

## 5. Linguagem e música

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

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

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma idéia para uma “peça” experiência-participação tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente ( menos linear do que se poderia supor no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua daqui ou dali: creio que a ambição maior ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação. Por isso bolei a experiência-cinema “Nitrobenzol & black linoleum”, a experiência-peça “Variedades”, os contos que escrevo, os autos, as capas feitas no corpo por grupos em comunidades ou na rua, etc; a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver<sup>228</sup>.

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

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

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

Para Hélio, a questão era o “multissigno”, como bem observa Luciano Figueiredo<sup>229</sup>, sublinhando que seu alcance vai além do que passou a ser chamado interdisciplinaridade entre áreas de conhecimento. ‘Multissigno’ era o signo móvel, desdobrável em facetas: a um só tempo, verbal e não verbal (visual, sonoro, olfativo, tátil, etc.). Nele coexiste a diversidade, inclusive, os extremos opostos: sensível e conceito. Diz respeito à poesia como totalidade, assim como a querem os românticos, admitida a permeabilidade entre todas as soluções poéticas. *Experimentar o experimental* é trafegar nesse ambiente de signos dinâmicos e polivalentes.

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

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

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

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

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

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

<sup>232</sup>

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

Acontece assim esse efeito acústico: cada tom definido em frequência constante (altura melódica) gera outro, cuja novidade absorve a presença vibratória daquele primeiro que o gerou. Em música, esclarece José Miguel Wisnik, em *O Som e o Sentido*, cada tom guarda em sua singularidade um acorde virtual, ou seja, toda a escala de tons que lhe são proporcionais, contendo múltiplos intervalos de ressonância harmônica<sup>233</sup>. Um somatório de tons, desenhando a melodia, por sua vez,

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

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

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

não pode se apresentar concretamente sem durar em pulsos ritmados<sup>234</sup>. Desenho melódico e duração pulsada do som então co-existem e dialogam entre si, sendo que, a partir de certa intensidade de aceleração, o ritmo vai passando às frequências das faixas de altura melódica<sup>235</sup>. Todas as diferenças acústicas a partir das quais a música estrutura-se como linguagem, pois, apresentam-se como variações de grau de intensidade vibratória e/ou variações de *ritmo* no movimento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>239</sup>OITICICA, H. Anotação com a rubrica “De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos” (11 novembro 1979). Cf. Programa Hélio Oiticica, [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

<sup>240</sup> OITICICA, H. Nota (4 de novembro 1960). In: **AGL**, p 23.

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

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

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

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

<sup>242</sup> OITICICA, H. Anotação com a rubrica De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos (11 de novembro 1979). Programa Hélio Oiticica, [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

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

<sup>244</sup> OITICICA, H. Anotação com a rubrica De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos (11 de novembro 1979). [www.itaucultural](http://www.itaucultural) p 2.

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

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

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

A ortogonal figura a unidade móvel, transformável, do espaço e do ser nascendo e mudando de forma sob a ação recíprocas dessas dimensões opostas<sup>247</sup>. Condição comum a todas as artes (“todas as artes formam um todo”<sup>248</sup>) e às manifestações do comportamento (“a religião, a vida social, a arte, etc”<sup>249</sup>). Retoma, portanto, o pressuposto de *continuidade* entre todas as formas de arte e de vida expressa na *poesia total romântica*. Projetada como programa de uma arte futura, quer, porém, minimizar a tensão entre as diferenças produzidas pela ação do tempo. Aspira ao “domínio do trágico”<sup>250</sup> da existência temporal, finita, individuada, na representação abstrata do equilíbrio universal. Bem ao contrário, como veremos mais adiante, românticos como Novalis e Hölderlin afirmam **o trágico como valor**

---

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

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

<sup>247</sup> Ibidem

<sup>248</sup> MONDRIAN, P. Ibid. p 326.

<sup>249</sup> Ibidem, p 325.

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

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

Oitica enxerga na estrutura abstrata de Mondrian o raciocínio limite da representação <sup>251</sup> -seu grau zero-, controlada a passagem do tempo por uma regulação mecânica do espaço. As telas *Boogy-Woogy* de Mondrian, contudo, procuram menos o equilíbrio harmônico ao adotar a ordem fragmentária, fractal, dispersiva. Estruturadas no ritmo blues-jazzístico<sup>252</sup> - mistura de códigos musicais diversos-, deixam *aparecer* o tempo de sua formação como mobilidade e mudança. Requisito comum àquela poesia progressiva romântica associada ao passar do tempo como ressonância.

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

É Wassily Kandinsky<sup>254</sup>, e não Mondrian, o nome que, dentre os construtores modernos, Oitica primeiro associa à proposição de equivalência entre a pintura não representativa e a música. Em *Do Espiritual na Arte* (1912), Kandinsky descreve a experiência da cor em pintura como fenômeno de ressonância provocando a resposta

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

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

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

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

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

Segundo Kandinsky, no processo vibratório as diferentes artes instruem-se reciprocamente<sup>259</sup> quanto a sua afinidade e diferença. Da vibração rítmica comum decorre, porém, seu conceito de arte “sintética” ou “monumental”<sup>260</sup> como proposta futura a reunir todas as artes segmentadas. Conceito que seguiria o modelo de composição sinfônica, convocando o movimento principalmente de três tipos: movimento musical; movimento dançado; movimento pictórico, além do “sentido interior do movimento”<sup>261</sup>. O Monumental profetiza a emergência de uma ‘arte total’ do movimento, “que é em parte nova e em parte renasce de suas próprias cinzas”<sup>262</sup>, a produção de sínteses, para W.K., sendo característica do comportamento moderno<sup>263</sup>.

<sup>255</sup> KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte** (1912), p 68.

<sup>256</sup> KANDINSKY, W. *Ibid.* p 73.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p 66.

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

<sup>259</sup> *Ibidem*, p 51.

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

<sup>261</sup> *Ibidem*, p 116-117.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na dança, o gesto está aquém e além do verbal e, a uma só vez, revela-se como anunciador de uma linguagem que o sobrevoa. Dos ritmos da gestualidade emanam nuvens de sentido<sup>268</sup>: o movimento dos membros aspira à linguagem mantendo a parte do indizível. Se a música se organiza em intervalos de frequência ( movimento no tempo) entre som e silêncio, a dança, enquanto linguagem, constrói-se por seqüências lacunares entre impulso e contenção do movimento do corpo no espaço. Na dança-*rock*, em especial, há como que uma força de aceleração do tempo que faz o corpo voar e girar rapidamente em todas as direções, que Wisnik reputa à “sobra energética de um mundo eletro-mecânico” expressa na sensibilidade musical e nos gestos<sup>269</sup>. Assim como as músicas, sendo linguagem de época e lugar, cada dança tem seu ritmo. O samba, ritmo de carnaval, participa de um rito de celebração mítica, obedecendo a uma cadência marcada que exige do corpo, como diz HO, adestramento *iniciático*. Daí o elitismo que vem a enxergar nele em contraste com o balanço e giro improvisado do rock que qualquer um inventa mais ou menos na sua medida.

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

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

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

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

<sup>271</sup> Ibidem, p 166.

<sup>272</sup> Ibidem.

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

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

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

---

<sup>273</sup>OITICICA, H. Ibid. p 167.

## 5.2. Ritmos de fluxo & metáforas

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

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

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

<sup>274</sup> NOVALIS. Carta a August Wilhelm Schlegel (12 de janeiro 1978). In: **Pólen**, p 127

<sup>275</sup> Cf. Carta de Novalis a August Schlegel, 12 de janeiro 1978, In: **Pólen**, p 125-126. Assim prossegue o texto de Novalis que elabora uma concepção *totalizante* da poesia: “Ela é o elemento do espírito – um oceano eternamente quieto, que somente na superfície se quebra em ondas arbitrárias. Se a poesia quer ampliar-se só pode fazê-lo na medida em que se delimita – em que se contrai – deixa como que partir seu elemento ígneo - e o coagula. Adquire uma aparência prosaica – seus componentes não estão mais em íntima comunidade – consequentemente não sob leis rítmicas tão rigorosas. Ela se torna apta a exposição do limitado. Mas permanece poesia – consequentemente fiel às leis essenciais de sua natureza- torna-se como que um ser orgânico – cuja estrutura inteira denuncia sua gênese a partir do fluido, sua natureza originalmente elástica, sua ilimitação, sua omniaptidão. Somente a mescla de seus membros é destituída de regra- a ordem delas , a relação ao todo ainda é a mesma . Cada estímulo dentro dela espalha-se para todos os lados. Também aqui movem-se apenas os membros em torno do todo único, eternamente em repouso – Percebemos a vida ou estado de espírito – essa unidade inamovível e medida de todos os movimentos – apenas mediante o movimento dos membros. Assim enxerga-se a razão apenas por meio dos sentidos”. Ibid. p 126-127.

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

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

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

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

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

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

[...] a relação com o AMBIENTAL imediatamente envolvente (concreta ou abstratamente: isto é: o que é visto e sentido e/ou o q for imaginado e/ou desejado aí) é poética-virtual nas suas conotações e forçosamente não descritiva ou interpretativa: o que entretanto não impede q referências sejam feitas a nomes e/ou imagens e mesmo metáforas q estejam presentes nesse AMBIENTAL (q é avaliado pelo que faz a experiência: jogo : O AMBIENTAL sua área de alcance é então avaliada pelo que está imediatamente presente[...]pode ser q essa avaliação vinha a incorporar espaços-ambientes além do imediatamente presente : o fora dele : em última instância --- a cidade o mundo num fim água (sentido para tudo q for fora) COSMOS<sup>278</sup> (as rúbricas são dele: ver texto **Figura 15**)

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

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

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

texto-fragmento: “a simultaneidade de dois ou mais pensamentos na consciência - seqüências<sup>279</sup>”.

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

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

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

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

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

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

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

### 5.3. O experimental e o sentido do trágico enquanto música

Mundo-linguagem em processo de auto-geração e desaparecimento, a poesia universal progressiva é *cosmo* em atividade vibratória. Ambiente móvel onde cada ‘obra’ estruturada em seu ritmo singular - as ‘ondas’ da poesia-oceano, na expressão de Novalis- está aberta ao contato com outras estruturas e pronta a transformar-se em novas configurações e ritmos. Por conseguinte, a poesia romântica, seja ela significada como impulso vital de formação, conceito-operativo em literatura e artes e/ou projeto de sociedade-arte a ser realizado, não obedece a nenhum tempo sucessivo. Sua temporalidade é percussiva e toda ela uma ressonância<sup>282</sup>, daí sua qualidade musical.

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

---

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

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

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

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

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

Um sonho é algo que formula Cosmococa - programa in progress com mais precisão: [...] não uma coleção de fragmentos mas [...] totalidades que se justapõem como em crescimento e não uma seqüência linear lógica/O MEU SONHO é que esses fragmentos [...] em COSMOCOCA vá[sic] in-corporando descontinuamente e ao mesmo tempo vá alimentando o que chamaria CAMPO EXPERIMENTAL no que defino como EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA [...] nas minhas tentativas de apropriação/absorção/togethernessão de fragmentos q se misturam em BLOCOS e PROPOSIÇÕES procuro a não-limitação em grupos homogêneos ou de casta: dirijo-me ao que vem de encontro na cabeça: o que é ‘aberto’ e não contente com o feito: um Joy de descobrir (-se ) MUNDO erigindo MUNDO [...] Mas MEU SONHO é que COSMOCOCA a cada fragmento se modifica e acaba por formar como que uma galáxia de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas: luz que intensifica/mais luz<sup>285</sup>.

Quanto ao sonho-Cosmococa, não se trata de utopia como acontece nas antecipações do futuro anunciadas pelas vanguardas modernas. Alude à linguagem onírica, cujo funcionamento conecta imagens (fragmentos de sensações, sentimentos) em um fluxo significativo sem começo, meio ou fim. Montagem de imagens visuais, sonoras, táteis, verbais, etc. em ‘blocos’ e/ou agregados moveis, a estrutura Cosmococa obedece a um processo associativo análogo à dinâmica de ‘condensação’ e ‘deslocamento’ própria da linguagem do sonho, ‘quase cinema’ experimentado no corpo. Descrita por Freud, essa dinâmica corresponde, em linguagem verbal, ao jogo aproximativo da metonímia e ao afastamento típico da metáfora<sup>286</sup>, operantes no poema. Além de exercício poético, ‘sonho Cosmococa’ manifesta o desejo de traduzir o legado universal da poesia em linguagem experimental brasileira.

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

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

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

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

Problema focado por Oiticica na proposição ambiental Parangolé ( 1964), marco de uma sua definição de obra<sup>291</sup> enquanto *ato total de vida, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser*<sup>292</sup>. Ato que concerne à *gênese estrutural do*

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

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

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

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

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

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

*objeto*<sup>293</sup> na experiência do sujeito participante que, por assim dizer, integra com seu corpo o fazer-se da obra viva, em formação. Sobre a Capa Parangolé, o crítico Guy Brett alerta para seu significado metafórico, descrevendo-a não como objeto e sim como dispositivo que conjuga pares significativos de opostos. Em especial, recorta um dos sentidos que contém: o enlace entre o par nascimento e morte. “A Capa é, a um só tempo, a bolsa amniótica que contém o corpo até o nascimento e a mortalha que o envolve após a morte”<sup>294</sup> escreve Brett. Por um lado, providencia a liberação e intensificação da vida e, por outro, armadilha e sepultamento. Dispositivo complexo, a Capa atua concreta e simbolicamente por polarização: acelera/retarda, encobre/revela, lança/abriga, o corpo no espaço. Assume a dupla faceta da máscara e da roupa-fantasia. *Rouparangolé*, expressão de HO, é paralelo poético da mortalha, nome comum à vestimenta do morto e à fantasia de carnaval. Também vestimenta trans-sexual: torna indecisa a identidade feminina/masculina, promovendo seu embaralhamento. Capa Parangolé se oferece como dispositivo de transposição ou mistura, imagem do conceito operativo metáfora<sup>295</sup>. Encena, pois, a tarefa da poesia (ver **Figura 16**).

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>297</sup> NOVALIS. Poesia, Fragmento 135. In: **Pólen**, p 152.

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

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

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

[...]o artista trágico ( q ao contrário do que se pensa não é “remontagem do artista trágico apolíneo-dionisíaco grego” mas algo que não existia antes em sua plenitude e somente agora começa a emergir em sua inteireza e totalidade) : é MÚSICA/ por que com a posta em cheque da obra e da razão dela foi a MÚSICA o condutor espinha-dorsal ao cerne do problema ( porque a multiplicação de obras ? : em vez de multiplicar obras a concepção de que ela é única : não há a tão falada evolução de uma obra para outra: cada uma é um momento único totalmente independente da outra ( o que terá vindo “antes” ou “depois” ? na verdade há uma tal simultaneidade de raízes e veios que se erguem q não é possível saber o que veio antes ou depois: raízes criadas no ar a partir da INVENÇÃO do criador-artista e nunca as malfadadas tão faladas “raízes” q estas sim seriam empecilho à invenção criativa<sup>299</sup>).

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

<sup>298</sup> Cf. NOVALIS. Poesia, Fragmento 121. Ibid. p 121

<sup>299</sup> OITICICA, H. Texto endereçado a Marley Caymmi para publicação em Biscoitos Finos (11 de novembro de 1979). Programa Helio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

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

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

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

<sup>300</sup> Ibidem

<sup>301</sup> Cf. OITICICA, H. *Experimental o Experimental*(1972). Programa Helio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

explosão minha e sua: não deixe que a tragédia o consuma, ela já existe todo o dia-ela passa e está presente – ela é só - é colapso sobre o colapso - é o ir e vir – é a conquista de agüentar o dia que nasce, não se querer que a noite termine e venha o cansaço - escrevo, leio, estou cansado – o Brasil é triste como a idéia de Trópico, mas sou eu – aqui sou o desafio de mim mesmo- sempre adorei o que me é oposto e desafio<sup>302</sup> ( ver texto **Figura 17**).

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

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

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

<sup>303</sup> OITICICA, H. Mundo Abrigo ( 2 julho de 1973). Programa Hélio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

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

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

[...] a multivocalização do coro-ROCK vira depois disso: grito-multidão/loud extático [...] q children grita [...] Gimme Schelter não traz mensagem porque ela é o suprasumo do não-discursivo porque o que é gritado é como q invocação diabólica apocalipse q não é crítica de mundo é o anjo coletivo ROCKWOODSTOCK anunciando o tempo destino<sup>306</sup>.

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

\*

\*

\*

---

<sup>304</sup> Ibidem

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

<sup>306</sup> Ibidem