

## 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*<sup>1</sup>(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

---

<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup>), 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

---

<sup>2</sup> 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 inventores<sup>3</sup>”, 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](http://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 concreta<sup>4</sup>. Suzanna Kamppf Lages<sup>5</sup>, em *Walter*

<sup>3</sup> 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.)

<sup>4</sup> 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”<sup>6</sup>), Mallarmé (“o dizer é sonho e canto”<sup>7</sup>) 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”<sup>8</sup>.

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”<sup>9</sup>) e Mondrian (“O Neoplasticismo tem suas contradições, seu ritmo, sua técnica, sua composição”<sup>10</sup>). 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.

<sup>5</sup> LAGES, S.K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia, p 10.

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

<sup>7</sup> MALLARMÉ, S. *Crise des Vers* (síntese de artigos diversos publicada na *Revue Blanche* (1895)). [www.direz.org/mallarmé](http://www.direz.org/mallarmé)

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

<sup>9</sup> KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**, p 57.

<sup>10</sup> 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”<sup>11</sup>. 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*<sup>12</sup>).

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,

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

<sup>12</sup> 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](http://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”<sup>13</sup>. 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

---

<sup>13</sup> 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.

\*

\*

\*