) Plano da piscina, em cujas bordas alinha-se uma seqüência de lâmpadas, bem unidas como em uma fiada de pérolas, refletindo-se em traços brancos e móveis na superfície da água. 3) Plano branco do teto espelhando as luzes fixas e móveis. 4) Plano da trilha sonora em sucessão também circular, *fornecido ou sugerido : sugesta ambiental para a dança*³³⁵. Hélio lança a hipótese de fazer um convite à John Cage: *Cage faria o*

³³¹ Cf. *Ibidem*, p 185.

³³² Ver registros fotográficos da primeira montagem de *CC4* realizada no CHO, Rio de Janeiro, 2005. Cf. OITICICA, H. Catálogo **Cosmococa programa in progress**: Neville D’Almeida Helio Oiticica, p 142-145.

³³³ “[...] o Cage faria o sound-track, baseado nas fotos que são na realidade anotações sobre a capa do livro, as anotações são feitas com os instrumentos e com restos de cocaína, isso ninguém pode saber!”. OITICICA, H. *Heliotape* endereçado a Augusto de Campos (transcrito). In: Programa Hélio Oiticica www.itaucultural p 2.

³³⁴ A propósito da linguagem *Quase Cinema*, no em nota do caderno *Nitrobenzol Blackl Linoleum* (2 de julho 1972), Hélio reforça seu sentido experimental, citando Cage, para quem a experimentação é processo não linear, no qual cada etapa avulsa vale por si mesma. Cf. OITICICA, H. In: BASUALDO, C. (org), **Quase Cinemas** : Helio Oiticica, p 92.

³³⁵ Cf. OITICICA, H. Catálogo **Cosmococa Program in progress** : Neville D’Almeida Helio Oiticica, p 196.

*sound-track baseado nas fotos*³³⁶. 5) Plano do caderno de textos de instrução do programa, outra superfície de acesso ao Ambiente Cosmococa: as páginas brancas cobertas/descobertas por traços/rastros de escrita.

Cada um desses planos de linha-luz-imagem-som-texto espelha-se nos demais multiplicando séries de brilhos, trilhas, traços em moto contínuo circular. A proposição-instrução prescreve ação performática: o ‘mergulho do corpo’ na piscina é recomendado em sincronia com momentos de ação e pausa no movimento das séries visual e musical. Há pilhas de toalhas brancas para secar o corpo ou simplesmente para deitar sobre e assistir/participar da ação do ‘filme’. Integrando-se ao seu processo/ambiente de ‘montagem’, o(s) corpo(s) performa(m) esse ‘quase-filme’.

Quase cinema/Cosmococa é metacrítica da linguagem-filme. Esquiva do padrão-cinema, para HO, *super definido em sua fotografia-sequência e (que) se apresenta completo: super-visual que desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas*³³⁷. Crítica política também, aplicada em reverter a supremacia e constância da imagem visual como fim-resultado e fio unificante da obra, matriz comportamental condicionando o corpo do espectador a um modo de recepção contemplativa. Quase cinema é transposição da linguagem-cinema narrativa ao *ambiente fragmentado coca-environement*³³⁸, justapondo imagens de várias naturezas e relevância igual (sonoras, táteis, visuais, verbais).

De acordo com Haroldo de Campos, o conceito de montagem proposto por Sergei Eisenstein, calcado no método organizativo da escrita ideográfica chinesa, “permite agrupar como um *mosaico*, fragmentos de realidades díspares”³³⁹. Procedendo por síntese imagética/fonética, a escrita ideograma chega a um arranjo

³³⁶ OITICICA, H. Héliotape para Augusto de Campos (transcrito). Programa Helio Oiticica www.itaucultural.com p 2.

³³⁷ OITICICA, H. In: Catálogo **Cosmococa Programa in Progress**: Neville D’Almeida Helio Oiticica, p 194.

³³⁸ *Ibidem*, p 202.

³³⁹ Em *A Forma no Filme*, vale lembrar, Sergei Eisenstein define a montagem como método/conceito da linguagem-cinema por analogia com a escrita ideográfica chinesa. Método, segundo H. Campos, também adotado por Ezra Pound em *The Cantos*: “poema épico iniciado por volta de 1917, onde o poeta trabalha há 40 anos empregando seu método ideográfico que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares”. Cf. CAMPOS, H. de. A obra de arte aberta. In: **Teoria da poesia concreta**, p 30.

espaço-temporal em blocos, dispensando a articulação linear da sintaxe. “Palavras são jogadas contra palavras”- ele escreve - em um jogo de relações progressivo, comparável ao método estrutural de organização poética. Augusto de Campos, por sua vez, sublinha na escrita ideograma a possibilidade de trans-posição de seu processo filmico-ideogramático a ordem geral da estrutura, nos seguintes termos:

“As subdivisões prismáticas da Idéia no Lance de Dados de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a simultaneidade joyciana, a mímica verbal de cummings compartilham um processo de organização poética que se poderia exprimir na palavra *estrutura*”³⁴⁰.

Augusto de Campos acrescenta que o poema estrutural inventado por Mallarmé possui arranjo similar à música de Schönberg/ Webern/ Boulez/ Stockhäusen. Sua *menospoesia* adota modo de proceder igual: “aspirando a uma melodia de timbres com frases/palavra/ sílaba/letra (s) definidos por tema gráfico-fonético ou ideogrâmico”³⁴¹, *menospoema* quer ser música. No crivo dos poetas concretos, os conceitos montagem-ideograma-mosaico-série-estrutura compartilham a mesma operação de linguagem, admitida a permeabilidade entre os processos de formação das linguagens artísticas modernas que aderem ao método construtivo. Empregada pelos construtores da primeira metade do século XX, a técnica estrutural nas artes plásticas, - extensiva à colagem -, seria, pois, análoga ao processo do cinema de vanguarda, da música serial e do poema concreto. Haroldo de Campos atesta o parentesco entre os experimentadores modernos: “Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem à mesma família de construtores de formas”³⁴². Nesse contexto, se diria melhor: ‘mesma família de construtores de estruturas’. Vale lembrar que, para os concretos, é, sobretudo, o poema de Mallarmé, o *Lance de Dados*, o modelo da “permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais e/ou das artes visuais”³⁴³. Utilizando a palavra ou qualquer outro meio, a proposição Experimental em HO apropria-se desse método estrutural dito progressivo porque submetido ao

³⁴⁰ Cf. CAMPOS, A. de. Mallarmé: o poeta em greve. In: Campos, H. de ; Campos, A. de; Pignatari, D. **Mallarmé**, p 23.

³⁴¹ CAMPOS, A. de. Poetamenos (1953). In: **Teoria da poesia concreta**, p 15.

³⁴² CAMPOS, H. de. Aspectos da Poesia concreta (1957). Ibid. p 106.

³⁴³ Id. Poesia e paraíso perdido (1955). **Teoria da poesia concreta**, p 28

vetor tempo - método eleito tradutor das soluções das poéticas modernas individuais entre si.

Se os poetas concretos alguma vez adotaram a expressão obra aberta³⁴⁴ para falar de uma “nova teoria da forma”³⁴⁵, Hélio reforça a idéia de abertura a despeito da noção de forma & obra na expressão programa em progresso /programa in progress. Porém, esse conceito não é exatamente novo. A propósito, o texto de introdução à primeira edição da *Teoria da Poesia Concreta* (1975) apresenta essa poesia justo como “movimento em progresso e em processo”³⁴⁶. Importa que a proposição-fragmento, nomeada na escrita dos românticos por obra, tarefa-problema e/ou poesia universal progressiva, presume a traduzibilidade entre o método das linguagens de arte/poesia - e antecipa o método organizativo da estrutura como próprio da linguagem, pré-figurado na conexão essencial entre sensação e conceito progredindo em série de relações de extensão indeterminada. A título de *dados*, Oiticica transcreve, em nota de março 1974, o depoimento de Décio Pignatari que vêm problematizar a idéia mesma de obra, fazendo suas as seguintes palavras do outro: *Não há obra. Mesmo a idéia de obra aberta, ainda no sentido de salvar a idéia de obras. Embora alguns tenham continuado a fazer obra, o Lance de Dados de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é obra nem não-obra. É coisa nova*³⁴⁷.

Aspirando a ser experimento, acontecimento ainda por vir e já em vias de desaparecimento, a proposição Cosmococa transita no intervalo entre definições. Sobre a proposição Cosmococa Nocagions (CC4) Oiticica diz estar aberta à interpretação enquanto *música/ poesia/ transforming-object/ experiência cinética/ multimídia/ etc., sem ser nada disso*³⁴⁸. Por isso mesmo não se presta a ser interpretada, já que não contém um significado a ser revelado, mas sim um motor de proliferação de sentidos. Escapa, portanto, a qualquer categoria de análise. Seu programa em progresso expõe sim o movimento descontínuo e circular essencial à linguagem, sempre experimentada no corpo: a uma só vez, verbal e não-verbal.

³⁴⁴ CAMPOS, H. de. A obra de arte aberta (1955). Ibid. p 30.

³⁴⁵ Id. Ponto-Periferia-Poesia Concreta, (1956). **Teoria da poesia concreta**. p 25.

³⁴⁶ Cf. CAMPOS, H. de. Introdução. Ibid. p 7.

³⁴⁷ Cf. Hélio cita o depoimento intitulado “A comunicação pensada”, publicada na revista CONTRACOMUNICAÇÃO, p 29, sem fazer outras indicações. Cf. OITICICA, H. Catálogo **Cosmococa programa in progress**: Neville D’Almeida Hélio Oiticica, p 200.

³⁴⁸ Ibidem, p 226.

A qualidade objetual, filmica, musical, ambiental é extensiva aos nomes que Hélio inventa servindo de título e conceito a suas experiências multimídia (Núcleo, Penetrável, Bólide, Parangolé, Tropicália, Éden, Cosmococa, etc) e aos textos que escreve - todos esses experimentos preservam a “qualidade poema”. No ambiente experimental, a palavra participa de um processo que acentua a passagem progressiva entre crítica e poética, texto e lugar, verbo e plasticidade, som e sentido, presença concreta e virtualidade. Passagem realizada na unidade paradoxal do corpo, capaz de resolver em síntese problemática a dicotomia sujeito-objeto que orienta o conceito de linguagem como pura representação mental. Ainda em texto escrito em inglês, Hélio escreve sobre o que entende como resolução da dualidade representacional:

The structure of representation is linear- completely linear – it is fundamental to the duality of subject-object in all its forms./ the duality (s) of the world of representation is (are) only resolved in the unity of the body: a body whose ecstasy consists in the discovery of its own realization.³⁴⁹

Na quebra do encadeamento linear das representações, o corpo mesmo pode ser experimentado como estrutura cinética transformável, *transforming object*, música, cinema, escrita, etc. Nele o operar da linguagem é afim à figurabilidade do sonho, do devaneio, do poema.

6.2. Poesia, sonho e canto

Desde 1959, marco auto atribuído do início de sua experimentação, HO pratica intensa e extensivamente a atividade de escrita. Primeiro a escrita aparece na forma de ‘diário de artista’; em seguida, em artigos para publicação, manifestos, ensaios, cartas, poemas curtos, contos, textos críticos sobre trabalhos de outros artistas brasileiros, *relatos de trabalhos* - expressão que usa para designar textos que ‘rememoram’ suas experiências. Em cadernos de notas (ver capa de caderno na

³⁴⁹ “a estrutura da representação é linear- totalmente linear- tal estrutura é fundamental à dualidade sujeito-objeto em todas as suas formas / a dualidade(s) do mundo da representação é (são) resolvida(s) na unidade que é a do corpo: um corpo cujo êxtase consiste na descoberta de sua própria realização”. (texto originalmente escrito em inglês). OITICICA, H. Nota caderno NTBK (11 de junho 1973). In: Catálogo **Quase Cinemas**: Helio Oiticica, p 126.

Figura 22), ele reúne textos, desenhos e diagramas que, em conjunto, apresentam proposições abrangendo o desenvolvimento conceitual de experimentos e/ou os detalhes de sua construção. Há textos apresentados como *programas-guia*, especificando regras para executar performances e instalar ambientes - por exemplo, *os textos de instrução* para a série *Cosmococas*. Hélio escreve à mão e à máquina e, por vezes, explora o aspecto gráfico das letras de tamanhos, tipos e cores diferentes e seu arranjo no espaço da página – além de acrescentar grafismos e colagens tratando o texto como objeto visual, à exemplo dos poemas futuristas, dos *Caligramas* de Apollinaire, do poema concreto, etc.

Impossível demarcar fronteiras de gênero na consideração desta escrita de artista que não cogita respeitar limites entre imagem e palavra e/ou entre modalidades discursivas (poesia, prosa, artigo, manifesto, ensaio, etc.), mas justo experimentar atravessamentos. Ao invés de distinguir *a priori* entre os textos dirigidos à publicação e a escrita privada do artista - diário e correspondência - cabe considerar que a diferença de uso não é essencial a sua elaboração³⁵⁰. Deliberadamente, vários regimes de texto interpenetram-se nessa escrita. O tom intempestivo de manifesto com frequência a perpassa e sua argumentação crítica pode ser tão polêmica quanto sintética, muitas vezes imagética, investindo na plasticidade do texto e no efeito sonoro de sua vocalização. A exposição de idéias mais própria de um ensaio permeia a interlocução de uma carta íntima; conceitos e fazer poético pontuam anotações rápidas feitas no dia à dia; Em qualquer registro, a atividade de escrita de HO participa do processo experimental, sem ser dele simples comentário explicativo ou teoria que o precede e dirige. Se o objetivo visado é criar uma linguagem *não importa*

³⁵⁰ “É possível supor, em uma primeira abordagem, que os textos para uso público são diferentes dos textos para uso privado (correspondência ou diário): os primeiros visam a uma justificação, sendo argumentação e explicação exteriores à obra propriamente dita, estariam voltados, destinados ao exterior; os segundos seriam notas escritas para uso próprio, rascunhos, rasuras, monólogo interior; fariam parte da obra à título de um movimento interno de reflexão, indispensável à prática de uma arte[...]. Mas essa distinção cede diante de uma necessária ambigüidade : como julgar, p. ex , as cartas de Poussin? Elas servem a dois usos : o epistolar não pode ignorar o que deve ao pintor nem q deve trabalhar para seu reconhecimento como pintor. Ele é a mídia útil, o intermediário obrigatório. Por conta disso, submete-se a ele, trabalha para sua glória e seu conforto. Mas, inversamente, não se pode pretender que tb que a formulação, a verbalização das questões colocadas pelo eu-pintor ao eu-escriva, modifique a ordem das prioridades? O pintor seguiria então a ordem q o escriva estruturou[...] na realidade não se sabe qual dos dois faz a obra , nem como é compartilhada a invenção”. CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**, p 154-155.

por que meios e modos, então todos os regimes expressivos se equivalem. A palavra, porém, oferece de modo mais direto a oportunidade de conectar o sensorial e o conceito.

Tratando da produção de texto em HO, Guy Brett, em “Notas sobre os escritos”, atesta que Oiticica “escrevia sem parar, como um acompanhamento ao seu trabalho, escrevia tanto que é talvez preferível encarar os dois como uma só atividade, uma corrente incessante de invenção e pensamento”³⁵¹. A crítica, em geral, tende a estabelecer que a palavra integra sem intervalo essa prática experimental. O interesse na palavra empresta, contudo, dinâmica especial a essa operatividade inventiva, reunindo linguagem e experiência corporal, crítica e poética, teoria e prática. Dito de outro modo, o ato de escrever dá testemunho do comprometimento entre fazer-conceber, sentir-refletir, próprios de seu experimentalismo, sugerindo a inseparabilidade entre esses atos distintos, mas contíguos. Reeditando a teoria da arte romântica, o ‘criticismo’ serve de método ao fazer poético nessa escrita. A respeito da distinção entre os gêneros poesia e crítica, Schlegel ditava: “a poesia só pode ser criticada pela poesia”³⁵². Nesse viés romântico, a escrita crítica é poesia em dobro (poesia da poesia) e não um gênero discursivo entre outros - trata-se de exponenciação redutiva ao processo da poesia.

Ainda que admitamos, pois, junto com Brett, que textos e ‘trabalhos’ do artista podem ser assimilados à mesma corrente de invenção e pensamento, cabe supor que a ênfase na atividade de escrita é fundamental à dinâmica geral desse processo. A escrita amplia e necessariamente modifica seu campo de ação, autorizando, por exacerbação de seu criticismo, a dispensa de proposições de objetos e ambientes em favor de proposições-texto. Integrada à prática inventiva, o texto do artista (e mesmo sua fala) desenvolve um espaço próprio de experiência que potencializa sua produtividade em ritmo de aceleração progressiva. Pode ser tida como marca da poética crítica de Hélio, inseparável de sua maneira de viver o dia-à-dia, a vontade de palavra. Sua experimentação com a linguagem verbal é persistente

³⁵¹ BRETT, G. Notas sobre os escritos. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 207.

³⁵² [...] Um juízo de arte que não que não é ao mesmo tempo uma obra de arte [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte”. Cf. SCHLEGEL, F. Lyceum ,Fragmento 117. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 38.

e realça a **potência deste meio ambíguo que é a palavra**: mistura de coisa e conceito. Tipo de gênero híbrido ou ‘gênero sem gênero’, a escrita de artista, em especial, trabalha a intermediação entre as regiões do verbal e o não verbal³⁵³, operando no intervalo entre elas. Ao nomeá-los, o texto escrito inventa mundos, oferecendo ‘lugares’ a serem habitados, simultaneamente, concretos e virtuais. Palavras-título, tais como Núcleos, Bólides, Parangolés, Cosmococas, etc. instauram conceitos críticos e imagens-poema que participam das proposições ambientais concretas que nomeiam. Hélio dá especial importância aos títulos de suas proposições-experiências assim como fazia Duchamp. Para ambos, trata-se de focar a dimensão poética, ou seja, lingual, do objeto sensorial proposto.

Luciano Figueiredo comenta a relevância de sua prática de nomeação, nas seguintes palavras: “Nomear caixas de madeira, vidros, garrafas com pigmento e terra, capas para serem colocadas no corpo de *Bólide* e *Parangolé* é estabelecer, na própria magia do nome, a inquietação e pulsação da obra”³⁵⁴. Acrescenta que a escrita passa a ser “uma forma a mais em sua invenção a ponto de obra e textos caminharem juntos”³⁵⁵-, endossando a leitura feita por Guy Brett. Das proposições de Hélio, sempre apoiadas na cor, diz, contudo, serem trabalhos de pintor, admitindo que “a *poesia* está sempre lá, nos conceitos que inventou e desenvolveu”³⁵⁶. Talvez melhor seria sublinhar o caráter ‘pictórico’ e/ou imagético de suas proposições-poesia confinando com a instância reflexiva dos conceitos.

Por sua conta, Hélio marca a abrangência dos títulos que inventa ao dizer: *uma palavra título é coisa assim, digamos, poética, é um conceito total, que tem uma totalidade*³⁵⁷. Seus títulos são nomes-*palimpsestos*, acumulando metáforas e camadas superpostas de imagens-conceitos extraídos do contexto da arte&literatura&crítica.

³⁵³ “É esse entremeio que o texto do artista assegura: o intermédio entre o verbal e o não verbal”. CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**, p 154.

³⁵⁴ Cf. FIGUEIREDO, L. Introdução. In: **AGL**, p 5.

³⁵⁵ Cf. *Ibidem*.

³⁵⁶ “Há um processo que tem a ver com a questão da cor e outras explorações e vertentes dentro do trabalho de Hélio, mas a poesia está sempre lá nos conceitos que inventou e desenvolveu [...] A visualidade e a verbalidade estavam sempre juntas, eram modos expressivos complementares”. FIGUEIREDO, L. Na trilha da Navilouca. Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. In: **SIBILA**, nº 7, p 206.

³⁵⁷ OITICICA, H. Héliotape (transcrito). In: SALOMÃO, W. **Me segura qu’eu vou dar um troço**, p 203.

Singularizado em um nome-bloco, cada título faz-se por justaposição e amalgama de uma gama de outros conceitos heterogêneos e contraditórios. Cada nome é totalidade fragmentada, cujos elementos se fundem e/ou colidem entre si, impulsionando a proliferação progressiva de significados.

Inventado por Neville, o conceito-título *Cosmococa*, contração de *cosmos* e *coca*, segundo o próprio, sugere o sentido de arte como transmutação/transformação³⁵⁸. Usando a mesma palavra-título, Hélio evoca o sentido de totalidade ambiental similar ao conceito *linguagem-poesia em progresso* para os românticos alemães:

COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um ponto de vista, mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO: quanto a minha experiência programa de 13 de março de 1973(primeira sessão CC1) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO que me modificou vida e comportamento e conduziu a multiplicidade de propostas que iniciara nesses anos-obra a conseqüências radicais e maiores: COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NIVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS: COSMOCOCA é o joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contigüidade da multidão de possibilidades da experiência individual que germinam nas coletividades da aldeia global de MCLUHAN³⁵⁹

Nome-mundo *Cosmococa* mostra uma paisagem multifacetada, capaz de fraturar-se em inúmeras possibilidades simultâneas e contíguas de aparecimento e significação. Não por acaso se enuncia como *jogo supremo* de transformar. *Joke-jogo* é paródia, prática antropofágica entendida enquanto tradução/transposição crítica de poéticas alheias. Tem por regra que as imagens-signo ‘originais’ reapareçam transformadas em outras novas, assim expondo sua mobilidade. A estrutura-paródia inverte e multiplica o sentido de uma dada imagem-conceito ao alterá-la e inscrevê-la em outros contextos significativos³⁶⁰. Importa que a estrutura-paródia dá a ver o

³⁵⁸ “Bolei o nome *Cosmococa*, que é a coca cósmica”, diz Neville D’Almeida, “que é princípio fundamental da arte. Acho que arte é transmutação, que é transformação”. Cf. depoimento de Neville a Paulo Herkenhoff. In: Catálogo **Cosmococa program in progress**: Neville D’Almeida Helio Oiticica, p 241.

³⁵⁹ OITICICA, H. Catálogo **Hélio Oiticica**, p 180-181.

³⁶⁰ Ver as palavras de Carlos Gardin do modo de proceder da paródia: “O signo móvel significa, para nós, um procedimento muito próprio à estrutura-paródia e que consiste em ser o signo um objeto que, refuncionalizado, isto é retirado de seu contexto original, referencial, passa a indiciar, funcionar como índices totalmente opostos àquele de sua origem.[...] É postura característica da [...] (metalinguagem) que procura colocar a nu seu modo de construção[...] Este signo móvel , não raras vezes, contém a chamada construção em abismo, que rompe, de certa forma a linearidade princípio-meio-fim”.GARDIN, C. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**, p 149.

modo como opera reflexivamente: seu funcionamento é crítico o, portanto, a uma só vez, destrutivo e construtivo. Desde logo, a escrita experimental de Oiticica abriga nos nomes-título que inventa releituras de outras poéticas ao modo da estrutura paródia e/ou da antropofagia enquanto estratégia poética e comportamental.

Além dos nexos que o texto de Hélio, citado na seção anterior aponta, o nome *Cosmococa* pode remeter ao termo “aldeia global”, inventado por McLuhan nos anos 1960 para nomear o mundo *massmedia*, onde todos os espaços geográficos e culturais se situam em contato. Acrescente-se que faz paródia da aspiração-desejo de totalidade manifesta na poesia-crítica romântica alemã e nas linguagens dos construtores modernos - ver conceitos Ambiental em Mondrian, Monumental em Kandinsky, Merz em Schwitters, Suprematismo em Malevich -, convertendo-as a uma ordem transgressiva de fruição corpórea. Fundindo cosmos e coca, alude também à ‘aspiração’ pelo nariz dessa substância. Efetuando recorte sincrônico no universo das escritas modernas, retoma a démarche teórico-operativa do poema concreto em sua apropriação simultânea das poéticas de Mallarmé, Pound, e. cummings, Joyce, etc. Vale incluir nesse recorte e colagem de escritas, a antropofagia de Oswald de Andrade, por sua vez, justaposta ao canibalismo dada de Picabia e à devoração surrealista de Bataille/Breton. Princípio geral da poesia para Bataille, o canibalismo comanda, como já vimos, vários experimentos da vanguarda: a escrita automática surrealista, a colagem visual dada e a montagem cinematográfica no cinema experimental russo.

Cosmococa adota esse princípio dada-surrealista da poesia ao proceder por recorte e colagem-montagem de imagens avulsas, em analogia ao processo da linguagem automática do sonho. A pluralidade de significados contida na palavra da poesia corresponderia à intersecção de várias cadeias associativas atuantes na imagem sonhada. Apresenta-se, pois, como proposição enigma e/ou problema: Cosmococa oculta/revela algo, de maneira similar à imagem sonhada. Na leitura da psicanálise freudiana, sonho é imagem hieróglifo que recalca e exhibe o real objeto de desejo experimentado no corpo - portanto, um tipo de escrita viva. A propósito, a ironia romântica exposta na escrita enquanto paradoxo, ou seja, simultaneidade de sentidos

avulsos e contraditórios, também se oferece como jogo de enigma ou problema “chistoso”³⁶¹.

Quando Novalis desenvolve a teoria segundo a qual a amada pode ser lida como “abreviatura do universo” ou, reciprocamente, o universo como “elongatura da amada”³⁶² ensaia um método de escrever similar ao mecanismo do sonho. Assim como na linguagem sonhada, sua escrita-fragmento opera por associação livre e suscita várias interpretações. Em carta a Lygia Clark (10. 10. 1974), Oiticica exercita uma prática semelhante, oferecida como proposição-*play*: sob pretexto de relatar suas experiências em Nova York, inclusive, tratando de fatos que não se devem comentar por escrito, inventa um jogo-enigma para ocultar/revelar a qualidade da coca, seu objeto de desejo. A carta enumera nomes substitutivos da ‘substância amada’ ao lado de chaves de decifração:

PRIMA (Cousin Cocaine dos Rolligs Stones/ estou hoje experimentando um novo vestido de baile da PRIMA); NEM TUDO QUE RELUZ É OURO (porque o brilho de paetê nesse caso não era bem do puro); NEVES DE KILIMANJARO (essa que era do melhor pano do mundo); IVORY GIRL (que quer dizer garota de marfim, é nome-slogan de um sabão em pó que faz o branco ficar mais branco aqui); DIAMANTES DE CAROL CHANNING (show-woman famosíssima [...] no metrô há fotos dela sempre com diamantes no pescoço e nos pulsos e ela diz: Depois dos diamantes, meus melhores amigos são as New York Bets - apostas de Nova York, isto é a organização de jogo legalizado que tem muitas lojas aqui, e a razão pela qual dei esse nome é que a coisa era de qualidade e cheia de brilhos, mas fica-se sem saber se são falsos ou verdadeiros como os famosos diamantes dos anúncios); FANTASIA PARA BAFO DA ONÇA (é que a pele da onça é malhada mas malhada também significa outra coisa nas gírias brasileiras)³⁶³.

O texto exhibe um encadeamento descontínuo entre imagens de cores-matéria-luz (*ouro/paetê, ivory, neve, diamantes, branco mais branco*) e de anexos do corpo (*vestido de baile/ fantasia para bafô da onça/ pele da onça malhada / melhor pano / diamantes no pescoço e nos pulsos*), sempre imagens afins às suas proposições fora do texto. A brincadeira fala do grau de pureza e impureza da substância, grau que a torna mais ou menos desejável. Isso que não deve ser dito se mostra como agregado

³⁶¹ “Um bom enigma deve ser chistoso”. SCHLEGEL, F. Lyceum, Fragmento 96. In: **Dialeto dos fragmentos**, p 34.

³⁶² Cf. TORRES, R. F. Apresentação. In: **Pólen**, p 19.

³⁶³ OITICICA, H. Carta à Lygia Clark, 10.10.74. In: **Lygia Clark Helio Oiticica: cartas1964-1974**, p 237.

de imagens de coisas sensórias, recortadas de contextos descontínuos e justapostas em um bloco-texto, segundo o método da colagem-montagem. Bloco-texto contendo em si mesmo suas chaves de decifração como a contém o relato interpretativo de um sonho.

Jogo de palavras em torno da coca-substância, o texto assume o *nonsense* tanto quanto a teoria do poema em Novalis, visto que seu conceito de poesia admite o ‘não sentido’ da palavra, dado em sua instância exclusiva de coisa-imagem:

“Poemas, bem soantes e cheios de belas palavras, mas sem sentido e coerência – somente algumas estrofes que sejam compreensíveis – fragmentos de coisas variadas. No máximo a poesia autêntica pode [...] exercer um efeito direto, como a música. A natureza é portanto puramente poética, e também o gabinete de um mágico ou de físico, um quarto de criança, um sótão, uma despensa”³⁶⁴.

Método de fazer poesia, essa teoria fragmentária do poema dita o uso de palavras combinadas do mesmo jeito acidental pelo qual a natureza distribui elementos e coisas se acumulam em ambientes artificialmente construídos de acordo com o arbítrio das mãos. Palavras-coisas fariam diretamente aos sentidos do corpo como a música, porém, incitando a ir além deles. Novalis atribui à palavra o poder mágico capaz de evocar a vida ausente (“Cada palavra é um conjuro”³⁶⁵). Coisa mágica, a palavra eleva-se ao extraordinário a partir do ordinário e, em sincronia, rebaixa-se à ordem comum. Empréstimo de sentido ilimitado àquilo que possui limites definidos e, em movimento inverso, define limites para o que não pode ser totalizado. “Elevação e rebaixamento recíproco” descreve a operação dupla a que Novalis chama “romantizar”³⁶⁶. Efeito que se traduz na co-existência de sentidos contraditórios. Em nota intitulada Monólogo³⁶⁷, ao assegurar que “as palavras apenas jogam consigo

³⁶⁴ Novalis, In *Schriften*, 2, Iena, 1907, citado por Walter Benjamin.

³⁶⁵ “Cada palavra é um conjuro. Qual espírito chama, um tal aparece”. NOVALIS. Fragmentos logológicos I e II, Fragmento 6. In: **Polén**, p 142.

³⁶⁶ “Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão ele é logaritimizado – adquire uma expressão corriqueira. Filosofia romântica. Língua romana. Elevação e rebaixamento recíproco”. NOVALIS. Fragmentos I e II, Fragmento 105. In: **Polén**, p 142.

³⁶⁷ “Só é de admirar o ridículo erro que as pessoas julguem falar em intenção das coisas”. NOVALIS. Monólogo. *Ibid.* p 195.

mesmas”, exprimindo apenas sua própria natureza, ele precisa a operação autopoética da linguagem. Livre com respeito à coisa concreta que designa e à intenção do sujeito de comunicar, a palavra fala de si para si: todo diálogo é monólogo.

Em seu livre jogo sem referência ou finalidade, para Novalis, as palavras constituem um mundo por si que espelha as “proporções” do mundo das coisas. Importa que tais proporções, tal como ocorre nas relações intervalares em música, exteriorizam os “ritmos da alma cósmica”³⁶⁸. A partir do movimento vibratório da alma, no entanto, cabe falar da linguagem enquanto experiência musical e corporal. O escritor-poeta oferece seu corpo à palavra e assim torna-se profeta, anunciador de mundos por vir, manifestos em nova língua: a linguagem imprime-se em seu corpo como lançamento a um futuro ilimitado. Novalis com a palavra: “Assim também com a linguagem, quem tem um fino tato para seu dedilhado, sua cadência, seu espírito musical, quem percebe em si mesmo o delicado atuar de sua natureza interna e move de acordo com ela sua língua ou sua mão será um profeta”³⁶⁹. O profeta artista não age enquanto eu consciente, antes sofre um transporte que mobiliza ritmicamente seu corpo. Sofrendo um arrebatamento corporal é levado a descobrir novos territórios de experiência (“o escritor é, somente, um arrebatado da linguagem”³⁷⁰). Por essa teoria romântica, a linguagem, a escrita, não se presta a ser olhada de frente e manipulada como um objeto, mas somente surpreendida de viés.

Profetizando os ‘mundos por vir’ de Mallarmé, surrealistas, dadaístas, construtivistas, concretos, etc. Novalis entende que a linguagem fala de si mesma em pulso ritmado. Atua o escritor, pois, como *medium* da escrita e não como autor: tomado pelo ritmo dos sons e visões da palavra, seu corpo está sendo formado pela linguagem. Além dele, no corpo da escrita, está um mundo em formação, a ser habitado por outros. Mas se a palavra o conduz por um arrebatamento, em contrapartida, lhe oferece uma situação propícia à tomada de consciência daquele operar essencial à linguagem. Nasce na experiência de arrebatamento um saber imprescindível ao escrever. Junto ao aparecer do poema, acontece a reflexão sobre

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ NOVALIS. Monólogo. In: **Pólen**, p 195-196.

³⁷⁰ Ibidem.

seu fazer-se, duplo aparecimento que consiste, para quem escreve, em fazer-se de si. Novalis ensina sobre a escrita: “escrever é viver”³⁷¹, sendo a escrita-poema a vida outra, ‘por vir’ à maneira do experimental.

Ao escrever ‘propõe propor’, o texto de Oiticica diz do mesmo jogo de mediações descrito nessa teoria do poema. Sua vontade de palavra deixa-se levar pelo balanço entre arrebatamento e ‘criticismo’ próprio à experiência poética romântica. Experimentar o experimental, título e lema daquele artigo seu publicado na revista Navilouca, considera o intervalo entre coisa sentida e nomeada, entre vontade de dizer e o dito, como se a linguagem trouxesse, de uma só vez, a oportunidade de fixar uma visão, um sentido, e o imprevisto. Sua escrita-poema é construção habitável somente na deriva, pois, ‘navilouca’ é a palavra, abrigo nômade. Daí o privilégio concedido à escrita.

*

*

*

A massa heterogênea de textos de Oiticica testemunha um mesmo empenho: ao invés de seguir o encadeamento linear do discurso, aspira à fragmentação progressiva do texto praticando assim uma escrita experimental ou crítico/poética. Desnecessário escrever em forma de verso para alcançá-la, pois, Mallarmé, em *Crise des vers* (1895), garante que toda prosa comprometida com o estilo cumpre tal condição³⁷². Substituindo as relações sintáticas por nexos de outro tipo, a poesia orienta a linguagem no sentido do movimento ritmado³⁷³ e expõe a plasticidade da escrita. Teor irrelevante na linguagem comum que, em seus padrões repetidos, prioriza a função comunicacional. Em afinidade com a teoria romântica do poema, Mallarmé observa que o ato poético consiste em ver prontamente uma idéia fracionar-se em n motivos de valor igual e em arranjá-los em grupos (*l’acte poetique consiste a voir soudain qu’une idée se fractionne em um nombre de motifs égaux par la valeur*

³⁷¹ Friedrich Schlegel, em *Sur la Philosophie* (a Dorothea), atribui essa frase a Novalis: “J’aimerais presque dire, dans le langage un peu mystique de notre H. : “vivre c’est écrire”. Cf. In: P. Lacoue-Labarthe, P. ; Nancy, J. L. *L’Absolut littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, p 225.

³⁷² “[...] *que vers il y a sitôt que s’acentue la diction, rythme dès que style*”, Cf. Mallarmé, S. *Crise des Vers* (1895) publicado originalmente na *Revue Blanche*. < www.direz.org/mallarmé/ > p 1.

³⁷³ Maurice Blanchot descreve assim a poesia de Mallarmé: “ (a poesia) substituindo as relações sintáticas por relações mais sutis, orienta a linguagem no sentido de um movimento, de uma trajetória ritmada”. BLANCHOT, M. O mito de Mallarmé. In: **A parte do fogo**, p 39-40.

et a les grouper)³⁷⁴. Fracionamento que ganha outra expressão no Prefácio ao *Lance de Dados*: “subdivisões prismáticas da idéia”³⁷⁵. O fenômeno de desdobramento prismático da luz em cores diz do conceito de “poema constelação”: idéia dispersa na página na alternância de brilhos de uma ou outra imagem-palavra e/ou grupos de palavras. Daí que o poema se mova em fluxos de deslocamento e condensação em agregados/galáxias. (*tout deviens suspens, disposition fragmentaire et vis-a-vis*)³⁷⁶. Espaços em branco na página ditam o ritmo desses fluxos, pois, aqui nenhuma voz autoral assume o comando da máquina-texto³⁷⁷. Poema-fragmento ou problema-poema, o *Lance de Dados* exhibe o operar automático do poema. Oiticica diria que atua como experimento na escrita e/ou como *Objeto-texto*.

Quanto à natureza do dizer, Mallarmé atesta: antes de tudo, é sonho e canto (*le dire, avant tout, rêve et chant*)³⁷⁸, maquinação de imagens-enigma, movida pelo impacto do choque entre palavras desiguais. Em “O mito de Mallarmé”, Blanchot observa que, no *Lance de Dados*, conta somente a modulação rítmica das palavras e não os termos onde pára a linguagem³⁷⁹. As sonoridades das palavras dispersas simplesmente evoluem em conjunto, variando seus encontros sem afirmar-se em qualquer ponto. Mallarmé escuta no poema a influência estranha da música de concerto, os choques entre palavras ressoando como gritos ainda que em orquestração verbal (*multiplicité des cris d'une orchestration qui reste verbale*)³⁸⁰. Daí render tributo à antiga forma cantada do verso, à qual atribui o “império da paixão e

³⁷⁴MALLARMÉ, S. Op. cit. < www.direz.org/mallarmé/ > p 3.

³⁷⁵MALLARMÉ, S. Cf. Prefácio ao *Lance de dados*. In: CAMPOS, H. de ; CAMPOS, A. de ; PIGNATARI, D. **Mallarmé**, p 151.

³⁷⁶“*Tout deviens suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-a-vis , concourant au rythme total, lequel serait le poeme tu, aux blans*”. MALLARMÉ, S. Op cit, p.4.

³⁷⁷“*L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poete, qui cede l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets reciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplacent la respiration perceptible em ancien souffle lyrique ou la direction personnelles enthousiaste de la phrase*”. MALLARMÉ, S. *Crise des Vers* (1985) www.direz.org/mallarmé/ p 4.

³⁷⁸Ibidem, p 5.

³⁷⁹“(no verso) somente contam a passagem, a modulação, e não os pontos por onde passa. É o que aproxima a poesia da música [...] as palavras ali deixaram de ser termos (onde se para) e se abriram a intenção que através dela caminha, fora de qualquer realidade a que possam corresponder”. Cf. BLANCHOT, M. O mito de Mallarmé. In: **A parte do fogo**, p 40.

³⁸⁰Cf. MALLARMÉ, S. *Crise de Vers*. www.direz.org/mallarmé/, p 1.

devaneio”³⁸¹, sem deixar de lado a crítica enquanto expediente conceitual inseparável da poesia moderna. Em vários aspectos, a estrutura aberta do *Lance de Dados* não lhe parece esboço de verso, mas “um estado”³⁸² da poesia ainda vinculado à tradição.

A escrita ‘poética’ de Oiticica compartilha esse mesmo estado de abertura. Nela importa mais a evolução ritmada das palavras e seus efeitos de ressonância entre si - e com palavras alheias - e menos a asserção do dito. Os nomes-título que inventa e desenvolve em *conceitos totais* são imagens em fuga, evasivas como o canto, sonho ou filme sem começo, meio e fim. Sonho Cosmococa, aludia sim à maquinação progressiva de imagens-signo. Para dizer da medida de previsto e imprevisto contida no conceito total que é o poema Cosmococa, Hélio escreve: *O PROPOSTO SE DÁ SEMPRE COMO PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA COMO FIXAÇÃO EM MODELOS*³⁸³,

*

*

*

³⁸¹ Cf. MALLARMÉ, S. Prefácio ao *Lance de dados*. In: CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de. **Mallarmé**, p 152.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Cf. OITICICA, H. Nota (12 de março 1974). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 181.

7. Viver, experimentar, escrever

A poética Experimental de Oiticica se abre ao campo enunciativo, certificando-se em atender a dupla exigência crítica e poética. Dito de outro modo, a escrita se impõe, no dia-a-dia, como desdobramento de seu experimentalismo e ganha autonomia ramificando-se em diferentes ‘usos’: desde o manifesto à ficção. Hélio preocupava-se em qualificar e reconsiderar criticamente o estatuto de seu texto e em sempre renovar a sua dicção. Leia-se a nota de 22 de fevereiro de 1961:

[...] este diário é para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há fragmentação de assuntos e idéias, o que eu sei é que é vivo, é documento vivo do que quero fazer e do que penso³⁸⁴.

A prática de escrita então se apresenta como anotação diária, recusando o *caráter intelectual do texto* e a *formulação de dogmas e idéias racionais*³⁸⁵. Textos dirigidos à publicação mantêm a mesma construção improvisada: abordam, simultaneamente, vários assuntos e evitam o caráter abstrato das idéias acabadas. A ordem fragmentária do texto quer preservar a mesma dinâmica da atividade vital. Por isso é avessa à disciplina argumentativa e às normas de estilo dos gêneros discursivos regulamentados e tudo que diz é provisório. Assume, pois, o modo de desenvolvimento proposto pela escrita fragmento praticada por Novalis/Schlegel/Hölderlin. Palavras anotadas seriam menos *racionais e mais espirituais* [...] *cheias de fogo e tensão*³⁸⁶, atesta Hélio, ainda em 1961. Assim parece apropriar-se da terminologia romântica que metaforiza o ‘espírito poético’ em energia vital, aparecendo na imagem do elemento fogo (Novalis/Hölderlin). Figurado em elemento ígneo, o espírito poético tende a coagular-se em obra formada, nela persistindo enquanto tensão ativa pronta a ultrapassar seus limites concretos. Para Novalis, a parte do fogo é a capacidade de pensar da natureza equivalente ao poetar.

³⁸⁴ OITICICA, H. Nota de 22 de fevereiro de 1961. In: **AGL**, p 30.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ibidem*.

A matéria dos corpos seria *problema*³⁸⁷ a ser decomposto por tal energia e/ou pensamento vivo, e por ela recomposto em outras presenças. Isto procede *como se* em uma reação química- Novalis, assessor de minas de sal e cobre, entendia de química. A presença da energia na matéria sólida e na parte sensível da palavra era paradoxo que nas tradições místicas antigas manifestava um deus³⁸⁸ - e, segundo o escritor-químico, aquilo que na antiguidade era religião, entre os modernos deveria tornar-se “poesia prática”³⁸⁹. A mística romântica da linguagem já é, pois, um pragmatismo. Práxis poética legada às várias tendências construtivas modernas que, ao início do século XX, sustentaram a ‘não-objetividade’ da arte, tida como expressão do ‘espírito’ e/ou da ‘alma cósmica’- vide as poéticas de Kandinsky, Malevich, Mondrian, Schwitters, que o experimentalismo de Oiticica tem por suas precursoras.

Em anotação de 1960, HO explicita que a *ordem estrutural da cor* que planeja construir atende à *necessidade religiosa*³⁹⁰. Ordem de relações autônoma com respeito a aparência do mundo objetivo, a estrutura-cor alcançaria a sublimidade da *linguagem pura da música*³⁹¹. Segundo a descrição processo da arte feita nessa nota, o artista *conversa* com a matéria que estrutura em linguagem, e dialogar com a cor-música, seria como *brincar* e fazer *preces*³⁹². Sua escrita anotada então deseja tornar-se expressão do vivido e, por ora, de uma vivência sublime. Desmedida diante da qual a analítica do intelecto se mostra inadequada: *Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do sublime e para mim toda expressão de arte aspira ao sublime*³⁹³, escreve. Aludindo ao ilimitado da criação enquanto processo que não pode ser mentalizado³⁹⁴, a arte sublime aparece

³⁸⁷ “Um problema é uma massa sólida, sintética, que mediante a faculdade de pensar penetrante é decomposta. Assim é inversamente o fogo a capacidade de pensar da natureza e cada corpo um problema”. NOVALIS. Fragmentos I e II, fragmento 4. In: **Pólen**, p 110. Além de poemas, os escritos de Novalis compreendem, em sua maior parte, comentários de suas leituras de filosofia. Ele entende de química, em vista de sua atividade profissional de assessor de minas de cobre e sal na antiga Saxônia.

³⁸⁸ NOVALIS. Fragmentos logológicos I e II, Fragmento 9. In: **Pólen**, p 111.

³⁸⁹ Cf. NOVALIS. Poeticismos, Fragmento 55. Ibidem. p 131.

³⁹⁰ OITICICA, H. Nota (30 de dezembro de 1960). In: **AGL**, p 25

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² OITICICA, H. Nota (12 de março de 1961). In: **AGL**, p 30.

³⁹³ OITICICA, H. Nota (22 de fevereiro de 1961). In: **AGL**, p 30.

³⁹⁴ “A criação é o ilimitado; não querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira só consegue atrofiar o movimento criativo”. OITICICA, H. Nota (11 de setembro de 1960). Ibid. p 22.

como linguagem *móvel, eternamente móvel, cambiante*³⁹⁵. No que está em acordo com os termos da poesia crítica romântica. Impossível, portanto, abranger esse horizonte de possibilidades nos limites da forma-objeto ou em demonstração analítica no texto.

A nota de 21 de janeiro de 1961 transcreve palavras de Goethe para expor a desmedida do sublime: *a sublimidade tem que ser informe ou consistir de formas inapreensíveis*³⁹⁶. No texto atribuído à Goethe³⁹⁷, a experiência do sublime é descrita como afim ao estado de indeterminação próprio da sensibilidade infantil e não cultivada (bárbara). Idéia que dialoga, por sua vez, com as cartas de Schiller sobre a educação estética, tratando do jogo estético latente na atitude da criança e do selvagem. Vale lembrar que o ‘estado estético’ em Schiller presume o livre jogo entre sensibilidade e pensamento, na suspensão de limites da experiência que tanto o artista quanto um qualquer formado pela *Bildung* deve saber construir. Hélio propõe justamente que o artista experimentador desempenhe a tarefa educativa, entendido que há somente a ser ensinado o jogo de experimentar o experimental.

A anotação é forma inacabada, inconclusiva, do texto, segundo o exemplo da escrita fragmento conformada em ‘pequena obra de arte viva’ (Schlegel). Perfeita nos limites de sua individualidade e multivetorial por conter a atividade crítica que a transporta para além de si mesma, nunca alcança conformação final. Seu inacabamento preserva sim a tensão que ativa seu impulso de proliferação em outros enunciados. Os românticos alemães adiantaram que escrita anotada flui no pulso temporal da poesia metaforizado em tensão harmônica que, em música, conduz ao desdobramento serial dos tons. Assim como cada tom musical contém um acorde implícito, ambivalência e multivalência de sentido está contida em cada anotação. Se a dinâmica musical do vivo, percussiva e ressoante, é extensiva à gênese do texto,

³⁹⁵ OITICICA, H. Nota (15 de janeiro 1961). In: **AGL**, p 26.

³⁹⁶ Hélio transcreve texto de Goethe em seu diário: “Goethe: mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o sublime. A sublimidade [...] tem que ser informe ou consistir de formas inapreensíveis”. OITICICA, H. Nota (21 de janeiro de 1961). In: **AGL**, p 26.

³⁹⁷ De acordo com Benjamin, o conceito de arte em Goethe difere daquele primeiro romântico e, sobretudo, não admite a crítica de arte. Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 71-80.

fica invalidada a idéia de autoria enquanto expressão exclusiva de um sujeito individual. Problema registrado por HO na nota seguinte (25 de novembro 1960):

Preocupa-me o problema da não-particularidade da expressão; não de situações minhas, formações fechadas, mas tão cheias de vitalidade cósmica que não importa o autor. A relação entre o artista e a obra terá de ser não particular, expressão alta, cósmica.³⁹⁸

Este alcance ‘cósmico’, nunca exclusivamente particular, presume o diálogo com outros textos e enseja a transformabilidade de suas proposições. Em conjunto de notas do início dos anos 1960, a proposição *cor-estrutura-espaço-tempo*, substitutiva da idéia de limitada de forma, é significada ora como *vivência estética, mágica* (22 fevereiro 1961)³⁹⁹ decorrente da *necessidade existencial [...] que supera ou se eleva acima do cotidiano* (12 março 1961)⁴⁰⁰; ora é indicada a tendência dessa cor expandida em contexto existencial concreto à *se corporificar* (5 outubro de 1960)⁴⁰¹. Somente para, em seguida, a cor-estrutura aparecer como fenômeno que engaja matéria e espírito em registro *transcendental* (17 março 1962)⁴⁰². Este conjunto de notas aponta uma diversidade de sentidos atribuídos à experiência estética, transitando, entre outras posições, pelo ‘sublime’ de Goethe, a ‘cosmicidade’ da poesia primeiro romântica, a experiência fenomenológica de Ponty e por aquela *metafísica*⁴⁰³ que, segundo a história da arte de HO, sobressai nas poéticas dos construtores modernos do século XX.

* * *

³⁹⁸ OITICICA, H. Nota (25 de novembro de 1960). In: **AGL**, p 24.

³⁹⁹ “Assim, para mim, quando realizo maquetes ou projetos de maquetes, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-o assim do mágico tal o seu caráter vital.” OITICICA, H. Nota (22 de fevereiro de 1961). In: **AGL**, p 29.

⁴⁰⁰ Oiticica escreve sobre a cor: “Este caráter da cor nasce [...] para emprestar à vida existencial um clímax, um sopro de Vida”. OITICICA, H. Nota (12 de março de 1961). *Ibid.* p 30.

⁴⁰¹ “Volto a pensar, novamente, no que vem a ser o “corpo da cor”. OITICICA, H. Nota (5 de outubro de 1960). In: **AGL**, p 23.

⁴⁰² “[...] se trata de uma busca da dimensão infinita da cor, em relação com a estrutura o espaço e o tempo. O problema, além de novo no sentido plástico, procura também e, principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental”. OITICICA, H. Nota (17 de março de 1962). *Ibid.* p 41.

⁴⁰³ “A posição da arte em nosso século tende para o Metafísico. É inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o metafísico”. OITICICA, H. Nota (dezembro 1959). In: **AGL**, p 16.

Hélio espera que a palavra anotada preserve sua energia e se apresente na condição de pensamento vivo. Suas primeiras notas e textos dirigidos à publicação preservam ainda a sintaxe convencional e apontam para referências de leitura sobre o tema ‘arte’ e estética. De maneira nada protocolar, no entanto, produz uma combinatória de textos de artistas e de escritos críticos de toda ordem e procedência. Mistura discursos da vanguarda artística e da crítica brasileiras ao ‘legado universal’ das artes e letras modernas, em especial, aos textos de artistas construtores como Kandinsky, Mondrian, Malevicht, Schwitters, etc. Oiticica parafraseia, alude à, e/ou cita, p. ex., a palavra de Lygia Clark e Ferreira Gullar e também a de Goethe, Baudelaire, Hölderlin, Sartre, Bergson, Merleau Ponty, Nietzsche, etc. Em seu desenvolvimento, essa escrita chega a dialogar intensivamente com Décio Pignatari, os irmãos Campos e os nomes que integram o *paideuma* da poesia concreta (Mallarmé, Joyce, Ezra Pound, ee cummings). E rouba palavras de Marcuse, Heidegger, Marschal McLuhan, Gertrude Stein, Marcel Duchamp, Artaud, Cage, Yoko Ono, etc, sem esquecer as falas dos brasileiros Mário Pedrosa, Sousândrade, Rogério Duarte, Waly Salomão...

Não cabe fazer o esforço de completar um inventário de nomes somados no percurso de uma vida inteira de leituras e/ou de interlocuções diretas. Importa que a escrita de Oiticica segue construindo, no dia-a-dia, um labirinto de alusões e citações sem se fixar no texto desse ou daquele autor ou artista em particular. Incorpora uma variedade de leituras de acordo com o que é, a cada momento, desejável ao seu experimento no espaço do texto. Leitor combinatório que embaralha referências e ‘gêneros’, deseja que seu texto experimental seja atravessado por falas alheias consoantes e/ou dissonantes entre si.

Dito de outro modo, partilha da “sinpoesia” e “sinfilosofia” que, para Schlegel, caracteriza a escrita fragmento enquanto fazer e pensar conjunto, processado no diálogo entre quem escreve e quem lê. “Eu sou tu”⁴⁰⁴, escreve Novalis, para dizer do desdobramento da identidade do falante que acontece na operação do texto. A abertura à palavra do outro funciona, precisamente, como dispositivo que faz ressoar/repercutir na escrita de HO a história viva da arte e

⁴⁰⁴ NOVALIS. Fragmentos I e II ; Fragmento 96. In: **Pólen**, p 140.

literatura modernas e do pensamento crítico em torno do tema arte & poesia. Manobra que lhe confere o estatuto de experimento coletivo na linguagem. Assim sua escrita dispõe-se deliberadamente a participar da totalidade aberta nomeada por Schlegel poesia universal progressiva e no registro de um ‘tempo sem tempo’. Para Haroldo de Campos, a poesia-texto estabelece o domínio do simultâneo⁴⁰⁵: campo de coexistência entre séries múltiplas de escritas e leituras. Românticos diriam o mesmo, ao escrever que poesia é domínio musical, onde cada tom permanece em sincronia com seu outro e todo o desdobramento de sua série harmônica. No comentário de Haroldo, os escritos fragmentários da última fase de Hölderlin assemelham-se aos *Cantos* de Ezra Pound, livro interminável, escrito na sucessão de dias e anos assim como a escrita anotada e musical de Oiticica.

Se a linguagem é toda música, Oiticica ensaia o tipo de performance própria do cantor-intérprete apto a impor seu timbre e fraseado à qualquer partitura. *O que se convencionou chamar interpretação sofre também uma transformação em nossos dias. Não se trata de repetir uma criação. Hoje o intérprete pode assumir tal importância que sobrepuje a própria canção ou outra coisa qualquer que interprete*⁴⁰⁶ - escreve. Ao invés de decifrar uma dada partitura, a performance interpretativa a reinventa na sua dicção. Dispensa a fidelidade ao original, atendendo à idéia de tradução criadora comum a Haroldo de Campos e a seus ‘precursores’ (Hölderlin, Novalis, Benjamin, Jacobsen, Ezra Pound).

No percurso interminável da escrita de Oiticica, os nomes-conceito se transformam e as posições marcadas no texto trocam de sentido. Passando, em dado momento, por um desvio, este experimento textual se desprende da marca do sublime metafísico, do regime transcendental e ‘esteticista’ da arte-objeto. Nome-conceito Parangolé vem sublinhar a imanência⁴⁰⁷ do processo experimental, conectando linguagem e corpo. A escrita então pode aparecer como gesto corporal, a exemplo

⁴⁰⁵ “[...] a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora”. Cf. CAMPOS, H. de. **A operação do texto**, p 21.

⁴⁰⁶ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé (1965). In: **AGL**, p 75.

⁴⁰⁷ “A dança (Parangolé) também não propõe uma fuga desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude – o que seria para Nietzsche a “embriaguez dionisíaca” é na verdade uma “lucidez expressiva na imanência do ato”, ato esse que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal”. OITICICA, H. A dança na minha experiência (12 de novembro de 1965). In: **AGL**, p 74.

daquele movimento ritmado da palavra que, para Novalis, guia as mãos e a língua do poeta. Compatível com esse andamento rítmico, conceito Parangolé multiplica-se em duplo estatuto: ora é dito *formulação definitiva* [...] *do que seja a totalidade-obra*, ora *princípio* [...] *da não-formulação de conceitos*⁴⁰⁸, proposta a coexistência entre esses dois enunciados. Parangolé expressa uma totalidade que não pode estar contida no conceito intelectual. Enquanto conceito-poema, Parangolé subentende sim o paradoxo enquanto co-presença de sentidos opostos: o ambíguo, na expressão de Oiticica.

As anotações sobre o Parangolé declaram buscar a aproximação ao *ponto de vista filosófico*, procurando a *definição de uma ontologia da obra*⁴⁰⁹ capaz de verbalizar sua gênese na experiência. Motivo porque são mencionadas como parte de (sua) *minha obra teórica*⁴¹⁰. Porém, essa escrita logo evolui para negar a pretensão filosófica e/ou teórica. Em carta à Lygia Clark (15.10.1968), Hélio anuncia outro desvio, agora relativo à natureza de sua prática de escrita:

Estou escrevendo muito com certas influências: de Rogério (Duarte), no início, do (Alain) Ginsberg, etc, mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a linguagem poética na máxima intensidade segundo o caso.⁴¹¹

A ênfase na imanência do ato corporal tende a ‘corporificar’ a escrita de HO, intensificando sua relação com universo das letras em geral, em particular com a literatura⁴¹². Porém, a ênfase na materialidade do texto subverte a pretensão teórica apenas se, por teoria, se entende o discurso argumentativo/demonstrativo e/ou o conceito enquanto pura abstração. Dizer que seus experimentos com a palavra, a partir daí, localizam-se no campo da literatura, seria confiná-los a um alcance restrito, pois, a negativa da ‘arte’ pelo experimentador se estende à qualquer outro regime

⁴⁰⁸ OITICICA, H. Programa Ambiental (julho 1966).Ibid. p 77.

⁴⁰⁹ Id. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” (novembro 1964). In: **AGL**, p 69.

⁴¹⁰ OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade Brasileira (1967).In: **AGL**, p 98.

⁴¹¹ OITICICA, H. Carta a Lygia Clark (15.10.68). In: **Lygia Clark Helio Oiticica: cartas 1964-74**, p 43.

⁴¹² “Essa relação de Oiticica com o universo da literatura e da poesia – e da escrita em geral – sempre foi intensa.[...] Não é à toa que alguns dos maiores interlocutores de Oiticica durante sua carreira foram em sua maioria ligados às letras e ao universo da literatura e da crítica, como Rogério Duarte (poeta e filósofo na época) Torquato Neto (poeta, jornalista letrista) Waly Salomão (poeta ensaísta e letrista) Haroldo de Campos (poeta, tradutor. Crítico e ensaísta ou Silviano Santiago (poeta, crítico, jornalista, tradutor e ensaísta)”. COELHO, F. O. Um escritor em seu labirinto. **SIBILA**, nº7, p 220.

específico de linguagem. Decidindo-se por escrever *textos poéticos* (sobretudo, a partir de 1968), Oiticica tem em mente uma espécie de ‘gênero sem gênero’ de escrita. Inventa sim alguns poemas e ‘contos’, a exemplo da seguinte história curta, apresentada como “Conto” (1969)⁴¹³, na qual a fronteira entre memória de um feixe de sensações experimentadas e prosa poética é indecível:

*Olho a foto fora de foco o cartão cor cordão
Rosário e peça e começo a decifrar o que já
Vi e sei: maracanã e mais além não o que
Concentra no estádio-luz mas que o aureola
Coroa formigando a paisagem de cinza calor e
Luz suor: oh, a luz que a noite se vê do morro
É o clamor clarão maracanã pão dos olhos e
Barulho de ter mas o que está aqui é a vida
Diante dos olhos ruas ruas noite e dia se olho
Agora o esqueleto que faço vejo aqui o Esqueleto*

A mistura entre o regime do texto e o vivido é recorrente nesses escritos poéticos que, não renunciando à exposição crítica do processo que os produz. Reunindo no mesmo contexto invenção de linguagem, crítica e memória indicam a transação mútua entre ‘experimentar o experimental’ e viver. Durante sua estada como artista convidado na universidade inglesa de Sussex, em 1969, Hélio rememora via escrita a gênese de seu conceito de cinema conectando sensações visuais, olfativas, auditivas e táteis, que transitam entre tempos e espaços diferentes:

AUTO I: A ponte desce como dos cosmos sob o som folia nas sombras subjetivas ou no odor que emana ou do morro no som metal dos trens que correm das matas pelo mar da Central: porque as sombras embaixo são sombras ou o que sinto não sei; é cedo no ano para que o samba esteja quente, mas as luzes os sons e os tamborins surdos me atingem [...] o que falo ouço sinto lá ou agora que penso no lá no que foi ou poderá vir a ser no falar na voz que não é conhecido (mas se tornou) do dia-a-dia: pra mim era o dia-a-dia e é: não é agora por que estou aqui e não lá: mas ouço o eco samba e vejo-me descendo a ponte pra sombra [...] talvez o cinema tenha começado pra mim – em alguns desses momentos ponte onde a bananeira e o trem se encontram na sombra ou o verde do mato alto triste trópico calado e brisante expectante: cheiro de sumo-fumo nem frio nem quente na noite estrelas bananeiras e luzes se juntam num só som : cinema não é filmado mas essa ponte que desce para as sombras⁴¹⁴.

⁴¹³ OITICICA, H. Conto (22 de novembro 1969). In: **SIBILA**, nº 7, p 182-184. A publicação não informa se o título “Conto” foi escolhido por HO e/ou se o texto é versão integral.

⁴¹⁴ OITICICA, H. Conto (14 de novembro 1969). In: **AGL**, p131.

‘Momentos ponte’ é conceito-metáfora espaço-temporal da operação de linguagem cinema. Conceito extensivo ao processo de escrita relato, na qual ‘imagens’ descontínuas de sensações memorizadas vem se posicionando lado a lado em arranjo intervalar. Filme experimentado no corpo, a memória conecta entre si, em situação presente, imagens de situações vividas em tempos e espaços outros. Momentos ponte evocam o tempo sem antes e depois e o espaço sem fronteiras, comuns à montagem do filme, à escrita fragmento e ao fluxo da memória e/ou do devaneio. Sombras intermedeiam a luz: intervalos cegos, facilitam o encontro das imagens luminosas no filme: no recorte sombreado, ‘trem’ e ‘bananeira’ se justapõem como fragmentos avulsos em colagem móvel. Nasce no correr do jogo de conexões entre imagens-signo uma escrita-cinema-memória.

Memória, fluxo associativo e fragmentação aparecem em *Barnbilônia*⁴¹⁵ (1971), poema-paródia do *Inferno de Wall Street* (1877) de Souzaândrade. Assim como o texto ‘original’ do poeta romântico brasileiro, escrito por Oiticica durante sua estada em Nova York. Desenhos rabiscados a lápis dividem espaço com a escrita em *Barnbilônia* (ver **Figura 23**), do qual recortamos essa amostra:

do playground-morte junk bowery
A elridge etc: “ i ’m in the law ” – to o elevador
Up-gaily : luz vermelha instruções de vôo:
Watch your wallet em branco miridiaco stars
de uma nova cova: rimbaud-hendrix: lola
montes lola by the rinks : lola lalalalola→
blonde afro square gi: man man garra
hoje são três: multisexo o o mundo não
é tão redondo é manhattan-penis

twowaynis

[...]

delicatíssimas
sexta of second ave marítma
multitudes expressfillmornistas
while kiss (or not) you kiss swollen lips
retidão noturna YMCA skies
eastmundo blank space love-nests
slumundo hey eyey o um ’luv’me

⁴¹⁵ OITICICA, H, Nota (23 de janeiro de 1971). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 161-165.

y
 ay
 a
 a
 !
 cry the cry

noche
 terrible ciudad malassombrãdade

Barnbilônia repete o tema da metrópole caótica e perversa e a estrutura do poema *Inferno de Wall Street*. Na escrita de Souzaândrade, os irmãos Campos observam a fusão e alternância de palavras, personagens e situações em arranjo de *shots* ou tomadas, em *collage* ⁴¹⁶, provocando a fragmentação do texto no espaço da página. Esta ‘estrutura mosaico’ é eleita por eles desconhecida ‘precursora’ das técnicas de Mallarmé, Ezra Pound, Joyce e da poesia concreta, seu impacto no mundo das letras sendo o de um ‘terremoto clandestino’. Os Campos vêm no ambiente ‘infernal’ do poema, um “teatro caleidoscópico em giro” ⁴¹⁷ movimentando constantemente cenas e falas. Poema-teatro móvel, o *Inferno* mistura cenas desempenhadas por personagens históricos e mitológicos e outras de reportagem sobre habitantes do cotidiano da grande cidade à visões de novas sintaxes e palavras em ‘polidiomas’. Texto a ser lido em seqüência aleatória como escrita de jornal que apresenta *faits divers* do dia a dia, dialogando entre si em giro constante. A estrutura-mosaico da página de jornal, ainda segundo os Campos, é solução comum à combinatória de fragmentos que faz a colagem plástica cubista (e dada). Emoldurando um espaço onde coisas se entrelaçam em posição de fundo e figura, a colagem estabelece a contigüidade entre o plano da ficção e o do real, dissolvendo fronteiras em transação metonímica. De modo que, no processo da colagem, o recorte do real se passa por ficção, e vice versa, em efeito de *mise en abyme*, como bem observa Rosalind Krauss a respeito dos *Papiers Collés* de Picasso ⁴¹⁸.

Já no poema *Barnbilônia*, censurado em sua primeira aparição na revista-jornal *Flores do Mal*, palavras em várias línguas, neologismos, tomadas de cenas e

⁴¹⁶CAMPOS, H & CAMPOS, A. de. O terremoto clandestino. In: **ReVisão de Souzaândrade**, p 56.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸KRAUSS, R. Os papéis de Picasso, p 52.

falas alternadas se movem em giro. Fazem convergir personagens do mundo da literatura, *rock*, cinema (*rimbaud-hendrix*, *lola montes*, *joyce*, *malassomb(souzand)rândade*, etc) e ‘reais’ vivências de Hélio na Manhattan dos anos 1970. Imitação de Souzaândrade, *Barnbilônia* é também amostra de seu universo misto de referências de leitura e de outras poéticas não verbais. Quanto à pretensão de ser poeta-escritor, Waly Salomão, interlocutor próximo de HO, é quem, dentro de seu texto em prosa-poema *Me segura qu’Eu Vou Dar um Troço* (1972), toma recuo crítico e entrega a manobra ambígua nessa fala:

“Final dessublimador: não sou escritor coisíssima nenhuma, não passo de um escritor A-pressado B-obo C-alhorda vá desfiando letra por letra o ABC do cretinismo até o pê de pretencioso, leitor apressa-do, bobo, calhorda [...] pretencioso de Sousândrade Oswaldândrade Guimarães, ou seja, um leitor do certo corte dos concretos.⁴¹⁹

Também leitor do ‘corte certo’ que os concretos efetuam no universo das letras, Hélio declara sua vontade de poesia sem renunciar à crítica e à apropriação dos experimentos de linguagem que encontra nos textos que lê. Numa carta à Lygia Clark (janeiro 1972) ele comenta: *estou lendo a beça coisas que eles (os Campos) enviam, fora outras [...] horas a ler Joyce, Pound também [...] além disso, estou reformulando muitas idéias, retomando outras e montando um texto montagem só de excertos de outros artistas, escritores, ensaístas*⁴²⁰. Munido dessas leituras, para certos usos, mantém íntegra a sintaxe e exposição argumentativa do texto. Quando a escrita conceitua experimentos, tende a dar lugar a arranjos sintéticos que desmancham sintaxe e pontuação; funde e justapõe palavras, às vezes, organizadas em blocos dispersos na página; inventa nomes e desliza por idiomas e acentua o aspecto gráfico e sonoro dos nomes, rebaixando seu efeito semântico. De novo, Waly Salomão dá a receita: “Cambiar de idioma pour/ Provoquer sistematiqument/ Le delire”⁴²¹. Adotando o método do delírio sistemático, HO pratica um tipo de escrita fragmentária cuja estratégia unificadora absorve todos os gêneros e quer ser, a um só tempo, livre de amarras discursivas e precisa nos conceitos sintéticos que vem propor

⁴¹⁹ SALOMÃO, W. *Me segura qu’eu vou dar um troço*, p 174.

⁴²⁰ OITICICICA, H. Carta a L. Clark (24.1.1972). In: *Lygia Clark Hélio Oiticica*: cartas 1964-74, p 219.

⁴²¹ SALOMÃO, W. Op. cit. p 187.

- escrita crítica e poética, improvisada e metódica, semântica e concreta, inventiva e tradutora.

Escritor-leitor, Hélio se mantém em conversa com outros escritos, a título de experimento coletivo. Maneira ambígua de ‘criar uma linguagem’ e renunciar à marca do estilo e à obra autoral. Tal experimento no texto é correlato ao seu jogo comportamental que prevê a *mútua incorporação*⁴²² entre falas e identidades, diferente do que se entende por parceria ou ‘trabalho em conjunto’. Deixando-se atravessar por falas de outros autores, citados ou não pelo nome, o texto de HO usa a citação (enunciado repetido e enunciação repetente⁴²³), que toma por um atravessamento mais amplo: a incorporação do outro, capaz de digerir a palavra alheia e torná-la própria. Deliberadamente procura a interseção de falas, e o enunciado repetido, mudando de contexto, nunca permanece igual. Na escrita crítica de HO o uso da citação regulamentar e/ou da simples alusão não creditada a enunciados alheios, exhibe a operação dual implícita na operação do texto. Operação descrita por Antoine Compagnon, ao modo cubista-dadá-surrealista, em termos de recorte e colagem: conjunção e disjunção, mutilação e excerto de palavras. A mecânica da citação, nesse viés, age por transposição entre palavras trabalhando na materialidade do texto. Daí que citar não difere de falar e/ou escrever, a escrita/fala sendo momento indissociável da leitura e da escuta. Enfatizada essa mecânica, o aprendizado da fala passa por desempenho de mímica e o aprender a escrever por trabalho de recortar e colar palavras e letras. Desde que automatizado esse desempenho e manejo, torna-se possível acessar o ambiente do texto. “Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível fazer nenhuma definição da citação”⁴²⁴, sustenta Compagnon. Origem do texto, situada dentro e fora dele, a citação atua à maneira das ‘sombras’ e/ou dos ‘momentos ponte’ rememorados por Oiticica como ‘começo’ de seu texto-cinema: operação de colagem-montagem de imagens-palavras.

⁴²² “Eu e Neville não criamos em conjunto, mas incorporamo-nos mutuamente de modo que o sentido de autoria é tão ultrapassado quanto o de plágio”. OITICICA, H. Catálogo **Helio Oiticica**, p 180.

⁴²³ Antoine Compagnon escreve sobre a citação regulamentar: “tem por funções catalogadas atestar erudição, invocação de autoridade, amplificação ou reforço de um argumento, ornamento do texto”. Cf. COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**, p 47.

⁴²⁴ *Ibidem*, p 31.

Adaptada ao processo da experiência, a escrita de Hélio Oiticica procede por uma errância, sempre recolocando criticamente suas posições. Próprio do Experimental é o estado de invenção, crítico por excelência, operando por deslocamentos progressivos. O problema neoconcreto da expressão, ponto de partida deste experimentalismo, então será posto no texto, a cada vez, de novas maneiras, tais como *criar*, *inventar* ou *performar*. Tratando do tema da criação, o texto intitulado “Experimental o Experimental”, repete o enunciado de Yoko Ono, citado de maneira quase regulamentar: “Quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são creativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui [...] Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”⁴²⁵. Se a linguagem já está aí para ser aprendida, a tarefa do experimentador, para Ono-Oiticica, seria a de provocar desvios de valor. A operação *readymade* seria exemplo dessa tarefa de apropriação de coisas já existentes. Gesto preciso e gratuito que Duchamp chamou ‘inscrição’, consistindo em aplicar um título a uma coisa. Implicava em transação de valores: troca do valor de uso corrente e/ou do valor monetário da coisa apropriada por seu valor poético. Previsto por Mallarmé, é o desvio de uso da “moeda corrente da fala” em favor de seu uso poético. Porém, em sua ‘origem’, toda palavra em uso é *readymade*, repetindo-se no ato de seu proferimento o gesto de inscrição de um significado sobre um significante em um dado contexto.

A vontade de palavra intensifica-se na trajetória do artista-experimentador, na medida em que o campo de operatividade do experimental se amplia, assimilando qualquer material precário, qualquer meio de expressão, para além da necessidade de fazer objetos plásticos e mesmo de criar. A proposição *ambiental-vivencial-corpórea* define um campo sem limites, por definição, híbrido, incluindo todas as possibilidades expressivas do corpo, da linguagem. Ambiental circunscreve uma totalidade que não pode ser segmentada. HO adverte ainda em 1966: *Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades de posse do artista ao criar*⁴²⁶. Nesse caso, nem os meios empregados nem o produto acabado desse ato constituem o essencial do processo: *Há uma tal liberdade de meios que o próprio ato*

⁴²⁵ OITICICA, H. Experimentar o experimental, 22 de março de 1972. Programa Hélio Oiticica < www.itaucultural.com.br > p 5.

⁴²⁶ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé : Programa Ambiental (1965). In: **AGL**, p 78

de não criar já conta como manifestação criadora- acrescenta. Importa a progressão em aberto contida na proposição capaz de desdobrá-la em sua própria negativa.

Reduzida a *um quase nada e nada mesmo em matéria de construção técnica*, a proposição experimental - mero dispositivo -, por si só, incentiva a construção através da palavra. Lygia Clark detecta com clareza essa solução, ponderando, em carta dirigida ao amigo Hélio: “você escreve maravilhosamente e isso eu acho fundamental, pois, se a arte acabou no sentido plástico, você supera essa perda através da escrita, que é poética, crítica, criadora e tudo mais”⁴²⁷. Oiticica confirma o diagnóstico, considerando que a proposição-experiência precisa ser relatada por escrito: *a expressão verbal e escrita da coisa importa mais do que nunca. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras, a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa.*⁴²⁸. Mais que descrição do acontecido, o relato é autêntico acontecimento: *uma descoberta e/ou invenção* no texto, desdobramento crítico de uma outra proposição experimental. Hélio escreve: *quem relata (o trabalho) ou quem critica é o artista ou nada é*⁴²⁹. Enunciado que parece ecoar aquela fala categórica de Schlegel : “a poesia só pode ser criticada pela poesia”.

Construído desde dentro do campo poético, o relato é experimento na obra-propositiva, objeto problema cuja auto-evidência não esgota suas possibilidades de aparecimento e significação. Assimilado o ‘objeto’ à sua gênese estrutural na experiência, fica eliminada a relação dicotômica entre a concepção e a percepção do trabalho. E assim se convoca o envolvimento direto do artista e do espectador-participador, ambos instados a por em relação o perceber e conceber. Internalizada essa função, a proposição Ambiental/Experimental dispensa a tarefa mediadora do crítico especializado.

Entretanto, Hélio não deixou de dialogar com a crítica especializada ou não - motivo porque cita os nomes de Ferreira Gullar, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Mário Schemberg que tem por críticos interlocutores que o teriam *influenciado*⁴³⁰.

⁴²⁷ CLARK, L. Carta a Hélio Oiticica (6.11. 74). **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964-1974, p 255.

⁴²⁸ OITICICA, H. Carta a Lygia Clark, 11.7.74. In: **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964-74, p 227.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade (1967). In: **AGL** p 98.

Sua recusa em reconhecer a função do crítico profissional teria sido, porém, avalizada por Mario Pedrosa, cujas palavras ele reproduz, em uma nota de 1978: “EU NÃO SOU CRITICO [...] assim como a critica de arte não existe, não existe aquilo que se vai criticar como uma realidade”⁴³¹. Resulta mesmo inadmissível, no comentário de Hélio, *essa merda de crítico na posição do espectador, volta tudo ao antigo*⁴³². A palavra do crítico assume aqui função normativa e explicativa, posicionada na perspectiva de um olhar intelectual. Posto a distância, esse olhar só conseguiria ‘abstrair’ a experiência em objeto de ‘representação’ formalizado. Imersa na experiência sem qualquer mediação, a *autêntica posição crítica* - a do experimentador-, implicaria, de outro modo, em inevitável deslizamento. Oiticica formula sua concepção de crítica autêntica: *É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; Estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências*⁴³³.

Ambivalência é palavra chave para a compreensão da estrutura de linguagem verbal e espaço-temporal em HO. Muito mais que indecisão, sugere fluidez e abertura, presumindo um arco polivalente posto no intervalo entre polaridades. Ambígua é a disposição crítica e poética que é destrutiva e construtiva por sua estratégia de combate à fixidez do significado e dos limites da forma. Define o método do desvio que é emblema do modo de operar experimental. A mobilidade de posição não deixa de presumir o perspectivismo, desde que abrangendo a multiplicidade simultânea de pontos de vista. O artista diz melhor, clareando o método de desprendimento implícito na ambivalência crítica: *não ocupar um lugar específico no espaço, assim como viver o prazer e não saber a hora da preguiça é, e pode ser, a atividade de um ‘criador’*⁴³⁴.

Ambígua é a aptidão do comportamento, plástico por excelência quando ativado por uma vontade crítica e lúdica. Se a *crítica* é exigência do experimental,

⁴³¹ OITICICA, H. Nota sob a rubrica para Daniel Más/Vogue8 de dezembro de 1978. Cf. Programa Hélio Oiticica www.itaucultural, p 8.

⁴³² HO diz exatamente em carta a Lygia Clark (11.7.74) : “[...] este pessoal dava certo até o Bicho, mas agora quando você chega nessa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade, etc) e já está muito além do que poderia pensar, esse pessoal falha.”. OITICICA, H. In: **Ligia Clark Hélio Oiticica**: cartas, 1964-74, p 227.

⁴³³ OITICICA, H. Brasil Diarréia. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 18.

⁴³⁴ OITICICA, H. Crelazer (agosto 1970). Catálogo Helio Oiticica, p 132.

este convoca, igualmente, uma política anárquica visando à felicidade: *a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas*⁴³⁵. Um otimismo explícito atua no sentido de comprometer o gesto destruidor das formas e normas do esteticismo e do comportamento com a promessa de lazer criativo, não condicionado. Trata-se de esquecer a ordem dada, a disciplina técnica, todo esforço dirigido, em nome da deriva inventiva. A proposição *Crelazer* (1969) nome título que contrai duas proposições correlatas: *crer no lazer* e *criar o lazer*⁴³⁶ quer alcançar um tipo de redução comportamental: a tabula rasa da experiência que necessita ser inventada por um jogo nada sério. A redução do objeto ao acontecimento poético dispensa o empenho conseqüente de produzir uma obra em sentido estrito. Em contrapartida, convoca a máxima intensidade das sensações, incidindo criticamente sobre o regime artístico de especialização e produção, sobre a lógica das medidas e da finalidade. Visa o jogo pelo jogo, fruição isenta de qualquer outro prêmio - *a vida em si mesma é o seguimento de toda experiência estética*⁴³⁷, escreve.

Devotado ao lazer, o experimental instala-se em território que não está no mapa, além dos limites da arte de produção. Na cartografia de Helio, a deriva inventiva conduz à *tomada definitiva da posição à margem*, lugar entre dois, remete ao atravessamento de fronteiras que é a ambivalência e também àquele lugar/não-lugar que é a origem: fim e começo da linguagem. A deriva recomenda o precário, valoriza o instante em fuga e dispensa produto e conseqüência. Aderindo à intensidade das sensações, reivindica: *la vita, malalindavita, o prazer como realização, vitacopulacer. Obra? Qué senão gozar? Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar [...] marginalibidocannabianismo [...] l'opera morreu*⁴³⁸. Anunciando o fim da obra, esse relato crítico afirma, em contrapartida, o prazer do texto, a invenção da língua, sua potência erótica de instauração. O espaço da escrita,

⁴³⁵ Ibidem, p 137.

⁴³⁶ Hélio observa criticamente a proposição *Crelazer*, perguntando: “O *Crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum. [...] Os que não se defrontam com o *Crelazer* (não podem) crer que se possa viver sem um “pensamento” que vem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a “loucura branca” européia[...] Adeus andorinhas da crítica, ou das casas, ou das frases feitas boas e bonitas[...] crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo. Coitados dos que crêem... Quero viver! mas não quero crer! OITICICA, H. *Crelazer* (agosto 1970). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 132-133.

⁴³⁷ OITICICA, H. *Crelazer*, Carta à Guy Brett (2. 4. 1968). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 135.

⁴³⁸ OITICICA, H. Carta à Lygia Clark. In: **Lygia Clark Hélio Oiticica**: cartas 1964-74, p 55.

afinal, para Hélio, configura um não lugar ou todos os lugares, a margem de todas as mediações.

* * *

Atuando desde dentro de um campo poético sem limites, essa escrita modula pensamento crítico e prazer-lazer, experimentando a palavra como corpo-objeto e corpo-signo. A propósito, Haroldo de Campos observa que, em *Oiticica*, o *pathos* impulsiona o logos discursivo. Enxerga, então, a dupla face ou a face ambígua na atitude do artista: ora caracterizada pelo “o lado intelectual extremamente elaborado”, a “formação filosófica”, “a avidez de leitura”⁴³⁹ - que sendo avidez de palavra, também o é de escrita- configurando uma vontade racional de ordem; ora, do lado oposto, motivada pela “celebração do acaso, do erótico, do epifânico” comprometida com o sensorial. Haroldo de Campos logo desarma a armadilha da contradição entre *pathos* e logos, posta apenas a título de recurso didático, ao recorrer à frase de Fernando Pessoa: “tudo que em mim sente está pensando”⁴⁴⁰.

A respeito da vocação múltipla, o nome de Pessoa imediatamente alude ao desaparecimento da identidade do autor. Seus heterônimos, personagens autores inventados, ficionam a autoria, de tal maneira que o autor Pessoa encarna a impessoalidade da poesia, demonstrando que a persona do poeta é efeito do poema. Na escrita experimental de HO, a marca da ambigüidade rejeita a posição fixa do autor, favorecendo a idéia de uma subjetividade, móvel, transformável, constantemente deslocada por acontecimentos poéticos dentro-fora de si. Sua prática antropofágica de recorte e colagem, acontecendo na materialidade do texto, faz a crítica do sentido de obra ‘original’ e de autoria : o uso acidental e deliberado da apropriação justamente singulariza sua escrita poema .

Repercutindo a partição feita por Haroldo de C., o texto abaixo de Waly Salomão faz de *Oiticica* um personagem fragmentado entre extremos:

⁴³⁹ CAMPOS, H. de. Asa Delta para o Êxtase. Depoimento a Lenora de Barros (1987). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 139.

⁴⁴⁰ Ibidem.

“Hélio Oiticica, esse homem-poliedro em estado de permanente intensidade, amalgamou *cosa mentale* e transe instintivo genital em que a obra espelha o paroxismo do prazer, dança do intelecto e dilaceração dionisiaca [...] num todo múltiplo, totalidade indivisível vida-obra”⁴⁴¹.

Ora personagem de aspecto organizado, geométrico: “homem poliedro” de muitas faces bem recortadas; ora informe: “feixe de convergências e divergências, bólido de ambivalências e contradições milionárias [...] VÓRTEX”⁴⁴². Na mecânica do vórtex, o centro vazio é tangenciado por matérias-forças em giro que o organizam. Ao invés de construir *personas* ficcionais, a escrita de Hélio prefere revelar a tensão entre palavras forças diversas como constitutiva da operação poética - e joga com o jogo de Pessoa de falar a partir da posição de um outro. Quanto ato de dizer, o texto *Geléia Geral* (1 de fevereiro de 1972), transcreve um fragmento do texto de Gertrude Stein, *The Gradual Making of the Making of Americans*, incorporando as palavras da escritora americana:

EU COMO GERTRUDE STEIN = Não consigo me ver sem estar falando o tempo todo e desse modo sentir que quando estava falando estava observando não estava somente ouvindo mas observando enquanto falava ao mesmo tempo a relação entre o saber-me falando e os a quem estava falando e incidentalmente a quem estava ouvindo e que me vinham dizer e dizer-me à sua maneira tudo que os constituía⁴⁴³. (ver **Figura 24**)

Aqui o ato de fala se desdobra em falar/ver, agir/observar, dizer/ouvir e comparecem em posição de agentes ativos e passivos os falantes/ouvintes/observadores *misturados* no mesmo espaço. Stein oferece a Oiticica o relato de uma percepção *Ambiental* do ato de fala, o qual compromete vários sentidos do corpo do falante/ouvinte e descreve o deslizamento literal e qualitativo de sua posição (lugar do ativo-passivo, falante-ouvinte, observador-observado, sujeito-

⁴⁴¹ SALOMÃO, W. HOMmage. (1992) In: **Qual é o parangolé e outros escritos**, p 126.

⁴⁴² Ibidem, p 125-126.

⁴⁴³ OITICICA, H. *Geléia Geral* (1 fevereiro 1972). In: SALOMÃO, W. **Me segura q'eu vou dar um troço**, p 205. Luciano Figueiredo testemunha sobre essa apropriação de Stein realizada dentro e fora do texto: “ele se apropria de trechos de Gertrude Stein em uma de suas obras, o penetrável *Filtro*, incluindo a voz dela gravada dizendo: “Não consigo me imaginar sem estar falando e pensando ao mesmo tempo”. Ele se identificava muito com essa formulação, com essa fala sobre a simultaneidade”. Cf. **Na trilha da navilouca**. Entrevista de Luciano Figueiredo a Eucanãa Ferraz e Roberto Conduru. In: SIBILA, nº7, p 209.

objeto, etc.), marcada a simultaneidade entre esses lugares. Estaria contida no ato de fala a figura do ‘si mesmo’ e seu jogo de espelhamento em outras imagens, o texto sendo espaço dessa progressão.

* * *

A escolha do termo *relato* - significando, literalmente, a memória do acontecido- para designar a elaboração crítico-poética de uma proposição experimental no texto, sugere que essa escrita não atua no sentido de obter um fechamento conclusivo dos experimentos. Em seu processo de escrever-se, o texto-relato abre possibilidades inéditas, não vislumbradas, de experiência. Seu caráter experimental está, por assim dizer, processado nos apontamentos da proposição *Bodywise* (1973) junto à idéia de *performance*:

[...] só o relato dela (da performance) resulta como representação mas não esgota ou cria limite para essa experiência: porque só a possibilidade que está no relato q é proposta de q o event não se reduza ao período de tempo e de local-situação-ação-propósito expostos no programa guia da experiência mas q se abra como possibilidade descontínua corpo-perfomance já abre esse relato a um imponderável q se assemelha a experiência em si e q re-fragmenta a unidade dessa relato como algo auto suficiente em um novo feixe de possibilidades não determinadas⁴⁴⁴.

No curso mesmo dessa escrita, Hélio parece ir descobrindo que o texto-relato não toma a experiência como objeto de representação. Nem mesmo conclui tal experiência, ao lhe emprestar, em definitivo, um significado. Ao invés de arrematar a experiência, produz sim *nova abertura para o pensamento*⁴⁴⁵ nos termos de uma proposição aberta. Exatamente por atuar como se fosse memória, entendida como produção atual, per-forma, improvisa sua trama processual de tempo-espaço. A sabedoria do corpo (*Bodywise*) compreende que idéia de relato abre-se ao indeterminado somente ao se ‘corporificar’ o texto.

Durante a estada de Oiticica em Nova York nos anos 1970, sua atividade de escrita integra-se definitivamente à idéia de *performance* assimilada à prática cotidiana do artista experimentador. Guy Brett considera difícil categorizar as

⁴⁴⁴OITICICA, H. Apontamentos para *Bodywise* (5 de outubro de 1973). Programa Hélio Oiticica, www.itaucultural.com.br, p X

⁴⁴⁵ Ibidem.

atividades novaiorquinas de Hélio, alegando ser impossível “distinguir uma carta de um texto teórico, “uma ‘obra’ artística de um papo prolongado com um amigo”⁴⁴⁶. Informa que “cada um de seus textos trazia endereço data e hora enquanto ele rondava por Nova Iorque e voltava ao conglomerado de *Babylonest* em seu apartamento, numa existência de 24 horas de dia a dia experimentalizado, como ele o chamava”⁴⁴⁷. Mais que registro de uma situação geográfica, a sigla NY (New York), posta junto à data e ao título dos textos que escreve, parece assinalar um *campus* singular de experiência que favorece a atividade de escrita.

Morando em Nova York, Oiticica escreve também fluentemente em inglês e projeta publicar um livro enciclopédico, às vezes, referido como *Conglomerado*, reunindo escritos seus desenvolvidos sob o conceito global *Newyorquaises* e textos de artistas brasileiros⁴⁴⁸. A escolha do possível título para o livro, aliás, nunca terminado, sugere massa heterogênea formada por reunião de fragmentos. A carta de HO enviada à Neville de Almeida (21 de julho de 1973) comenta o interesse pela escrita e seu projeto de livro:

tenho escrito muita coisa em apontamentos e textos enormes (tenho vários cadernos escritos.[...] muita coisa estou excertando para a tal publicação q vou fazer) [...] o que decidi foi o seguinte : uma série de textos e assuntos que são especiais e de difícil publicação em mídia brasileira vou publicar aqui, junto com essa grande minha: seria assim um volume separado sob o título DOCUMENTOS DE EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA: textos, fotos, excertos como sinais espaciais escritos, poético-espacial-fotoimagem,etc, no mesmo teor q o livro, como um apêndice, mas só em português, ou com algumas coisas de referencia e informação em inglês: mas o material deverá interessar mais a quem está ligado nessas experiências aí ⁴⁴⁹.

A opção pela escrita lhe aparece como escolha coerente com a *experimentalidade de ordem negativa* que não resulta em obra-objeto. Escolha afim à *experimentalidade existencial*, cuja radicalidade crítica desloca a pratica inventiva

⁴⁴⁶ BRETT, G. Notas sobre os escritos. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p. 207.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ Guy Brett informa que a publicação contaria com “cerca de quatorze capítulos, dos quais um seria Block Experiments in Cosmococa; outro capítulo sobre Brazilian Experimentality (trabalhos de outros artistas); outro ainda chamado *Bodywise*, incluindo suas próprias propostas sobre transexualidade, Nostalgia do Corpo de Lygia Clark, e uma coleção de escritos sobre o corpo”. Cf. BRETT, G. Notas sobre os escritos. In: Catálogo **Helio Oiticica**, p 208.

⁴⁴⁹ OITICICA, H. Carta a Neville D’Almeida. Projeto Helio Oiticica www.itaucultural.org.br

para territórios extra-artísticos, contando com experimentos coletivos em registro de mútua incorporação. Prescindindo de resultados produto, os escritos *Newyorquaises* dedicam-se à elaboração de projetos e programas *in progress* em forma de texto, dos quais as *Cosmococas* (1973-74) são exemplo. Funcionando como manual de jogo a ser interpretado e executado por terceiros, a proposição-programa prescreve regras mínimas e improviso performático. Programa *Cosmococa* cumpre a proposta de aproximação a outras poéticas efetuadas por Hélio em seus escritos novaiorquinos. Além das aproximações que explicita, fica fácil reconhecer o parentesco entre a *Cosmococa* e a *Manhatan-mosaico* do poema *Inferno de Wall Street* - esse ‘teatro caleidoscópico em giro’, na palavra dos irmãos Campos.

Essa escrita novaiorquina convoca a experimentação coletiva também a partir de uma extensa correspondência, que discorre sobre *faits divers*, vida pessoal, suas experiências e conceitos críticos. Diálogo por escrito, a carta denuncia inequivocamente a presença de um outro. Nos chamados *Heliotapes*, HO decide registrar sua fala em um *tape recorder K-7*, meio técnico mais ágil que escrita para captar a aceleração de fluxo verbal. Meio apto a acolher a digressão, as mudanças de ritmo e dicção da fala, realçando a textura sonora dos nomes e o timbre da voz. Permite ainda o registro do texto em ‘carta falada’ endereçada a um ou vários ouvintes (irmãos Campos, Nelson Motta, Waly Salomão) e/ou de vozes em conversas e entrevistas (Hélio registra conversas suas com Carlos Vergara e entrevista com Haroldo de Campos, p. ex.). Longe do Brasil, distante de seu círculo original de interlocutores, os *Héliotapes* cumprem a função de fazer ouvir a voz performática de Oiticica, atualizando em nova maneira sua estratégia de compor com outros textos e falas até então praticada na escrita.

No *dia a dia experimentalizado* em Nova York, sua escrita anotada insiste no experimento cotidiano sempre recomeçado, no qual todo conjunto de seus textos progressivamente se refaz. O *Heliotape* enviado a Waly Salomão, comenta a escrita progressiva do amigo, procurando um nome para seu regime de escrita comprometido com o passar do tempo: *biblioteca do dia a dia*⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ OITICICA, H. *Héliotape* (transcrito). In: **Me segura qu ‘eu vou dar um troço**, p 203

De acordo com Catherine David, os programas *in progress* de Oiticica podem ser equiparados a partituras musicais a serem interpretadas. Em especial, partituras “à maneira de certas composições de John Cage”⁴⁵¹ - vide a composição musical silenciosa 4’33’’ (*Four Minutes Thirty Three Seconds*), pronta a ser ‘executada’ tanto pelo intérprete quanto pelo público, ambos convidados à experimentar coletivamente o silêncio. De acordo com Cage, não há, a rigor, como obter a ausência de som, a audição sendo povoada de ruídos ambientais e pulsos do próprio corpo: no mínimo, o ouvido ouviria seu próprio pulsar como órgão. Este silêncio esperado não é acústico: implica em maneira de ouvir, demandando a suspensão da intencionalidade na atenção descentrada⁴⁵². Trata-se de alcançar um estado no qual se dispersam as determinações do sentido. Adepto do Zen, Cage explica que tal estado coincide com a experiência paradoxal do vazio pleno. Na indiferença Zen pela distinção, cada coisa é outra e tudo que soa é música, em alternância entre cheios e vazios sonoros, tempo e contratempo. HO providencia sua definição desse silenciamento: “condição como a definida em Zen como *satori*, que é quando se é ‘tocado’ de maneira forte e fundamental e se ‘descobre’ como revelação uma nova totalidade entre ser e mundo, onde sensações totais flutuam sobre os opostos”⁴⁵³. Acima da razão dualista, o estado Zen descobriria o ambíguo e/ou indeterminado enquanto propriedade da vida mesma.

Capaz de conter todos os ruídos e sons harmônicos, o silêncio cageano convoca um tipo de audição ativa, cabendo ao ouvinte ‘performar’ ambientes sonoros. *Forty Minutes-Thirty Three Seconds* consiste, portanto, em proposição de uma música ambiental ou não intencional. O silenciamento é estado necessário à escuta da música contínua do mundo- “Music never ends” escreve Cage, sugerindo que o som pulsa em qualquer tempo e lugar. Sobre a relação entre arte e vida, sentencia: “Art is not a scape from life but rather um introduction to it”⁴⁵⁴. Arte&música, no seu viés pragmático, deveriam servir ao *consumo* do corpo, atendendo a sua vitalidade assim como servem o ar e os alimentos.

⁴⁵¹ DAVID, C. O grande labirinto (1992). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 258.

⁴⁵² CAGE, J. Kostelanetz, R. Entrevista a John Cage, p 50.

⁴⁵³ OITICICA, H. Nota de 1969, Apêndice. In: **AGL**, pagina sem número.

⁴⁵⁴ CAGE, J. In: **Entrevista a Kostelanetz** : Cage, p 21.

Proposição aberta ao comportamento, essa partitura silenciosa de Cage visa instaurar uma situação e convida o corpo à performar. Se Hélio propõe propor no registro da anti-arte, Cage apresenta a anti-música expandida em tempo-espaço ambiental. Integrando os escritos *Newyorquaises*, a proposição-texto Experimental transcreve palavras de Cage:

“Enquanto que, de outro lado, a atenção se move para a observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo as que são ambientais – torna-se inclusiva ao invés de exclusiva – sem a preocupação de criar estruturas compreensíveis /o acidental / pode surgir (seríamos turistas) , e então a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. O que foi determinado?”⁴⁵⁵.

Música experimental, em Cage, coincide com acontecimento ambiental, inclusivo e acidental espelhando a poética Experimental de Oiticica e vice versa. A atenção descentrada do turista, da qual fala Cage, apesar de voltada aos monumentos que espera visitar, a cada instante, é despertada por uma multiplicidade de pequenos detalhes acidentais, evocando a experiência nômade, sem foco determinado ou intento de totalizar o ambiente que percorre. Atenção ‘turista’ passeia por qualquer detalhe e se oferece à des-territorialização. Praticar a habitação do mundo como se fosse viagem sem destino de chegada é convite da poética Ambiental/Experimental. Fazer da viagem um abrigo resulta em expediente para intensificar a vitalidade.

‘Desabrigo’ serve a condição moderna, na palavra de Hölderlin, sendo o poeta/artista um desabrigado (“É poeticamente que o homem habita essa terra, pois para o homem, tudo é conquista”). Sem estar enraizado em parte alguma, despojado de sua individualidade finita, o poeta acolhe o vir a ser realizado no expediente de perder-se, no deixar de ser. (“Eu não sou quem sou”). Ser moderno impõe assumir a tarefa de devir o que se é⁴⁵⁶. Tarefa do poeta-artista moderno, para Oiticica, consiste em performance e/ou auto-teatro, convite feito ao corpo para uma dança. Leia-se no texto-proposição Mundo Abrigo (*Newyorquaises*, 21 de julho de 1973), o jogo com a mobilidade de posições e identidades:

⁴⁵⁵ OITICICA, H. Experimentar o Experimental (1972) Programa Helio Oiticica, www.itaucultural.org.br ,

⁴⁵⁶ Cf. CAVALCANTE, M. S. Pelos caminhos do coração. In: **Reflexões**:Hölderlin , p 15

Terra tornado Shelter; Gimme Schelter; Shelter tribalizado; AFRICALOURIFICHAUSEN como diria / Campos/ negro/ branco tribalizado/ alemão/ JIMI HENDRIX assim como Jazz / não são nem NEGRO- NEGRO / nem NEGRO-BRANCO (africano tornado performer) / são síntese de Ritmos UNIVERSAIS / o que seja/aspiração/coleção de aspirações/ritmo-corpo-/DANÇA/ harmonia play.⁴⁵⁷

* * *

Desejando adequar-se a dinâmica do processo, a escrita de Oiticica opta pela forma improvisada da anotação e do relato. Invariavelmente, porém, seus textos assinalam lugar, dia, mês, ano - às vezes, hora, em que foram escritos e nome do caderno de notas a que pertencem. Participa dessa escrita um minucioso sistema de fichas que nomeia, classifica e numera seqüencialmente o conjunto de suas proposições através de uma sistemática de arquivo. Tal Arquivo organiza um complexo sistema de títulos, gêneros e ordens conceituais classificados por *ordens maiores* e *primárias*. As maiores (Núcleo, Bólido, Parangolé, Cosmococa, etc.) englobam as primárias (Caixas, Estandartes, Capas, Tendias, etc.) em razão de sua abrangência conceitual e proporção espacial. Cada proposição está numerada, datada e localizada em uma ordem (p.ex.: título: *Nocagions* (CC4); gênero: *Programa in Progress Quase Cinema*, ordem: *Cosmococa*. Totalizando um conjunto de ‘experimentos’ relacionados entre si, o Arquivo é construção sempre expansível e mantida coesa por sua lógica operativa.

Cada ordem, gênero e proposição singular está aberta a novos desdobramentos e implicada com aquelas que a antecederam, ainda que não exista entre elas um nexos causal. Por essa lógica operativa, as ordens experimentais existentes, e aquelas que ainda virão por vir, derivam do desenvolvimento imprevisível, de uma idéia-núcleo e/ou de uma célula, proposto em lance inicial. A totalidade das *ordens* nasce então da evolução progressiva da primeira idéia-núcleo em séries divergentes. Transformada no tempo, essa célula prolifera e nunca permanece a mesma: repete-se diferindo.

Repetidas vezes, HO rememora no texto a gênese de suas proposições-experiências, de cada ordem, sempre se retomando criticamente o que já foi experimentado. Relatando o nascimento da proposição Ambiental, descobre a

⁴⁵⁷ OITICICA, H. Mundo-Abrigo (1973). Programa Hélio Oiticica www.itaucultural.

posteriori o mesmo caráter seu em outras proposições anteriores: *No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala*⁴⁵⁸. A proposição desenvolvida em maior escala não alcança a superação das outras que a precederam, somente um grau maior de amplitude capaz de abrigá-las em seu espaço e conceito. Todavia, cada proposição, cada *ordem*, guarda sua potência própria, imprevisível, de transformação. Proposições Núcleo, Penetrável, Bólido, Parangolé, Cosmococas, etc. nunca estarão definitivamente acabadas, permanecendo em experimento contínuo. Cada uma delas comporta-se como totalidade autônoma e está contida no todo aberto da série, reconfigurando as demais.

Bólido (1962) terá sua significação experiencial explicitada no programa Contra-Bólido (1979), descrito como *contra operação poética da q gerou o Bólido-Vidro e o Bólido-Caixa* (1963). Objeto Bólido passa a ser *uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido [...] e revelaria a cada repetição [...] o caráter de concreção de obra gênese*⁴⁵⁹. Parangolé tem dois momentos distintos *Parangolé-Mito* (1964) e *Parangolé-Play* (1972): o primeiro propõe o retorno ao mito, no ritual coletivo da dança, ato fundador de um cosmo-linguagem; o segundo, desmistifica a dança ritual ao traduzi-la em *performance-play* improvisada e nada pretende fundar. Apresentada primeiro como *totalidade-obra*, a proposição *Ambiental* (1964) tem seu problema invertido na *Cosmococa programa em progresso* (1973) dando lugar a *obra-gênese*. Sobre esse funcionamento experimental, Hélio diz: *cada abordagem é ao mesmo tempo negação*⁴⁶⁰, dito de outro modo, cada proposição poética construída acolhe sua destruição crítica.

Então experiências e conceitos somente se repetem para espelhar-se em outras imagens, ganhar novos nomes, novo alcance conceitual, partindo da mesma célula-proposição. O Arquivo Experimental opera como estrutura-planta, de modo que o diagrama que desejasse expressar seu desenvolvimento deveria dispersar-se multivetorialmente em rede sempre expansiva dita *raíz aberta*.

⁴⁵⁸ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé : Programa Ambiental(julho 1966). In: **AGL**, p 78.

⁴⁵⁹ OITICICA, H. Nota s/ ContraBólido (1 de janeiro 1980). In: Catálogo **Helio Oiticica**, p 202.

⁴⁶⁰ OITICICA, H. Pape: ovo (1973). In: **Gávea de tocaia**, p 300.

Imagens orgânicas, vegetativas - *núcleo, célula, semente, raiz* - associadas às proposições, retomam as metáforas orgânicas em uso na escrita de Novalis/Schlegel, figurando a linguagem-poesia como todo vivo no tempo. Escrevendo sobre a performance *Ovo* (1973) de Lygia Pape, Hélio esclarece o uso das imagens orgânicas que, nesse texto seu, não querem passar por metáfora:

A referencia nome OVO é magistral e erradamente tomada: o que importa não é a metáfora germinação-casca cheia e depois esvaziada: o que importa é que OVO é núcleo-problema e passagem-transformação: ao contrário da metáfora que acentua o caráter objeto-ovo e as referencias superficiais daí decorrentes. OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inconclusivo.⁴⁶¹

Nomes como núcleo, célula, raiz, semente - assim como o *Ovo* de Pape-, não querem mesmo evocar morfologias naturais. Se *Ovo* indica algo que *está sempre no começo*⁴⁶² é que a poesia, como no viés romântico, guarda a potência de variação de uma célula viva. Os critérios que regem o Arquivo de HO, podem diferir no tempo, mas os nomes-conceito Núcleos, Penetráveis, Bólides, Parangolés, Cosmococas expõem, de fato, diferentes aspectos de uma poética em metamorfose contínua. Designam proposições enquanto feixes de conceito e sensação que se estimulam mutuamente, gerando novos núcleos-problema. Toda proposição se fragmenta em outro sentido e conformação, por isso cada Parangolé nunca é o mesmo Parangolé, Bólide nunca o mesmo Bólide e sempre outra a Cosmococa.

Waly Salomão decifra o significado da palavra Parangolé no contexto dos anos 1960-70: gíria do morro carioca, com uma “multiplicidade imensa de significações, variando, dançando conforme os conformes”⁴⁶³. Nada designa com precisão e sugere tudo, inclusive, o que é mais desejado e só pode ser nomeado de maneira oblíqua. Na fala de Salomão, a gíria “instaura na língua um ambiente escondidinho-penetrável”⁴⁶⁴ alusivo aos espaços *abrigo* propostos por HO. Espaço improvisado no território oficial da língua, a gíria constrói ambiente precário, de

⁴⁶¹ Id. Ibid. p 300.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ “(a gíria) é o verbo em ereção, uma tonalidade sugestiva da fala, o léxico ouriçado. O não plenamente articulado nem desarticulado, o não sistêmico: o poder da sugesta”. SALOMÃO, W. Qual é o parangolé. In: **Qual é o parangolé e outros escritos**, p 37-38.

⁴⁶⁴ Ibidem.

circunstância: autêntico *campus* experimental, onde sobressai a matéria do nome e o sentido transita só de passagem. Aquilo que se diz da gíria vale para a proposição-poema, palavra sempre no começo. Passada a circunstância de época, hoje Parangolé é nome-dispositivo figurando a mobilidade das proposições em dança-música experimentada no corpo.

Se a linguagem é toda música, cada imagem-signo e/ou proposição contém um acorde implícito fragmentando-se no tempo. Problema-núcleo proposto na escrita dos românticos alemães que ressoa/repercute nas poéticas críticas do século XX afins ao experimentalismo de HO: de Novalis a Mallarmé, de Kandinsky ao Dada, de Mondrian ao Surrealismo, de Joyce aos poetas concretos, de Duchamp a Cage...

*

*

*

8. Conclusão : um problema em progresso

Uma poética que **propõe propor**, e/ou **experimentalizar o experimental**, não aceita conclusões definitivas. Se suas proposições-problema querem permanecer em aberto, então só podem ser respondidas por outros problemas. Hélio Oiticica não quer fazer arte, literatura, teoria crítica e/ou história da arte e, mesmo assim, faz tudo isso, atravessando essas práticas e campos discursivos apenas para se manter fora deles. Ao recusar a noção de obra, não consegue escapar à força gravitacional desse nome e escreve **obra-gênese**, oferecendo esse termo como correlato à expressão **programa em progresso**. Por certo, qualquer conceito que queira se expressar, ainda que se decida por um neologismo, depende direta e indiretamente de um repertório de palavras pré-existentes. A tarefa do artista, dizem as palavras de Yoko Ono, citadas por HO, “não é criar, mas mudar o valor das coisas.” Presumindo a multivalência, a ambigüidade faz autêntica a posição crítica, como ele o diz, e sem medo de contradição. O evoluir de sua poética não consiste em trajeto direcionado a um fim, mas em dança ritmada em balanço e giro em torno de certas posições situadas no ambiente da linguagem. Essencial a essa poética Ambiental/Experimental, a ambigüidade, o deslizamento, devem ser sustentados: único ponto que se pode fixar quanto à posição do experimentador. HO ensaia ocupar, no espaço do texto, todas as posições críticas com respeito às suas proposições. Resta, portanto, a outro pretensão crítica pouca chance de propor algo que o experimentador, ele mesmo, não tenha dito ou contradito de algum modo. Aceitar seu convite a dar continuidade a um diálogo extemporâneo no jogo de **propor propor** é o que cabe fazer.

Sobre a proposição que aproxima o ‘criticismo’ de Oiticica do conceito romântico de crítica, Walter Benjamin sustenta que a característica dessa última é “a constante denominação renovada do absoluto”⁴⁶⁵ - isso que progressivamente se renova na passagem entre sensação e conceito é a linguagem. Sem querer reviver o romantismo histórico, a poética Ambiental/Experimental retoma sua (dele) posição característica somente para chegar a conhecer, ao refletir a imagem da outra, a singularidade de sua situação. Assim procede ao autonomear interminável de seu

⁴⁶⁵ BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão**, p 55.

processo poético na escrita. Método operativo que, para Mallarmé, poeta tradutor do discurso romântico, “é a linguagem se refletindo”⁴⁶⁶. O autêntico método crítico resulta, pois, em escrita fragmentária e fala digressiva, ensina Roland Barthes, em sua famosa Aula inaugural à cadeira de semiologia literária no Collège de France, em 1977, quando convida a proceder segundo o método do desprendimento. Método explicado assim: “o método não pode ter senão objeto senão a própria linguagem, na medida em que ele luta para baldar todo discurso que *pega* (grifo seu): e por isso é justo dizer que esse método é também ele uma Ficção - proposta já avançada por Mallarmé quando pensava preparar uma tese de lingüística : “todo método é uma ficção”[...]”⁴⁶⁷. Dito de outro modo, todo método crítico consiste em auto reflexão na linguagem, tida pelo autor do Lance de Dados por instrumento de ficção.

Por ser de um espelhamento que se trata, Schlegel e Novalis nomearam o procedimento crítico por reflexão/ conexão. A imagem refletida no espelho, porém, nunca aparece igual: sofre um desvio de posição no espaço. Em Oiticica, a escrita anotada, ao efetuar a autocrítica permanente de seu procedimento experimental, fragmenta-se em múltiplas imagens. Benjamin reproduz as falas de Schlegel: “qualquer fragmento é crítico”, “crítico e fragmento seriam tautológicos”⁴⁶⁸, marcando o caráter parcial, inconclusivo, de cada proposição e posição crítica singular. Enquanto “experimento na obra”, o conceito romântico de crítica supõe a passagem entre sua negativa e o recomeço⁴⁶⁹ apenas para retornar à negação & ao recomeço, em movimento de *giro*. Daí o aspecto trágico da poesia crítica moderna, exposto no provisório, precário, circunstancial. Tragicidade alegre (“chistosa”) como recomenda o *witz* romântico. *Witz* que Baudelaire traduziu, sustentando a leveza irônica, ao aproximar, textualmente, o sentido do moderno à moda.

⁴⁶⁶ BARTHES, R. Aula (1977). P 42-44.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ BENJAMIN, W. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão, p 59.

⁴⁶⁹ Benjamin diz a respeito do conceito românticos de crítica: “Essa acentuação positiva do conceito de crítica não se distancia tanto quanto se possa acreditar da utilização kantiana do termo. Kant, em cuja terminologia está contido não pouco espírito místico, abriu caminho para esta. [...] Pode-se dizer que o conceito de crítica já em Kant é ambíguo, ambigüidade esta que é potenciada pelos românticos, porque eles incluíram na palavra crítica todo feito histórico de Kant e não apenas seu conceito de crítica. Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 59.

Poéticas ditas de vanguarda, abrangendo letras & artes variadas, ao início do XX, praticaram o mesmo jogo circular que o experimentalismo de Hélio Oiticica tem por essencial, compartilhado por contemporâneos seus, desde a automeada propositora Lygia Clark até John Cage propositor de uma música também ambiental e experimental. Qualidade dos objetos experimentais e/ou objetos problema, **Projetessência**, por exemplo, dá nome a uma produtividade que nem por acaso se conclui: a passagem interminável entre imagem e palavra, entre escrita e proferimento de um texto e de outro texto. Novalis sublinhou que as palavras falam consigo mesmas, de maneira tal que todo diálogo é monólogo. Seguindo essa deixa, porém, nada impede dizer que toda palavra, em sua existência dupla, trava o diálogo entre imagem e signo.

No que têm de novo e antigo, a poética de HO rememora o passado das artes & letras ao reler e re-escrever agora a história crítica progressiva da arte moderna. Aspira, portanto, à condição de um “clássico moderno” como queria Baudelaire. Ricardo Basbaum diz a seu respeito: (Hélio) é exemplo de artista que faz de sua obra um encontro com a história da arte [...] vivenciou a “crise da história” e a progressiva conscientização de outras temporalidades não lineares, terminando por viver essa superposição da temporalidade histórica e existencial como êxtase em aceleração crescente⁴⁷⁰. A superposição entre narrativa do passado e existência, portanto, entre texto e memória, resulta em historicidade horizontalmente dispersa e originária. Assimilada ao espaço-tempo nascente do texto, essa história está em vias de se refazer a cada instante⁴⁷¹. Não sem leve ironia, seria justo falar que HO extrapola o conceito neoconcreto de espaço-temporalizado à narrativa da história.

No que têm de singular, os experimentos poéticos de Oiticica traduzem outras poéticas, outros mundos, embaralhando-os em nova língua, com fazem os **nomes-mundo** Parangolé e Cosmococa. Recorrendo ao método crítico nomeado **antropofagia**, sua escrita entrelaça-se com outras escritas a partir do recurso de recorte em colagem, que Antoinette Compagnon tem por “trabalho da citação”

⁴⁷⁰ BASBAUM, R. Crítica e sede de crítica. In: **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, p 22.

⁴⁷¹ Cf. DOCTORS, M. Invenção e origem, In: **Arte contemporânea brasileira**,: texturas, dicções, ficções. p 296.

coincidente com a “Origem” do texto. Prática antropofágica, a citação, aproximada à colagem-montagem cinematográfica dada-surrealista, opera na materialidade texto e promove o paradoxo de fazer coincidir escrita e leitura. Origina a proliferação dispersiva de vozes e sentenças na contínua retomada do dizer. Típico da linguagem - adianta Compagnon-, seria “autorizar a confusão dos contrários ou contraditórios”, dissolvendo fronteiras entre identidades. Assim a oposição maior que se dissipa no ato de escrever é aquela entre o vazio e o pleno, o conteúdo e o continente, o potencial e o atual”⁴⁷², ele adianta. Assim reitera a idéia de fusão entre polaridades relativas ao espaço-tempo e ao sentido problematizada na poética de HO- poética dedicada a **inventar uma linguagem**. Não por acaso, Haroldo de Campos conta ter dedicado seu livro *A Operação do Texto a Oiticica*, firmada na epígrafe seguinte: “para Hélio Oiticica, inventor de Parangolés, roteirista de pérgulas aladas”⁴⁷³. Aquela mecânica qualitativa do texto que, para os irmãos Campos & Pignatari, rege a teoria da poesia concreta, parece dialogar, em simultâneo, com o trabalho da citação proposto por Compagnon e/ou com o conceito de **poesia em progresso** proferido na escrita fragmento romântica.

Para Hélio, a palavra é privilegiada em vista do recurso de ‘transposição’ entre viver e escrever, marcada a condição contingente do texto, similar a do corpo. Inseparável do ato corporal, a palavra poética acompanha o sopro e/ou o andamento da mão. Dizer, anuncia Novalis, é proferimento e grafia.

Homenageando Oiticica, Waly Salomão, seu interlocutor próximo, o chamava “Hélice propulsora. Arquiteto dos signos em ereção de um mundo precário [...] Mundo mais que precário tão precário que parece aquém da precariedade, tão precário que parece anteceder as condições mínimas para que se designe um mundo precário de mundo precário”⁴⁷⁴. Sob o signo da precariedade, a proposição Ambiental/Experimental coloca o problema da crítica e da poesia. Interessa que a possibilidade de inventar reside na condição crítica, ou seja, precária, da imagem-

⁴⁷² “Ela (a citação) pertence a Origem, é uma remoração da origem”. Cf. COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**, p 31-33.

⁴⁷³ CAMPOS, H. de. Asa delta para o êxtase, depoimento a Lenora de Barros (1987). In: Catálogo **Helio Oiticica**, p 17-18.

⁴⁷⁴ SALOMÃO, W. Hommage. In: **Qual é o Parangolé e outros escritos**, p 133-134.

signo. Problema abordado em outras poéticas (e teorias poéticas) das vanguardas modernas e dos experimentalismos nos 1960-70.

Justo é dizer que poética de Oiticica - poética romântico-antropofágica, concreta-neoconcreta, construtiva-dada, duchampiana-mallarmeana, etc.-, motiva experimentos na escrita da história da arte. Isso por que suas proposições-*play* arriscam-se em estabelecer conexões progressivas entre as várias artes e letras modernas e suas contemporâneas. Jogo de conexões tais que um historiador e/ou crítico profissional circunscrito a um conceito substantivo de arte e literatura - e, mesmo, de crítica e história-, hesitaria em fazer. Daí a força propulsora de seu experimento: Hélio Hélice.

*

*

*

9. Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992. 709 p.

_____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Ed Estampa, 1995. 167 p.

AMARAL, A. Aracy. **Textos do trópico de capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006. 360 p.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 189 p.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997. p 89.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 78.

BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 413 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade** (O pintor da vida moderna) São Paulo: Paz e Terra, 1996, p 70.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999. 146 p.

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 271.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. 254 p.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 330 p.

BRETON, André. **Manifestes du Surrealisme**. Paris: Gallimard, 1979. 173 p.

BRETT, Guy. **Brasil experimental, arte/vida**: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005. 281 p.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 112 p.

CABANNE, Pierre. **Engenheiro do tempo perdido**: Marcel Duchamp, São Paulo: Perspectiva, 1977. 210 p.

CAGE, John. **Entrevista a Richard Kostelanetz** (1966). Barcelona: Anagrama, 1970. 77p.

_____. **Silence: lectures and writings** by John Cage, New England: Wesleyan University Press, 1973. 276p.

CAMPOS, Augusto de. **Viva a vaia: poesia 1949-1979**, SP, Brasiliense, sem data, p 255.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **ReVisão de Sousândrade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1982. 477 p.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975. 207 p.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 228 pp.

CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 156 p.

_____. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. Petrópolis: Vozes, 1970. 111 p.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 94 p.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fonte, 2005. 177 p.

CINTRÃO, Rejane. **Arte concreta paulista: grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 79 p.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna B. (orgs). **Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 308p

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p 114.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro e a fotografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p 78.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editira 34, 2004. 141 p.

DUCHAMP, Macel. **Du champ du signe**. Paris: Flammarion, 1994. 314 p.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma no filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p 227.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Colônia: Taschen, 2004. p 96.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992, 240 p.

FERRAZ, Maria Cristina F. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 149 p.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de artistas : anos 1960/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p 461.

FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark & Hélio Oiticica: cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. 259 p.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**, Rio de Janeiro: Imago, 1987. 673p

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Historia e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 131 p.

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**. São Paulo: AnnaBlume, 1995. 200 p.

GIL, José. **A Imagem nua e as pequenas percepções** . Lisboa : Relógio d'Água, 2005. 330 p.

GLOCK, Hans-Johan. **Dicionário Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 398 p.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 162 p.

HARRISON, Charles ; WOOD, Paul (orgs). **Art en théorie: 1900-1990**. Paris: Hazan, 1997. 1279 p.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões: Hölderlin** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p 214.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p.

JUSTINO, Maria José. **Modernidade e pós- modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: UFPR, 1998. 149 p.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 284 p.

_____. **Olhar sobre o passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 243.

KOLJA, K.; SIMMEN, J. **Malevich**. Colônia: Taschen, 1999. 96 p.

KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006. 242 pp.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes: 1998. 365 p.

LACOUÉ-LABARTHE, P. & NANCY, J.-L. **L'absolut littéraire**: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris,: Seuil, 1978. 445 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Figueiredo, V. A.; Penna, J. C. (orgs.). **A imitação dos modernos**: ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 310 p.

LAGES, Suzanna Kampff. **Tradução e melancolia**: Walter Benjamin, São Paulo: EDUSP, 2002. 264 p.

MICELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 251 p.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**: Walter Benjamin, Rio: Relume Dumará, 1999. 243 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca de mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 93 p.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen**: Novalis. São Paulo: Iluminuras, 2001. 259 p.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 77 p.

OITICICA, Hélio. Figueiredo, L.; Pape; L. Salomão, W. (orgs). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p.

PAPE , Lygia. **Gávea de Tocaia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 335 p.

PAZ, Octávio. **O Castelo da Pureza**: Marcel Duchamp. São Paulo: Perspectiva, 1997. 95 p.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005. 69 p.

RICKEY, George. **Construtivismo**: origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 240 p.

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. 208 p.

_____. **Qual é o Parangolé e outros escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 141 p.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem.** São Paulo: Iluminuras, 2002. 158 p.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos.** São Paulo: Iluminuras, 1997. 253 p.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel.** São Paulo: Iluminuras, 1998. 250 p.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia.** São Paulo: Cosac & Naify, 586 p.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Schwarcz, 2002. 283 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** São Paulo: Nova Cultural, 2000. 295 pp.

CATÁLOGOS

BASUALDO, Carlos (org), Catálogo **Quase-Cinemas:** Helio Oiticica, Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art ; Wexner Center of the Arts; Hatje Cantz Publishers. 2001. 159 p.

_____. Catálogo **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira 1967-1972, São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 384 p.

Catálogo **Cosmococa programa in progress:** Neville D'Almeida & Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica, MALBA, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005. 309 p.

RAMIREZ, Mari Carmen (org), **The body of color:** Hélio Oiticica. Tate Publishing, Museum of Fine Arts, Houston, 2007. 416 p.

Catálogo **Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica 1996. 277 p.

Catálogo **Cor, imagem, poética:** Hélio Oiticica: Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2003. 88 p.

Catálogo **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1998. 362 p.

Catálogo **Kurt Schwitters.** Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. 398 p.

Catálogo XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: **Antropofagia e histórias de canibalismos**, 1998. 555 p.

Artigos /entrevistas

BASBAUM, Ricardo. **Migração das palavras para a imagem**. In: GÁVEA, Revista de História da Arte e Arquitetura, vol 13, nº 13, 1995. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 372-395 p.

_____. **Cica & sede de crítica**, In: **Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 15-30.

BRETT, Guy. **Nota sobre os escritos**. In: Catálogo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996. p. 207-208.

_____. **Exercício experimental da liberdade**, In: Catálogo Hélio Oiticica, ed. cit. P. 222-239.

CAMPOS, Haroldo, **Asa delta para o êxtase**. In: Catálogo Hélio Oiticica, ed. cit, p. 217-221.

FIGUEIREDO, Luciano Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. Na **trilha da Navilouca**. In: SIBILA, n. 7, ano 4 (2004), p. 185-214.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: GÁVEA, Revista de História da Arte e Arquitetura, vol. 1, ano1 (1984) Rio de Janeiro, PUC-Rio, Departamento de História.

OLIVEIRA COELHO, Frederico. Helio Oiticica: **Um escritor em seu labirinto**. In: SIBILA, Revista de Poesia e Cultura, ano 4, n. 7 (2004), p. 215-232.

SALOMÃO, Waly. **HOmmage**. In: Qual é o Parangolé e outros escritos. Rio de Janeiro, Rocco, 2003. p. 123-134.

Endereços eletrônicos

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

< <http://www.direz.org/mallarmé/> >

< mallarmé.net > último acesso 2006.

Anexos

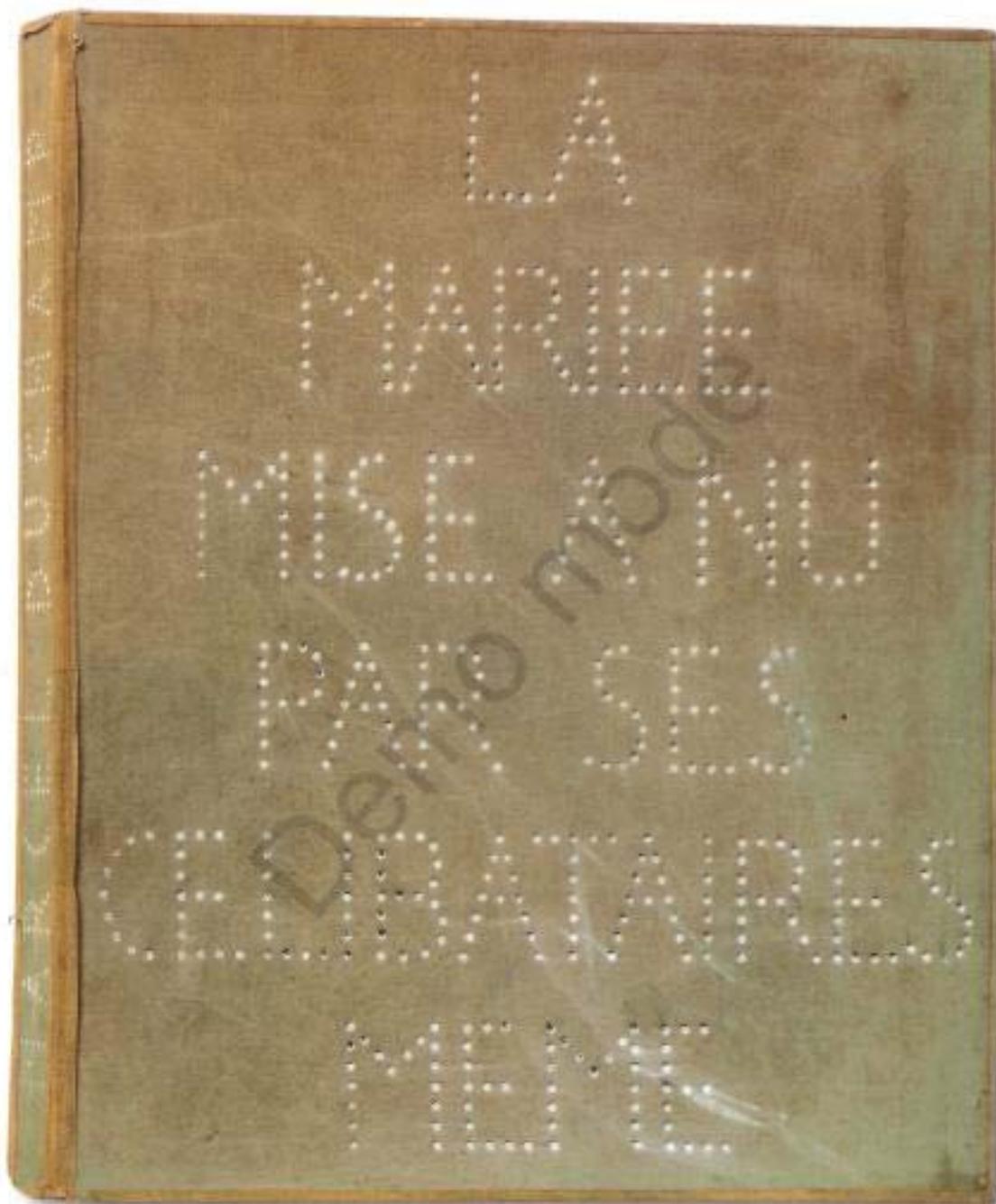


Figura 1 - Marcel Duchamp, *Boîte Verte/ Caixa Verde* (1934)



Figura 2 - Waldemar Cordeiro, *Jornal* (1964): Objeto poema Popcreto

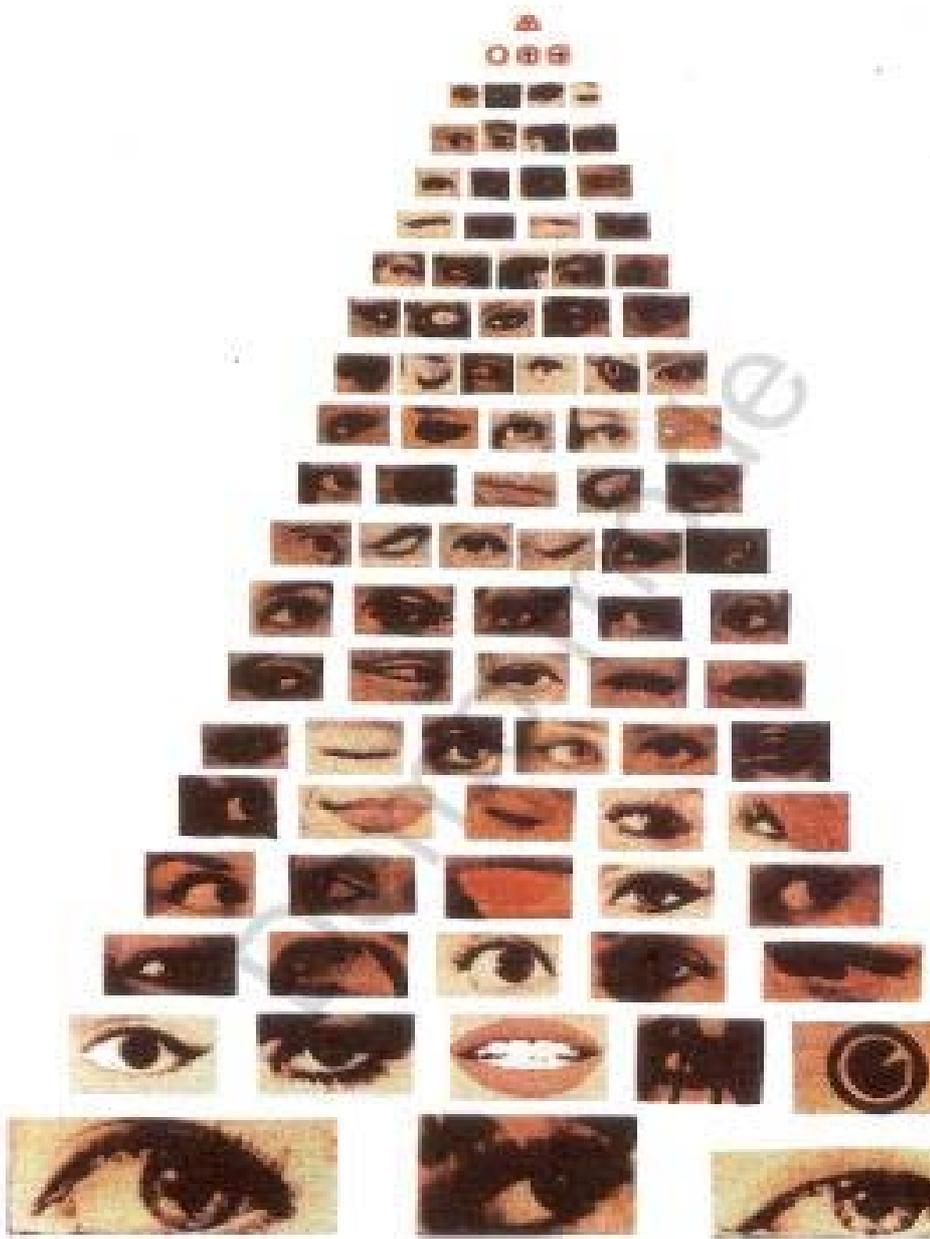


Figura 3 - Augusto de Campos, *Olho por Olho* (1964): Poema Visual Popcreto

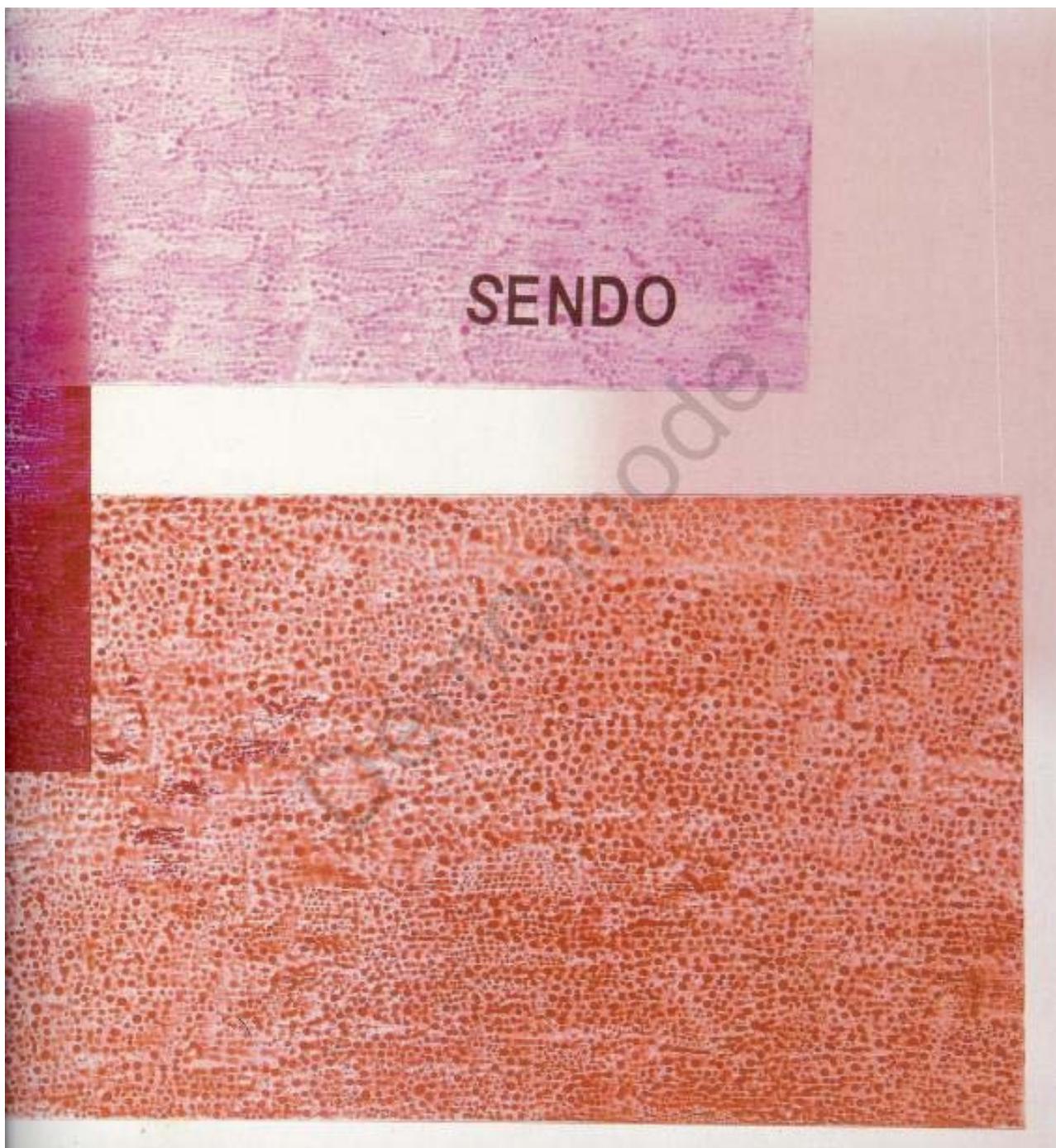
Figura 4 - Lygia Pape, *Poema Luz* (1957)



Figura 5 - Lygia Pape, *Livro da Criação* (1960)

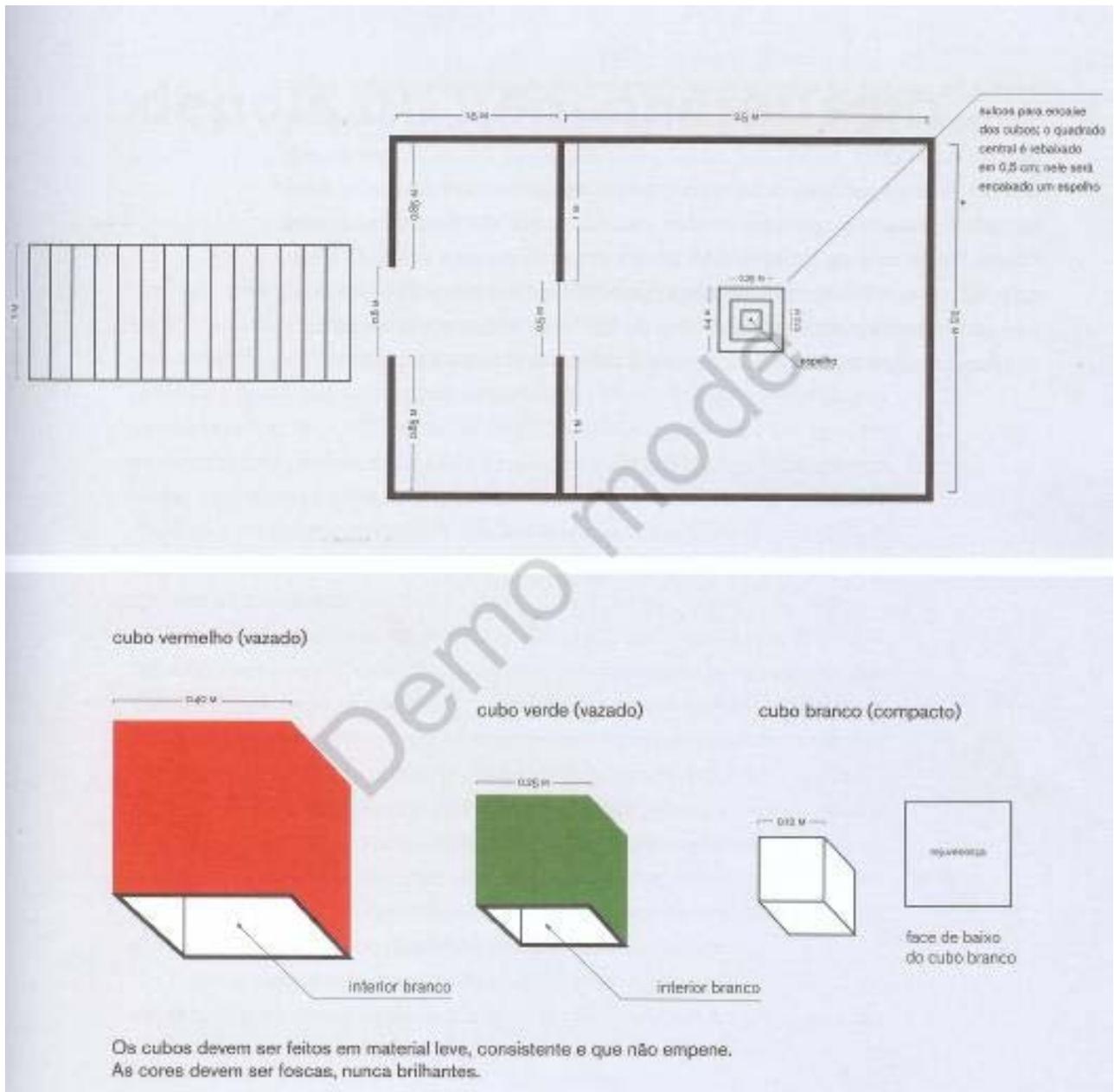


Figura 6 - Ferreira Gullar, Esquema *Projeto Poema Enterrado* (1959)

Hélio Oiticica

12 de novembro de 1965

A dança na minha experiência

Apesar de não saber nada e preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo teatro, etc, não vem como particular e romântico, mas veio de uma necessidade real de desintellectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão já que me sentia encaixado na minha expressão de uma desativa intelectualização. Então o passo definitivo para a procura do teatro, uma retomada deste teatro e uma nova fundação dele em minha arte. É portanto, para mim, uma expressão da minha vitalidade, indispensável, primeira, absolutamente indispensável de procedimentos, estruturas, etc. Como veremos mais tarde houve uma concepção dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no "Parangolé" e tudo o que a isto se relaciona (já que o "Parangolé" se pluriplurais e quando o assunto é "Babalú", "Favela para" e "Babalú"). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social de expressão e que não foi que nunca tomou.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imediação direta, daí a dança de "ballet", que

Figura 8 - Hélio Oiticica, *A dança na minha experiência* (1966) página caderno s/nome

ho
 nyk
 21 julho 73: 23:15 horas
 NYK 2/73: começo pag. 23

M U N D O - A B R I G O

18 jul. 73 WALT SAISONMOON: ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM PROGO pag. 57
 Úoco do meu caso e curso de minha obra, pode ser chamado de
 porque nasceu de mulher, equação, tela de possibilidades,
 screen of possibilities, perda inocência no jardim do EDEN

27 out. 73 MUNDO-ABRIGO →
 ABRIGO-GUARIDA:
 chegada gradativa a uma
 experimentação coletiva
 o dia-a-dia experimentalizado
 não exclui → dirige-se ao q é vida
 a espaço individual é a única
 q pode optar pelo experimentar
 como exercício livre
 explorar
 SOLUÇ DAS AMANHAS
 da terra-terra
 do objeto e da necessidade
 da produção do objeto de arte
 para resolver o q é conflito
 na relação sujeito-objeto
 da imagem
 da 'literacy' do homem letrado
 do role social obrigatório

4 agosto 73 MUNDO-ABRIGO é proposição
 assim como SOCIOLOGUE NATION
 como EDEN
 proposição de experimentalidade livre

Figura 9 - HO, *Proposição Mundo-Abrigo* (1973) datilografado

Hólia Pittólos
 197 mar.22,72

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

estoupa de morte para a pintura começa quando o processo de
assumir o experimental começa

durante década começando de 52 minha obra passou a assumir o experimental

conceitos de pintura escultura obra [de arte] acabada display
 contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente

existe em 72 alguns pontos importantes q' haja assumido o experimental
 no espaço-moldura na aspiração mural ambiental especial

não começa

no Brasil pela sua ambigüidade subversão das ilusões muito se passou
 depois da ferocidade década 50 na 60 e nada foi absorvido

crises dos problemas extremos da pintura nos sucessores problemas-limite
 de máxima importância

não quero fazer história

quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis tóxicos

PARANGOLÉ sua programação sem tempo descoberta do corpo propagação
 coletiva toda em meio à indiferença dos artistas do dia

foi expetado rejeitado

em 72 PARANGOLÉ se dá alegria parece tão claro novo como parece claro
 antes DOCUMENTOS de sua paula NÃO OBJETO via coisas-gerais daqui dali
 equações nas vai-vem das "artes"

artes q' são mortos equívocos cinquentas artistas poetas q' envelhecem

Figura 10- HO, *Experimental o Experimental* (1972) dat

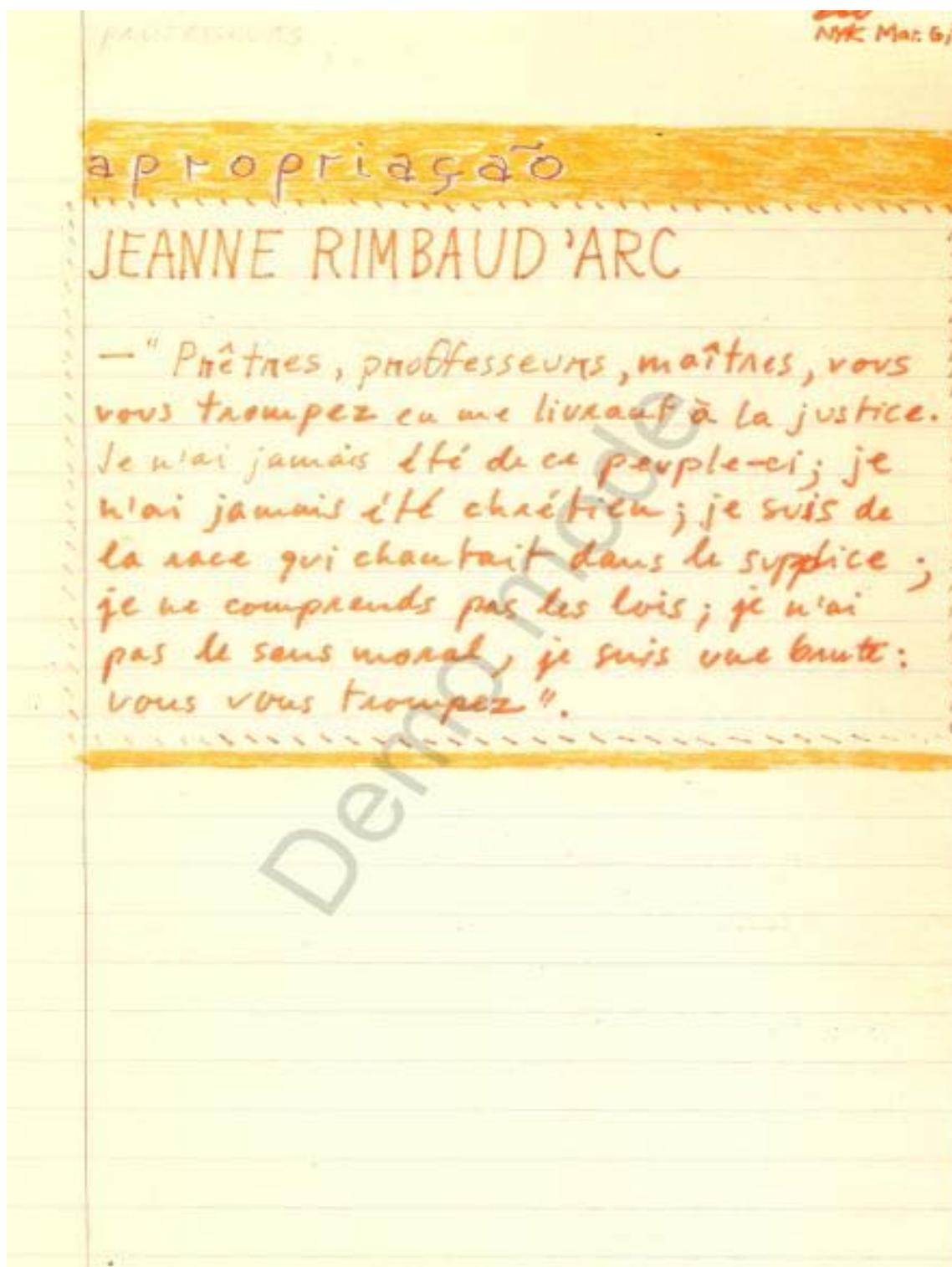


Figura 11 - HO, *Apropriação Jeanne Rimbaud D'Arc* (1970-71) pg. caderno NYK

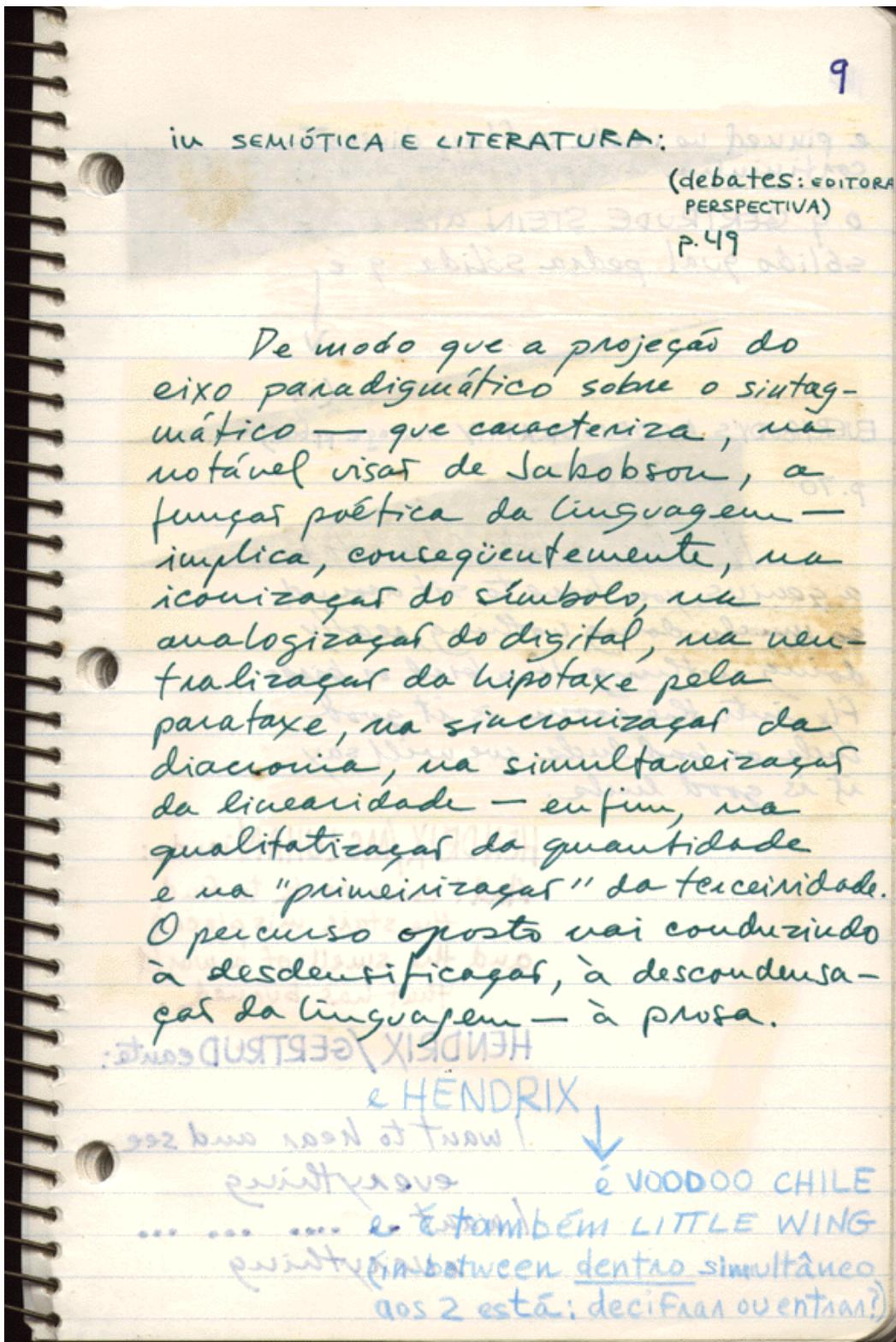


Figura 12 - HO, Carta Proposição-jogo p/ Roberta Oiticica (1974) (excerto de texto Décio Pignatari), página caderno NYK.

(ho via STALLPO II cov. 79 para BENEDETO VINCIO)

2

forma de manifestação artística (como consequência recente do
programa-grito de MALVIKSI na primeira metade do século: O U
MUNDU AD VILHO MUNDO DA ARTE FIGUR INCOGNITA NAS PALMAS DE SUAS
ELCII) chegou à conclusão de q não só as categorias formais de
criação plástica perderam suas fronteiras e limitações (pintura
escultura etc.) como as divisões das chamadas artes também

descestri

q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é "uma das artes" mas a síntese da
consequência de descoberta do corpo: período o ROSE p.ex. se tornou
e mais importante para a minha parte em cheque dos problemas chave
de criação (o SAMA em q se iniciou veio junto com essa descoberta
do corpo no início dos anos 60: PARANICOLI e LERÇA passaram juntos e é
impossível separar um do outro); a ROSE é a síntese
planetária-funcional dessa descoberta do corpo q se sintetiza na nova
conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje;
JIMI HENDRIX STIAN e os STONES são mais importantes para a
compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK!;
e mesmo q quisera os artistas ditos plásticos continuarem remando as
velhas noções pré-descoberta do corpo ao infinito; e não é o q está
necessária de certo forma; não seria a essa síntese MÚSICA-totalidade
plástica e q teria conduzido experiências tão diversas e
radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de
MALVIKSI ILSE MONDRIAN BRANCOVI: e porque é q a experiência de
HENDRIX é tão próxima e fez pensar tanto em STIAN?!

mas isto fica

para outro texto maior sobre parada já q o assunto é bem complexo
e aponta para o q EXISTENCIE consiste como sendo o artista trágico
(q ao contrário de q se pensa não é a "remontagem do artista
apolíneo-dionisíaco grego" mas algo q não existia antes em plenitude
e só agora começa emergir na sua inteireza e totalidade)

ii:

é música

porque com a parte em cheque da obra e da razão dela foi a MÚSICA o
condutor espírita-direal no cerne do problema (porque a multiplicação
de obras; em vez de multiplicar obras a concepção de q eis é única);
não há a tão falada avaliação de uma obra para outras cada uma é um
momento único totalmente independente da outra (e q terá vindo
"antes" ou "depois"); ao verdade há uma tal simultaneidade de raízes

Figura 13 - HO, texto sob a rubrica p/Bena Marley Caymmi (1979) datilografado

PARA AUGUSTO DE CAMPOS - HÉLIO OITICICA

1

Março de 1974 - de Nova Iorque aqui fala Hélio Oiticica, 1:45 da madrugada, estou aqui no (?) lugar onde eu trabalho, um lugar muito quieto, estou aqui na sala com (?) estou fazendo um tape e esse tape eu queria dedicar a voce, porque a maioria do tape é Jimi Hendrix e eu queria falar um negócio que eu pensei, porque eu sempre ouço Jimi Hendrix, porque realmente é coisa (?) que na realidade era aquilo que estava em Woodstock mas também... é assim como se fosse Jimi Hendrix inteiro, é assim como se fosse uma... não bem uma definição, é assim como se fosse a fundação de uma visão que era coisa que não era só uma revolução de obra disso, é realmente uma coisa totalmente nova, como a meu ver o lado visual de Woodstock que foi gerado muito por ele, porque, é engraçado, porque quando eu vejo (?) onde ele... quer dizer ele apareceu em (?) que aliás eu tenho a fita aqui que vai ser tocada depois dessa que eu vou tocar... ele na realidade acabou com aquela platéia, porque a platéia era totalmente diferente, ele assim com aquela fita na cabeça, com aquela roupa... eu sei que dali prá Woodstock voce vê que o lado totalmente de vestimenta, comportamento, corpo, principalmente a relação... com... dele... com as pessoas, com o corpo mudou muito, e a relação também dos espectadores com a performance, quer dizer, Monterrey é das coisas mais geniais que realmente... que existe... é uma coisa inacreditável! além de toda (?) é uma coisa assim de arrasar, a coisa dele era outra, ao mesmo tempo que ele era aclamado ele era repudiado porque as pessoas sentiam assim... como se estivesse assim curradas, em certo sentido, e na realidade e na realidade o que eles aclamaram, como uma coisa assim... unânime, foi o Ravishankar, como quem estivesse dizendo uma coisa assim... "ah, essa que é a coisa séria... autêntica.." mas a questão é que... com Jimi Hendrix... qual o sentido de Ravishankar? quer dizer Ravishankar, depois que os Beatles digeriu a música indiana, porque que vem o autêntico? quer dizer, veio o que antes? é muito legal e tudo, mas eu... quem... sabe como é? eu não tou interessado na música vocal, quer dizer na realidade o rock tem essa coisa antropofágica mesmo, não sei se pode dizer assim... que a meu ver... na realidade ele acabou com todas as músicas vocais, quer dizer, ele assimilou todas as músicas vocais, e acabou com o sentido de qualquer música vocal, essa que é a verdade, quer dizer... Bee Gees, Rolling Stones (?) não havia esse negócio de nacionalidade também, quer dizer, Rolling Stones foram os que assimilaram os blues americanos, principalmente o de Chicago (?) no lugar que eles nunca tinham... quer dizer, na realidade o rock deslizou a música da terra, da terra do environment, do imediato, é a primeira vez que isso acontece assim, vamos dizer uma manifestação, numa manifestação assim coletiva em grande escala, porque hoje, quer dizer, eu não sei, eu não gosto de falar em (?) coletiva no sentido de que certo tipo de experiência que, voce só podia

Figura 14 - HO, *Héliotape* (transcrito) p/Augusto de Campos (1974) datilografado

incorporar espaços-ambientes
além do imediatamente presente:
o fora dele: em última
instância → a cidade o mundo
num fim igual (sentido para
tudo o q for fora) → **POSUOS**
em suma:

o poeta q joga
aqui seria tudo o q não
é naturalista ou
interpretativo: não se
trata somente de posição
estética → é condição sine
qua non para jogar aqui:
os elementos usados são
instrumentos-play

OS 2 BLOCOS-TEXTO q precedem
acima são já parte do BLOCO-
TODO assim como este é outro
e portanto a explicitação da
PROPOSIÇÃO e do JOGO são já
parte do JOGO:

Figura 15 - HO, Carta Proposição-jogo p/ Roberta Oiticica (1974) pg. caderno NYK



Figura 16 - Foto HO vestindo *Capa Parangolé 15* : Gileasa (1968)



Figura 17 - HO, *Subterrânea* (1969) manuscrito/desenho em caderno de notas s/nome



Figura 18 - Foto *Capa Parangolé 11: Incorporo a Revolta* (1967) Poema-protesto

7/10/20

P: QUENTIN FIORE → JOKE-EMBARALHAR: não da
 similitude dos conceitos: dos assuntos graves: só
 pelo JOKE podem-se SCRAMBLE (e portanto
 INAUGURAR SITUAÇÕES-INVENÇÃO) POLES-MUNDO:
 QUENTIN → gravar RAP → falar sobre o q. ele
 é e quer: EMBARALHAR COM JOY E GALHARDIA
 E TRIVIAL AS ORDENS DO MUNDO (COMPORTAMENTO:
 CONDICIONAMENTOS): ~~até já~~ → GUY BRETT
 → PROPOSIÇÃO MINHA A ELE: ~~de~~ → ~~meu~~
 (a nail file) ~~de~~ ~~condições~~ ~~de~~
~~de~~ ~~condições~~ ~~de~~ ~~condições~~ ~~de~~
~~de~~ ~~condições~~ ~~de~~ ~~condições~~ ~~de~~
 shoot the nail file
 para CC7, LONDRES: GUY → DREAMTIMING
 q me deu deu em PN 18 SHELTER SHIELD →
 gravar tape: SEU DREAMTIMING DEU-SE MAIS UMA
 VEZ NO COCAPARADISE PERUANO? → hum? →
 e BABYLONESTS?
 HAROLDO DE CAMPOS →
 ASSOMO DO ASSOMBRO
 AUGUSTO DE CAMPOS →
 WOODSTOCKHAUSEN
 HAROLDO → com as palavras-irmãs ~~de~~
 incorporou todos os ápices à poética
 brasileira → ápices novos → apoteros →
 ROCK/SAMBA/DANÇA-CORPO/COCA →
 ASSOMO DO ASSOMBRO do q subiu JOY
 → nos CAMPOS

Figura 19 - HO, Proposição p/Cosmococa com ref. aos irmãos Campos (1974) pg. caderno de notas NYK.

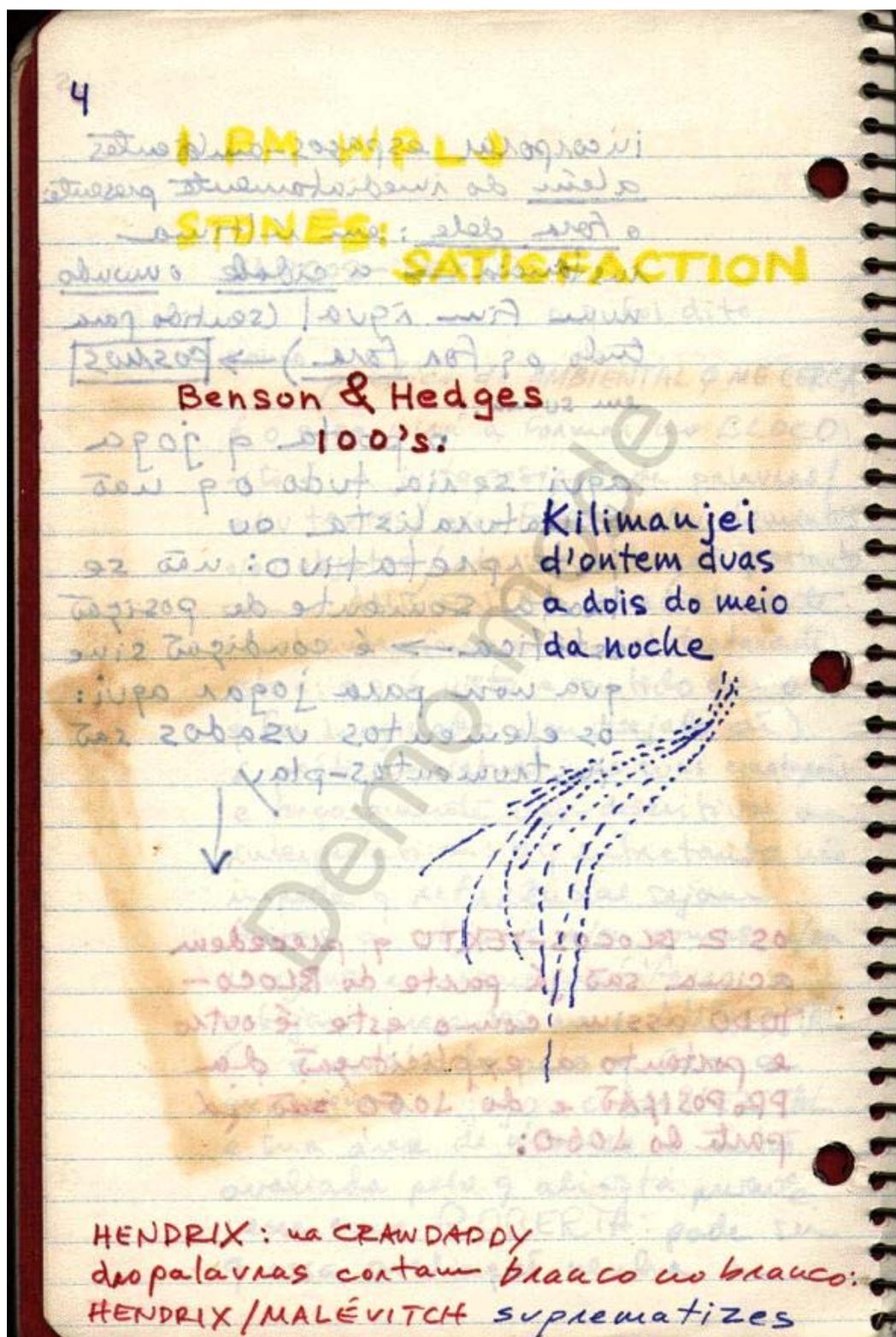


Figura 20 - HO, Carta Prop. p/Roberta Oiticica (1974) pg. caderno de notas NYK.

CC4

NOCAGIONS

(3)

OBSERVATIONS/SLIDEWISE:

- one- coke-tracking across the cover of NOTATIONS plus the cocaccessories combine into a kind of visual-transformable-NOTATION/MUSICWISE:
- two- moreover is the sequence-NOTATION of the slides themselves: each slide IMAGE-ined (by means of camera placement/manipulation/mobility through 360 :EVERYWHICHWAY- a filmic space) with reference (HOMMAGEWISE) to MALEVICH's WHITE ON WHITE (white coke-tracks on white cover) and to SUPREMATIST space: not as a SUPREMATIST revival - more as an assertion of its very existence carried out in a play-chance and candid (PURE-WHITE) way:
- three- CHANCE as PLAY in the shooting of the slides:
in the box-order from the lab:
in the carrousel-order (which may/maynot be box-order):

CHANCE-NOTATIONSCHANCE-RELATIONS within performance-project

DEDICATION: this 4th block-experiment in COSMOCOCA is dedicated in recognition of ABOVE-GROUND INVENTION/ATTAINMENTS to TWO BRAZILIAN CONCRETE-POETS and PROSE-WRITERS and THEORIZERS and above all INNOVENTORS: to the SAO PAULO brothers the CAMPOS brothers

AUGUSTO and HAROLDO DE CAMPOS

PROPOSITION/GIVEWISE - CC4 COPY I (each COPY is an exact duplicate-set of-/and made by HÉLIO OITICICA from the ORIGINAL) will be presented to DE CAMPOS brothers along with INSTRUCTIONS for PERFORMANCE and a PROPOSAL inviting them to contribute - INVENT and/or TRANSFORM the INSTRUCTIONS for a PERFORMANCE to take place in SAO PAULO or RIO.

OBSERVATIONS/BLOCKWISE - my work/relationship with NEVILLE may be compared to that of film director and cameraman: the difference being that there are just two of us in the whole project: just two of us INVENTING/EXTRAPOLATING/etc. just two of us in a multi-structural multi-valent EXPERIMENTATION which is not cinema nor photography nor narrative:

Figura 21 - HO, Programa de Instrução p/ *Cosmococa* CC4 *Nocagions* (1974) dat.

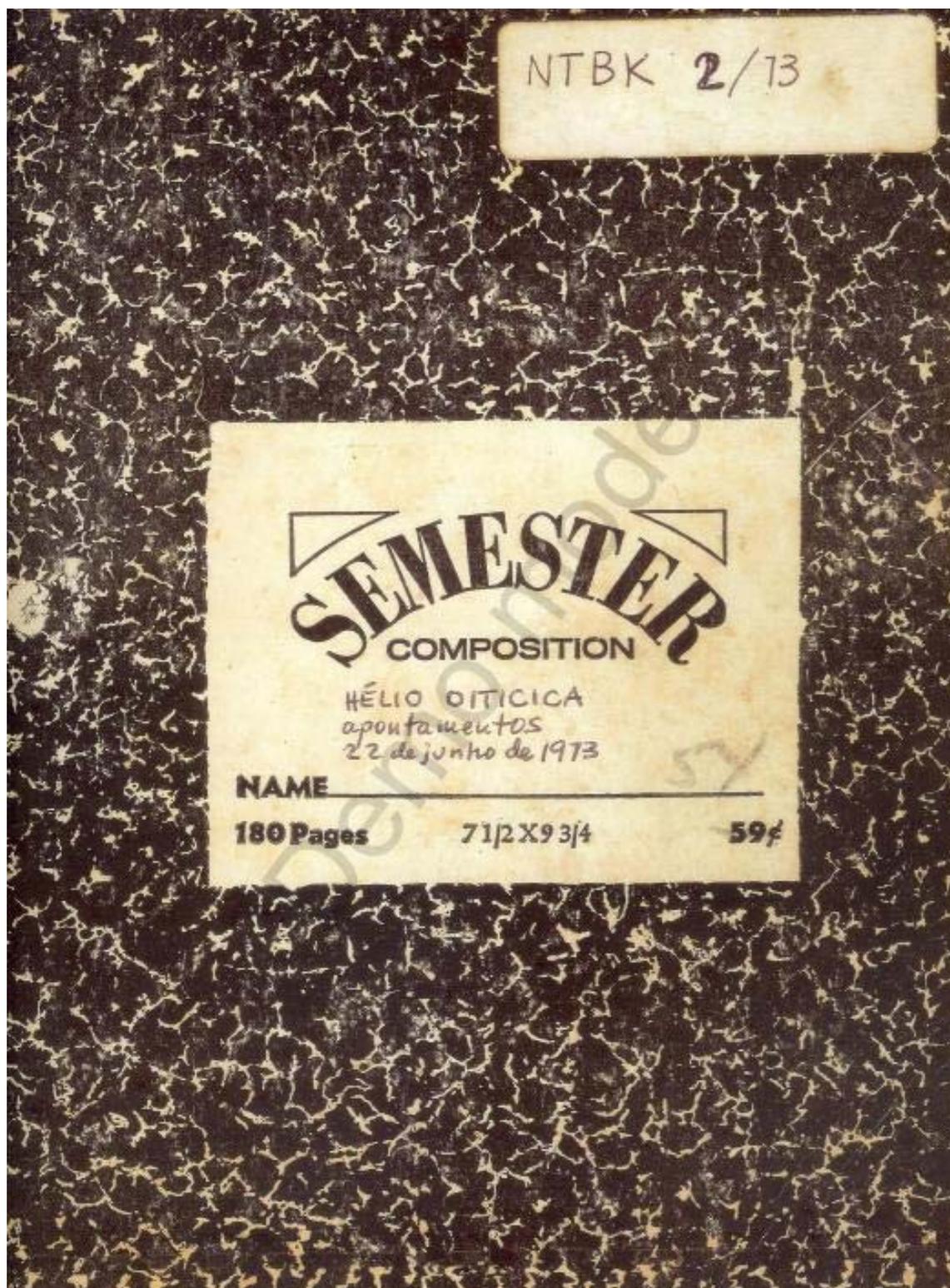


Figura 22 - Capa caderno de apontamentos *NTBK* (1973).

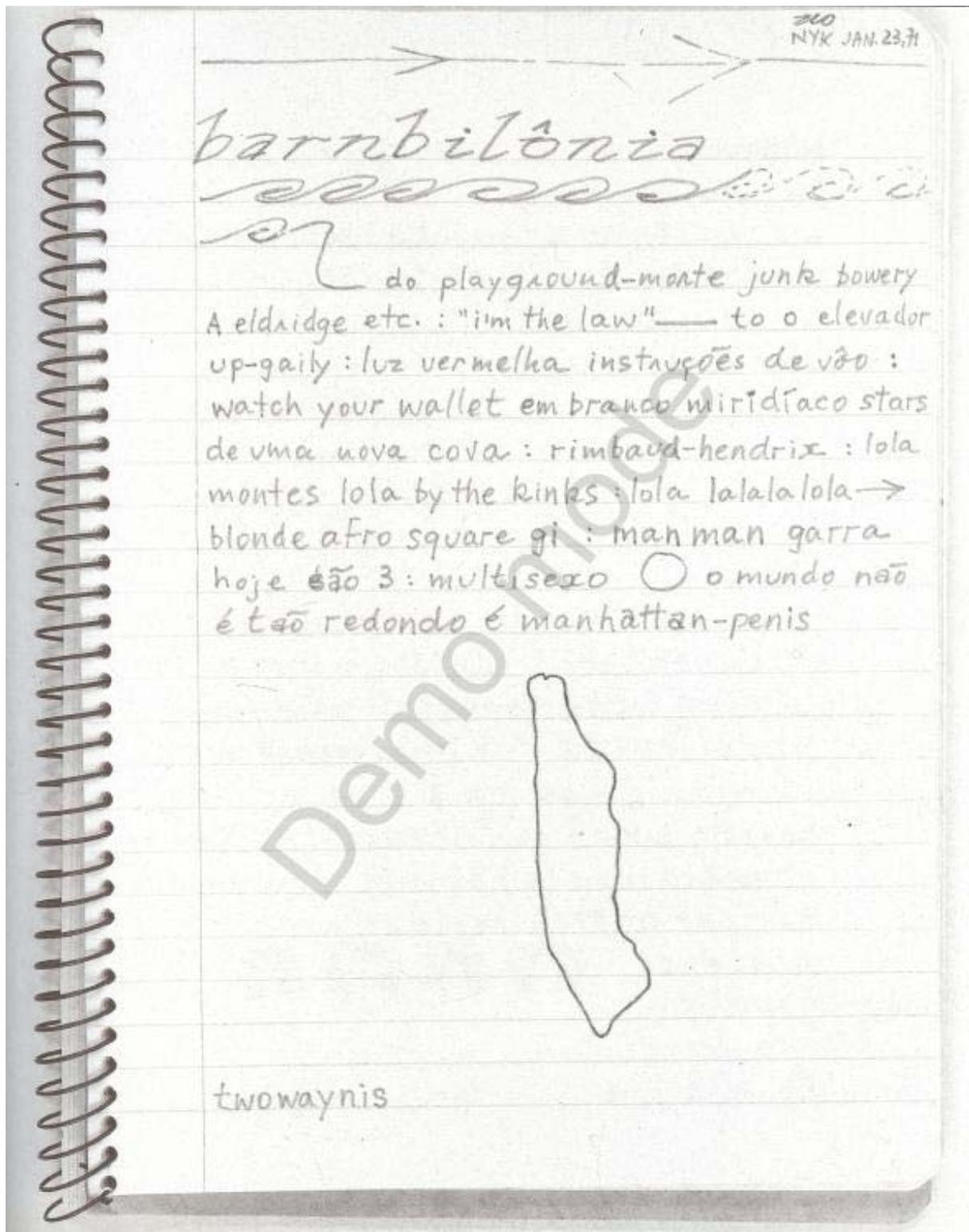


Figura 23 - HO, Poema/desenho *Barbilonia* (1972) pg. caderno de notas *Newyorkaises*.

GELEIA GERAL

TORQUATO NETO

Como Gertrude Stein

— Não me consigo ver sem estar falando e tempo todo, e deixo mesmo sentir que quando estava falando quando estava observando não estava somente observando mas observando enquanto falava no mesmo tempo a relação entre o saber-me falando e os a quem estava falando, e incidentalmente a quem estava ouvindo e que me vêm visitar dizer o disser-me à sua maneira todo o que os outros falam.

GERTRUDE STEIN — Lecturas: 'The Gradual Making of THE MAKING OF AMERICANS', WALLY sendo tão a ver com TROPICALIA 45/46; seu colega não é de JESUITE, mas de ALPHA sílvete VILLE, 190—S, CARLOS.

URACAN 18/04/71: Ye tengo en mi corazón las imágenes del EDEN nel alma incendiada como um carbón cada toda manhã sempre no beira da lagoa e disto o verde das montes e o reflexo do espelho se estampando em minha cara.

"O reino da saciedade e a terna do traidor".

Com PARANGOLE descobri estruturas compartimento-corpetudo para mim possui a girar em torno de "corpo formado dango": MANGUEIRA era o protótipo do RIO, não só MANGUEIRA, mas o marre cariboa: e também CENTRAL ESTÁCIO LAPA, MAUA, CANCELA, QUINTA, SUBCERRIGS em geral.

A descoberta da Waly, tornada SAILORNDON pela GEO-

OVIE PROMOTION GROOVIE com IE em vez de Y como de costume do RIO-se de os medidos em que procura desenvolver sua lula com a palavra escrita: em PA-TAL que não se dá.

Em APONTAMENTOS DO PAV DOIS:

At Riojão Cinema: Cinema um batucado familiar do cotidiano humano; tribas: regado com batidas: calor entorpecente: fogos que coze nos farras romanos de Holly: Marro de São Paulo: frutos tropicais, mil corações cachos de uva; mulheres lanitando as suas gente com a cara habituada de vafado, gente dentro das paredes de barro: dango: as pessoas esparalhadas como nos telas de Brueghel: Bahia umbigo do mundo: Berta de Sol: cidade de colinas: Luz Atlântica: Jardim da Felicidade.

Amor/cilho

BRASPERU

RÓTIPO TURÍSTICO DO RIO:

— RIO DE FOGO, inscrição sobre gragem: CIVIL DE LÓBOS.

THE BEAUTY AND THE BEAST:

Comercial de TV

Localção/dia: Sexta Tarde/ 1.º de setembro.

Insipid — mesmo se despretado do bordo vindo se espalhar no papel de tiza que me transportava, solidificando de sangue minha caneta com ferrão. Sem — estrala estrala o sinal da direção

amanchê alta e côis ficando como amanchê alta e côis pegando fogo amanchê.

Ordina: sou o único passageiro do lado de sol.

UM MINUTO DE COMERCIAL:

Teatro de tea de marro de S Repe (dupla GROOVY restaura).

Posta: a poeta à marro do espaço não necessita de nada.

Guarretos nel as campar. Virtudes pra mim: fara rastrear bem conhecimento de terreno em que se está pisando. Fica daqui de cima analisando o terreno li em baixo. Visão da queda da praefitura assentada sobre a besta. bom fero, ou the bible Famoso tal da colocação das favetas sobre as cidades — gangrena no coração — favetas nunca perdem o sentido de dango invadir dominar a cidade.

ALPHA sílvete VILLE.

Poeta: fascética. Aumento para capítulo intitulado 'Trembilhada das línguas e certificações. Tradução da Prophecia da queda da Ecológica: ramagem da favela de marro de Bahilândia.

Alto de Marro — fundo coberto entre folhas das árvores: lona da Lagoa.

Ramagem da moleteira do malandro de marro.

ABAJO ghetto de lampa da Zona Sul (panorâmica) do Rio.

Neste dia de loranji. HELIO OTICICA, Nova York, letrero.

2.ª feira — 28/2/72

Figura 24 - HO, *Geléia Geral: Eu como Gertrude Stein* (1972) pub. jornal.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)