

### 3. Experimentalismo e crítica

#### 3. 1. Crítica romântica e poesia em progresso

Retomando o partido adotado na tese de Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de arte no Romantismo alemão*, este capítulo-bloco focaliza não o conteúdo de uma teoria romântica da crítica de arte, mas sua terminologia<sup>92</sup> proposta na escrita de Friedrich Schlegel e Novalis. Manobra que incentiva a aproximação a ser feita aqui entre o conceito de poesia crítica, expresso na escrita dos românticos, e os termos da poética *Ambiental/Experimental* construída no texto de Hélio Oiticica. Examinando as ‘teorias’ desses românticos, Benjamin trata, precisamente, de sua forma de exposição no texto, identificando seu conceito de conceito à Idéia: algo da ordem do ‘espiritual’ figurado em vida e/ou energia expressa no corpo da linguagem, ou seja, em suas formas concretas.

Relativa à Idéia-energia, a crítica estaria implícita na gênese da obra romântica/moderna enquanto **sua** potência de “reflexão”<sup>93</sup> em progresso no tempo. A ‘criticidade’ seria, por assim dizer, condição de existir da obra moderna. Nada tem a ver com um juízo de valor aplicado por um sujeito sobre um objeto, dizendo respeito ao fluxo sensorial-conceitual que faz da obra de arte uma instância da crítica e da crítica expressão da obra mesma. Nesse viés, o refletir não é especulação de um sujeito (de um *Eu*) e sim auto conhecimento da obra: a uma só vez, pensamento que se apresenta ao engendrar sua forma<sup>94</sup> de exposição e pensamento *da* forma perceptível apresentada. Dinâmica vital da linguagem, a reflexão conecta, pois, o expresso a sua forma de expressão.

---

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

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

<sup>94</sup> *Ibidem*, p 39.

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

Indissociável da noção de *poïesis* enquanto fazer, a crítica, no viés romântico, é reflexão essencial à operação de linguagem que constrói a obra de arte enquanto imagem-conceito. ‘Poesia’ consiste em livre fazer/conceber<sup>98</sup> destituído de regras e de todo caráter normativo, de maneira que se conciliam a atividade produtiva e a do pensamento enquanto por-em-obra. “Pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa”<sup>99</sup>, insiste em dizer Novalis. Toda poética será teoria poética, mediadas por imediatez e/ou por experiência de contato a atividade sensível e a conceitual: um

<sup>95</sup> SCHLEGEL, F. *Jugendschriften* II, p 176, citado por Benjamin.

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

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

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

<sup>99</sup> NOVALIS. *Schfriten*, org. *Minor* III, p 14, citado por Benjamim.

intervalo a ser transposto as separa e reúne. Poesia romântica consiste em saber estético transformável exposto em um número virtualmente ilimitado de formas<sup>100</sup>.

Assim o primeiro romantismo alemão propôs o conceito ilimitado de arte-poesia enquanto linguagem: domínio propositivo ativado na reflexão poética, pela qual, em um movimento circular, formas perceptíveis constroem-se junto ao pensamento de si. Pressuposto assumido pelos chamados construtores modernos do século XX, entre os quais Oiticica se inclui. A propósito deste pensar-fazer simultâneo, vale repetir sua frase já citada: *não existe idéia separada do objeto, nunca existiu*. Dito de outro modo, não existe idéia separada de sua forma de exposição. Para os românticos, na condição de signo fraturado em forma e conceito, a obra de arte individual, seja plástica, literária, musical, etc., dá-se como aberta, fraturada, incompleta, sua potência de fazer-significar participando do todo dinâmico da arte, da linguagem. Por sua incompletude<sup>101</sup> somente, esta obra-proposição aberta está apta a ativar o processo reflexivo que a transforma progressivamente em outras proposições e de qualquer natureza. Daí que a forma-obra romântica seja dita fragmentária, parcial, figurando um aspecto singular no todo linguagem. Não se trata de parte discreta articulada às demais em ordem mecânica, seqüencial, de encadeamento. Em sua abertura, a forma-fragmento assinala um momento-lugar no processo inacabável da linguagem e conecta-se, pela via energética do conceito crítico, a todas as demais existentes e/ou ainda por existir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2. Poesia, tempo & cinetismo

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

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

<sup>107</sup> SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 116. **Dialeto dos fragmentos**, p 65.

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

*se basta por si mesmo*)<sup>109</sup>, de qualidade diferente daquele tempo abstrato e/ou mecânico, conversível à medida. Oiticica apropria-se do conceito de “duração” estabelecido por Bergson<sup>110</sup>, a partir da dicotomia tempo-espaço. *Nada existe a priori; o tempo tudo inicia e tudo faz. Para o artista “o fazer-se” [...] que ultrapassa as condições do faciendi material, é que constitui sua principal condição criativa. A criação se faz, nunca deixa de se fazer*<sup>111</sup>, ele escreve, rememorando o conceito de tempo uno e criador que define a qualidade transformável do vivo, segundo a metafísica bergsoniana. Enquanto fazer-se, a criação dispensa o gesto intencionado e confunde-se com a atividade desse tempo duração. Partilhado na experiência pela subjetividade e pelo objeto-em-obra<sup>112</sup>, só apreensível pela intuição direta. “Haverá tão somente o tempo impessoal, onde se escoarão todas as coisas”<sup>113</sup>, escreveu Bergson, para falar de um tempo-mudança interno ao pensamento e às coisas, figuras diferenciadas do vivo. Parecendo aludir à duração bergsoniana, Oiticica chega a afirmar que toda arte moderna é *metafísica* ( *a posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico*)<sup>114</sup> supõe-se que por sua aspiração à qualidade autopoética do organismo vivo, capaz lançar-se no tempo sempre para além de si mesmo. Vai firmar-se, contudo, na poética Ambiental/ Experimental, a idéia de espaço temporalizado enquanto ‘fazer-se’ progressivo em tempo imanente - ‘fazer-se’ similar àquele anunciado na poesia crítica romântica se descartada sua vontade mística.

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

<sup>109</sup> Ibidem.

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

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

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

<sup>113</sup> DELEUZE, G. Bergsionismo, p 65.

<sup>114</sup> OITICICA, H.. Nota (dezembro 1959).Ibid. p 16.

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

De maneira óbvia, os exemplos da chamada **arte cinética** integraram o tempo-movimento ao espaço plástico, seja fazendo empréstimo ao modo da colagem cubista de tratar a forma por justaposição e amalgama de aspectos parciais, ao processo de colagem-montagem cinematográfica e/ou ao método ideográfico aplicado à escrita poética. A integração de espaço-tempo acionando o cinetismo está então em pauta em vários experimentalismos de vanguarda: desde os *Complexos plásticos motorumorísticos* (1915), escultura mecânica do futurista Giacomino Balla; passando pela *Construção cinética nº1* de Naum Gabo (1920), que, segundo o próprio, traz o tempo e o movimento real para dentro dela<sup>116</sup>; até os *Rotorelevos* (1923) de Marcel Duchamp: máquinas giratórias produzindo diferentes efeitos ópticos conforme a variação de seu impulso de aceleração. A máquina-óptica construída por Duchamp deriva para o seu *Anémic Cinema* (1926)<sup>117</sup> explorando

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

<sup>116</sup> Cf. RICKEY, G. Ibid. p 188.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a idéia exata do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me também o estar das coisas, ou seja a expressão estática dos objetos [...] posso considerar hoje o Parangolé como uma estrutura transformável-cinética pelo espectador, mas também o seu oposto, ou seja, os objetos que estão fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou sejam, “deslocam” o espaço ambiental das relações óbvias já conhecida. Eis aí o que eu chamo de “ arte ambiental: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura no ato do espectador e o estático que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura<sup>122</sup> (Ver texto **Figura 8**) .

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

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

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

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

### 3.3. “Experimentar o Experimental” é um criticismo

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

<sup>123</sup> OITICICA, H., Nota sobre Parangolé s. d. Ibid. página sem número.

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

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

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

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

---

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

<sup>126</sup> OITICICA, H. Experimentar o Experimental (22 de março 1972). Projeto Hélio Oiticica, [www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br).

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

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

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

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

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

<sup>129</sup> Cf. OITICICA, H. Experimentar o Experimental (1972). In: Programa Hélio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

<sup>130</sup> OITICICA, H. Experimentar o experimental (1972). Programa Helio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

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

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

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

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

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

<sup>134</sup> Ibidem

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

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

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

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

<sup>136</sup> OITICICA, H. Apontamentos para *Bodywise* (22 junho 1973). Programa Helio Oiticica, [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

<sup>137</sup> Ibidem. p 3.

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

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

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

### 3.4. Escrita experimento : a potência germinativa das proposições

Se a obra romântica está sempre por tornar-se e nunca concluir-se de modo perfeito e definitivo, a poesia crítica enquanto *texto* é igualmente inconclusiva ou experimental. Enuncia-se no registro de uma escrita fragmentária, sempre destinada a ser re-lida e re-escrita. Em regime de texto, o conceito crítico da obra coincide, pois, com sua denominação, a ser progressivamente renovada pela reflexão<sup>141</sup>. “Vários nomes são proveitosos a uma idéia”<sup>142</sup>, escreve Novalis, para dizer da possibilidade continuada de enunciar, aberta a partir da ‘criticidade’/reflexividade inerente a cada conceito-proposição<sup>143</sup>.

<sup>139</sup> OITICICA, H. Ibid.

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

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

<sup>142</sup> NOVALIS. *Observações Entremescladas*, Fragmento 36. Ibid. p 59.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>148</sup> Ibidem.

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

Oiticica empenha-se igualmente em sublinhar o caráter de experimento coletivo de suas proposições em geral. Em regime de texto ou de qualquer outra modalidade de linguagem convida o leitor/espectador, à *PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLES com JOY...*<sup>149</sup>, para dissolver o sentido de obra autoral. Sua poética mantém ainda outras afinidades com o modo de operar da escrita fragmentária dos românticos: se a proposição experimental é linguagem elementar, problemática, a forma-fragmento na escrita é proposta como tarefa ou problema<sup>150</sup>: “uma questão indeterminada/ questão para a qual muitas respostas são possíveis/é um problema”<sup>151</sup>, quer Novalis. Ao invés de convocar resposta ou efeito esperado, deflagra a dobra/desdobra do texto em experiência de leitura que já re-escrita. Tarefa pela qual a proposição enquanto conceito nomeado é continuamente re-proposta enquanto problema-poema. Diferente da questão de cuja formulação deduz-se uma resposta correta, o problema não se esgota em fórmula. Sem atingir resolução final, insiste em ser re-proposto.

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

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

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

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

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

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

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

sinto que já não estou no processo de digerir coisas, mas no ponto de derramar sobre o meio, o mundo como totalidade e suas forças criativas, como se as idéias fossem sementes que germinam, tomam forma e crescem como uma grande árvore sobre a topologia da terra<sup>154</sup>

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

<sup>153</sup> NOVALIS. Epígrafe em *Pólen*. In: *Pólen*, p 36.

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

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

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

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

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

<sup>157</sup> OITICICA, H. p 247.

<sup>158</sup> Ibidem. p 249.

<sup>159</sup> NOVALIS. Poeticismos, Fragmento 59. In: **Pólen**, p 132

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

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

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

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

<sup>161</sup> Ibidem, p 245-246.

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

<sup>164</sup> Cf. SCHLEGEL, F. *Athenaeum*, Fragmento 114. *Ibid.* p 63-64.

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

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

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

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

<sup>165</sup> Cf. OITICICA, H. Nota (12 de junho de 1973). Programa Helio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

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

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

a de revolução política<sup>166</sup>. Nas palavras de Novalis, o verbo “romantizar” equivale a conectar opostos e todo o espectro de diferenças qualitativas entre eles, atuando por “elevação e rebaixamento recíprocos”<sup>167</sup>. O fragmento 116 do *Athenaeum* deixa claro: se um “canto sem arte” entoado em voz infantil eleva-se à condição de poesia, a ‘arte’ deixa de ter estatuto superior e se rebaixa ao valor das ações cotidianas. O programa romântico visa sim tornar sua prática e teoria acessível a todos a partir de uma concepção estético-poética do viver.

Preconizada a Schlegel e Novalis por Friedrich Schiller, em suas cartas sobre *A Educação Estética do Homem* (1795), a “educação estética” é tarefa de formação do comportamento a ser conduzido no “livre jogo” entre a receptividade sensível e a atividade de pensamento. Jogo que é paradigma da arte moderna dita autônoma (não ‘mimética’) e auto-reflexiva, extensivo a todas as instâncias da sociabilidade. Para Schiller, somente o “estado estético”<sup>168</sup> dispõe ao exercício de liberdade enquanto “algo absoluto e suprasensível”<sup>169</sup>, ao projetar o pensamento ao infinito além do sensível sem abdicar dele - daí seu caráter absoluto. Dotado pelo luxo das forças<sup>170</sup> da natureza, o estado estético schilleriano equivale à aptidão natural que provê “a alegria com a aparência, a inclinação para o enfeite e para o jogo”<sup>171</sup>. Latente no gosto infantil pelo jogo brincadeira e/ou no gosto do selvagem pelo acessório e maquiagem estaria o pressentimento da arte e da sociabilidade futura. Deste estado natural, Schiller chega a deduzir a construção do Estado<sup>172</sup> moderno democrático

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

<sup>167</sup> Cf. NOVALIS. Fragmentos I, Fragmento 105. In: **Pólen**, p 142.

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

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

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

<sup>171</sup> *Ibidem*.

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

enquanto “obra de arte”. Obra correlata ao pressuposto de ‘igualdade, liberdade, fraternidade’ cujo estatuto é de artifício a ser construído no jogo estético, já que não correspondente à essência natural dos indivíduos. No viés de Schiller, a autonomia do jogo estético anula sim a contradição entre aparência e verdade, entre o regime ficcional da arte e o vivido<sup>173</sup>, entre arte, brinquedo e jogo político.

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

---

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

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

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

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

que é o momento<sup>176</sup>, escreve. Nascido da sensação, esse agir conduz ao ‘bom senso’ próprio do experimental, no que concilia saber e prazer.

Difundido pelos mais diversos romantismos e assimilado aos modernismos artísticos no século XIX e às chamadas vanguardas históricas do XX<sup>177</sup>, o paradigma comportamental schilleriano será traduzido em política da arte que projeta objetos e ambientes destinados, na medida de sua radicalidade, a revolucionar e/ou reformar comportamentos. Exemplo de entrelaçamento entre arte e política comportamental é a vontade de uma “nova barbárie” futurista que investe violentamente contra o legado insigne da história e da alta cultura materializado nos museus, para valorizar o cotidiano caótico da grande cidade e a velocidade das máquinas modernas, inclusive das máquinas de guerra; o *readymade* duchampiano ironizando o estatuto do objeto-arte ao reduzi-lo ao gesto poético de apropriação capaz de re-significar qualquer objeto-produto utilitário ou não; a vontade de harmonia existencial e social em Mondrian, a ser providenciada na expansão da estrutura neoplástica à arquitetura e ao ambiente urbano - figura do equilíbrio harmônico, essa estrutura deveria modelar o comportamento individual e coletivo; o Suprematismo vermelho<sup>178</sup> aproximado por Malevich à cor-emblema da revolução russa de 1917, empenhado na invenção de formas não elitistas de arte demandando a revolução das sensibilidades e dos hábitos; o projeto-escola Bauhaus regulador da indústria do *design*, da arquitetura e urbanismo pelos parâmetros éticos e racionais da arte, visando com isso a reforma do ambiente social; a ‘revolução surrealista’ de André Breton segundo o próprio, aplicando o método da dialética marxista-hegeliana ao “problema do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião”<sup>179</sup>; a antropofagia de Oswald de Andrade enquanto poética brasileira singular e estratégia de afirmação de uma nacionalidade ‘bárbara’ no concerto das nações.

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

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

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

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

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

\*

\*

\*

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

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

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