

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 chamamosacontecimento 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*, *Tendas* 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 submetteria 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, *Projeto* 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 *Projeto*, *Objetessência* 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 *Objetessência*, Oiticica dialoga não apenas com o termo *Projeto* 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. *Projeto/ Objetessência* 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 deslancha 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 conceitual ⁶⁵ [...] 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 súpula 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. Cochiaralle (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.

*

*

*