

## 6- Vontade de poesia

### 6-1 Cosmococas e a permeabilidade entre as linguagens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

progresso, deve ser lido/vocalizado/visto/manipulado em ordem arbitrária e circular. Suas páginas-pranchas tendem a ser misturadas em ordem aleatória e cada uma delas, destacada do conjunto, se poderia fixar na parede como um cartaz. Livro-objeto e cada poema e palavra aparecem, na fala dos concretos, como “entidade verbi-voco-visual todo dinâmica”<sup>313</sup>. Apropriada de Joyce, a expressão verbi-voco-visual diz do caráter pluridimensional de toda palavra, destacada sua presença fragmentada em aspecto visual, sonoro e deslizamento semântico<sup>314</sup>. É menos verbal essa poesia porque realça a presença imagética dos nomes e pranchas, passíveis de arranjos variáveis entre si como no processo de montagem de um filme. Sua tipografia impressa em cores sobre pranchas brancas e a ênfase na sonoridade das sílabas é mais a de uma coisa-imagem. Subtração aplicada à forma-verso discursiva, a *menospoesia* de Augusto de Campos, estrutura dinâmica pluridivida, mais visual e fonética e menos verbal, sugere a Oiticica o processo descontínuo que preside a Cosmococa.

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

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

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

<sup>314</sup> Cf. PIGNATARI, D. Arte concreta: objeto e objetivo. Ibid. p 39.

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

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

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

<sup>316</sup> Cf. OITICICA, H. Hélotape para Augusto de Campos março de 1974 (transcrito). Programa Hélio Oiticica [www.itaucultural](http://www.itaucultural)

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

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

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

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

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

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

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

conjunta de espelhos do ‘vazio’ e de anteparos físicos em contato com seu em torno. Cage as descreve como “aerportos de luzes, sombras e poeira” ( *airports for lights, shadows and dust* ) ou espelhos do ar ( *mirrors of the air* ) Acrescenta que seu modo de presença não é o do objeto, mas o da proposição de um modo de ver ( *a way of seeing* )<sup>321</sup> que renuncia a intencionalidade, aderindo ao fluxo dos fenômenos. Mesmo tipo de estado<sup>322</sup> que a peça 4’33’’convoca. Em Cage, Silêncio é *escuta* da música do mundo, atenção à linguagem dos eventos que Hölderlin dizia ser indispensável à tarefa poética.

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

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

<sup>322</sup> Idem, p. 102.

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

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

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

Em Cage, a *experimental music*, descrita em artigo<sup>326</sup> de mesmo nome (1958), assimila todo tipo de ruído e outros meios quaisquer - escultóricos, arquitetônicos, teatrais, etc. Privilegia etapa por etapa da experimentação em série de momentos ou aspectos, ao invés de seus resultados. Portanto, é proposição ambiental (*environmental*) em sentido similar àquele proposto por Oiticica. Experimento crítico, esta música-ambiental pode se apresentar em todo tipo de acontecimento, sem resultar necessariamente em produto musical. Vale transcrever o comentário do ‘autor’ da peça silenciosa 4’33’’ a respeito do criticismo na era da *globalização poética*:

Antes existiam barreiras entre as artes e era possível dizer então [...] que a melhor crítica de um poema era um poema. Mas agora temos uma tão maravilhosa destruição de barreiras que a sua crítica de um *happening* poderia ser uma peça musical ou um experimento científico, uma viagem ao Japão ou uma ida ao supermercado local<sup>327</sup>.

\*

\*

\*

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

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

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

<sup>327</sup> CAGE, J. **Entrevista a Kostelanetz**: Cage, p 55-56.

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

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

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

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

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

1) Plano seqüencial em carrossel de *slides* projetados nas paredes brancas: imagens em série de trilhas de cocaína justapostas instrumentos usados para enfileirá-las( canivete/faca) e/ou aspirá-las (tubo metálico) e arranjadas sobre a capa branca do livro *Notations de John Cage*. Das fotografias, em carta *Heliotape* enviada a Augusto de Campos, Hélio diz serem, *na realidade, anotações sobre a capa do livro*<sup>333</sup>. A palavra-título *Notations* (anotações), por si só evoca um processo de escrita fragmentária e/ou progressiva, ou seja, não linear<sup>334</sup>. 2) Plano da piscina, em cujas bordas alinha-se uma seqüência de lâmpadas, bem unidas como em uma fiada de pérolas, refletindo-se em traços brancos e móveis na superfície da água. 3) Plano branco do teto espelhando as luzes fixas e móveis. 4) Plano da trilha sonora em sucessão também circular, *fornecido ou sugerido : sugesta ambiental para a dança*<sup>335</sup>. Hélio lança a hipótese de fazer um convite à John Cage: *Cage faria o*

<sup>331</sup> Cf. *Ibidem*, p 185.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>336</sup> OITICICA, H. Hélotape para Augusto de Campos (transcrito). Programa Helio Oiticica www. itaucultural p 2.

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

<sup>338</sup> Ibidem, p 202.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se os poetas concretos alguma vez adotaram a expressão obra aberta<sup>344</sup> para falar de uma “nova teoria da forma”<sup>345</sup>, Hélio reforça a idéia de abertura a despeito da noção de forma & obra na expressão programa em progresso /programa in progress. Porém, esse conceito não é exatamente novo. A propósito, o texto de introdução à primeira edição da *Teoria da Poesia Concreta* (1975) apresenta essa poesia justo como “movimento em progresso e em processo”<sup>346</sup>. Importa que a proposição-fragmento, nomeada na escrita dos românticos por obra, tarefa-problema e/ou poesia universal progressiva, presume a traduzibilidade entre o método das linguagens de arte/poesia - e antecipa o método organizativo da estrutura como próprio da linguagem, pré-figurado na conexão essencial entre sensação e conceito progredindo em série de relações de extensão indeterminada. A título de *dados*, Oiticica transcreve, em nota de março 1974, o depoimento de Décio Pignatari que vêm problematizar a idéia mesma de obra, fazendo suas as seguintes palavras do outro: *Não há obra. Mesmo a idéia de obra aberta, ainda no sentido de salvar a idéia de obras. Embora alguns tenham continuado a fazer obra, o Lance de Dados de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é obra nem não-obra. É coisa nova*<sup>347</sup>.

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

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

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

<sup>346</sup> Cf. CAMPOS, H. de. Introdução. Ibid. p 7.

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

<sup>348</sup> Ibidem, p 226.

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

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

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

## 6.2. Poesia, sonho e canto

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

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

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

Impossível demarcar fronteiras de gênero na consideração desta escrita de artista que não cogita respeitar limites entre imagem e palavra e/ou entre modalidades discursivas (poesia, prosa, artigo, manifesto, ensaio, etc.), mas justo experimentar atravessamentos. Ao invés de distinguir *a priori* entre os textos dirigidos à publicação e a escrita privada do artista - diário e correspondência - cabe considerar que a diferença de uso não é essencial a sua elaboração<sup>350</sup>. Deliberadamente, vários regimes de texto interpenetram-se nessa escrita. O tom intempestivo de manifesto com frequência a perpassa e sua argumentação crítica pode ser tão polêmica quanto sintética, muitas vezes imagética, investindo na plasticidade do texto e no efeito sonoro de sua vocalização. A exposição de idéias mais própria de um ensaio permeia a interlocução de uma carta íntima; conceitos e fazer poético pontuam anotações rápidas feitas no dia à dia; Em qualquer registro, a atividade de escrita de HO participa do processo experimental, sem ser dele simples comentário explicativo ou teoria que o precede e dirige. Se o objetivo visado é criar uma linguagem *não importa*

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

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

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

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

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

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

e realça a **potência deste meio ambíguo que é a palavra**: mistura de coisa e conceito. Tipo de gênero híbrido ou ‘gênero sem gênero’, a escrita de artista, em especial, trabalha a intermediação entre as regiões do verbal e o não verbal<sup>353</sup>, operando no intervalo entre elas. Ao nomeá-los, o texto escrito inventa mundos, oferecendo ‘lugares’ a serem habitados, simultaneamente, concretos e virtuais. Palavras-título, tais como Núcleos, Bólides, Parangolés, Cosmococas, etc. instauram conceitos críticos e imagens-poema que participam das proposições ambientais concretas que nomeiam. Hélio dá especial importância aos títulos de suas proposições-experiências assim como fazia Duchamp. Para ambos, trata-se de focar a dimensão poética, ou seja, lingual, do objeto sensorial proposto.

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

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

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

<sup>354</sup> Cf. FIGUEIREDO, L. Introdução. In: **AGL**, p 5.

<sup>355</sup> Cf. *Ibidem*.

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

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

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

Inventado por Neville, o conceito-título *Cosmococa*, contração de *cosmos* e *coca*, segundo o próprio, sugere o sentido de arte como transmutação/transformação<sup>358</sup>. Usando a mesma palavra-título, Hélio evoca o sentido de totalidade ambiental similar ao conceito *linguagem-poesia em progresso* para os românticos alemães:

COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um ponto de vista, mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO: quanto a minha experiência programa de 13 de março de 1973( primeira sessão CC1) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO que me modificou vida e comportamento e conduziu a multiplicidade de propostas que iniciara nesses anos-obra a conseqüências radicais e maiores: COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NIVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS: COSMOCOCA é o joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contigüidade da multidão de possibilidades da experiência individual que germinam nas coletividades da aldeia global de MCLUHAN<sup>359</sup>

Nome-mundo *Cosmococa* mostra uma paisagem multifacetada, capaz de fraturar-se em inúmeras possibilidades simultâneas e contíguas de aparecimento e significação. Não por acaso se enuncia como *jogo supremo* de transformar. *Joke-jogo* é paródia, prática antropofágica entendida enquanto tradução/transposição crítica de poéticas alheias. Tem por regra que as imagens-signo ‘originais’ reapareçam transformadas em outras novas, assim expondo sua mobilidade. A estrutura-paródia inverte e multiplica o sentido de uma dada imagem-conceito ao alterá-la e inscrevê-la em outros contextos significativos<sup>360</sup>. Importa que a estrutura-paródia dá a ver o

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

<sup>359</sup> OITICICA, H. Catálogo **Hélio Oiticica**, p 180-181.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>362</sup> Cf. TORRES, R. F. Apresentação. In: **Pólen**, p 19.

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

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

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

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

Método de fazer poesia, essa teoria fragmentária do poema dita o uso de palavras combinadas do mesmo jeito acidental pelo qual a natureza distribui elementos e coisas se acumulam em ambientes artificialmente construídos de acordo com o arbítrio das mãos. Palavras-coisas fariam diretamente aos sentidos do corpo como a música, porém, incitando a ir além deles. Novalis atribui à palavra o poder mágico capaz de evocar a vida ausente (“Cada palavra é um conjuro”<sup>365</sup>). Coisa mágica, a palavra eleva-se ao extraordinário a partir do ordinário e, em sincronia, rebaixa-se à ordem comum. Empréstimo de sentido ilimitado àquilo que possui limites definidos e, em movimento inverso, define limites para o que não pode ser totalizado. “Elevação e rebaixamento recíproco” descreve a operação dupla a que Novalis chama “romantizar”<sup>366</sup>. Efeito que se traduz na co-existência de sentidos contraditórios. Em nota intitulada Monólogo<sup>367</sup>, ao assegurar que “as palavras apenas jogam consigo

<sup>364</sup> Novalis, In *Schriften*, 2, Iena, 1907, citado por Walter Benjamin.

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

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

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

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

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

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

---

<sup>368</sup> Ibidem.

<sup>369</sup> NOVALIS. Monólogo. In: **Pólen**, p 195-196.

<sup>370</sup> Ibidem.

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

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

\*

\*

\*

A massa heterogênea de textos de Oiticica testemunha um mesmo empenho: ao invés de seguir o encadeamento linear do discurso, aspira à fragmentação progressiva do texto praticando assim uma escrita experimental ou crítico/poética. Desnecessário escrever em forma de verso para alcançá-la, pois, Mallarmé, em *Crise des vers* (1895), garante que toda prosa comprometida com o estilo cumpre tal condição<sup>372</sup>. Substituindo as relações sintáticas por nexos de outro tipo, a poesia orienta a linguagem no sentido do movimento ritmado<sup>373</sup> e expõe a plasticidade da escrita. Teor irrelevante na linguagem comum que, em seus padrões repetidos, prioriza a função comunicacional. Em afinidade com a teoria romântica do poema, Mallarmé observa que o ato poético consiste em ver prontamente uma idéia fracionar-se em n motivos de valor igual e em arranjá-los em grupos (*l’acte poetique consiste a voir soudain qu’une idée se fractionne em um nombre de motifs égaux par la valeur*

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

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

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

*et a les grouper*)<sup>374</sup>. Fracionamento que ganha outra expressão no Prefácio ao *Lance de Dados*: “subdivisões prismáticas da idéia”<sup>375</sup>. O fenômeno de desdobramento prismático da luz em cores diz do conceito de “poema constelação”: idéia dispersa na página na alternância de brilhos de uma ou outra imagem-palavra e/ou grupos de palavras. Daí que o poema se mova em fluxos de deslocamento e condensação em agregados/galáxias. (*tout deviens suspens, disposition fragmentaire et vis-a-vis*)<sup>376</sup>. Espaços em branco na página ditam o ritmo desses fluxos, pois, aqui nenhuma voz autoral assume o comando da máquina-texto<sup>377</sup>. Poema-fragmento ou problema-poema, o *Lance de Dados* exhibe o operar automático do poema. Oiticica diria que atua como experimento na escrita e/ou como *Objeto-texto*.

Quanto à natureza do dizer, Mallarmé atesta: antes de tudo, é sonho e canto (*le dire, avant tout, rêve et chant*)<sup>378</sup>, maquinação de imagens-enigma, movida pelo impacto do choque entre palavras desiguais. Em “O mito de Mallarmé”, Blanchot observa que, no *Lance de Dados*, conta somente a modulação rítmica das palavras e não os termos onde pára a linguagem<sup>379</sup>. As sonoridades das palavras dispersas simplesmente evoluem em conjunto, variando seus encontros sem afirmar-se em qualquer ponto. Mallarmé escuta no poema a influência estranha da música de concerto, os choques entre palavras ressoando como gritos ainda que em orquestração verbal (*multiplicité des cris d'une orchestration qui reste verbale*)<sup>380</sup>. Daí render tributo à antiga forma cantada do verso, à qual atribui o “império da paixão e

<sup>374</sup>MALLARMÉ, S. Op. cit. < [www.direz.org/mallarmé/](http://www.direz.org/mallarmé/) > p 3.

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

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

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

<sup>378</sup>Ibidem, p 5.

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

<sup>380</sup>Cf. MALLARMÉ, S. *Crise de Vers*. [www.direz.org/mallarmé/](http://www.direz.org/mallarmé/), p 1.

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

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

\*

\*

\*

---

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

<sup>382</sup> Ibidem.

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