

7. Viver, experimentar, escrever

A poética Experimental de Oiticica se abre ao campo enunciativo, certificando-se em atender a dupla exigência crítica e poética. Dito de outro modo, a escrita se impõe, no dia-a-dia, como desdobramento de seu experimentalismo e ganha autonomia ramificando-se em diferentes ‘usos’: desde o manifesto à ficção. Hélio preocupava-se em qualificar e reconsiderar criticamente o estatuto de seu texto e em sempre renovar a sua dicção. Leia-se a nota de 22 de fevereiro de 1961:

[...] este diário é para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há fragmentação de assuntos e idéias, o que eu sei é que é vivo, é documento vivo do que quero fazer e do que penso³⁸⁴.

A prática de escrita então se apresenta como anotação diária, recusando o *caráter intelectual do texto* e a *formulação de dogmas e idéias racionais*³⁸⁵. Textos dirigidos à publicação mantêm a mesma construção improvisada: abordam, simultaneamente, vários assuntos e evitam o caráter abstrato das idéias acabadas. A ordem fragmentária do texto quer preservar a mesma dinâmica da atividade vital. Por isso é avessa à disciplina argumentativa e às normas de estilo dos gêneros discursivos regulamentados e tudo que diz é provisório. Assume, pois, o modo de desenvolvimento proposto pela escrita fragmento praticada por Novalis/Schlegel/Hölderlin. Palavras anotadas seriam menos *racionais e mais espirituais* [...] *cheias de fogo e tensão*³⁸⁶, atesta Hélio, ainda em 1961. Assim parece apropriar-se da terminologia romântica que metaforiza o ‘espírito poético’ em energia vital, aparecendo na imagem do elemento fogo (Novalis/Hölderlin). Figurado em elemento ígneo, o espírito poético tende a coagular-se em obra formada, nela persistindo enquanto tensão ativa pronta a ultrapassar seus limites concretos. Para Novalis, a parte do fogo é a capacidade de pensar da natureza equivalente ao poetar.

³⁸⁴ OITICICA, H. Nota de 22 de fevereiro de 1961. In: **AGL**, p 30.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ibidem*.

A matéria dos corpos seria *problema*³⁸⁷ a ser decomposto por tal energia e/ou pensamento vivo, e por ela recomposto em outras presenças. Isto procede *como se* em uma reação química- Novalis, assessor de minas de sal e cobre, entendia de química. A presença da energia na matéria sólida e na parte sensível da palavra era paradoxo que nas tradições místicas antigas manifestava um deus³⁸⁸ - e, segundo o escritor-químico, aquilo que na antiguidade era religião, entre os modernos deveria tornar-se “poesia prática”³⁸⁹. A mística romântica da linguagem já é, pois, um pragmatismo. Práxis poética legada às várias tendências construtivas modernas que, ao início do século XX, sustentaram a ‘não-objetividade’ da arte, tida como expressão do ‘espírito’ e/ou da ‘alma cósmica’- vide as poéticas de Kandinsky, Malevich, Mondrian, Schwitters, que o experimentalismo de Oiticica tem por suas precursoras.

Em anotação de 1960, HO explicita que a *ordem estrutural da cor* que planeja construir atende à *necessidade religiosa*³⁹⁰. Ordem de relações autônoma com respeito a aparência do mundo objetivo, a estrutura-cor alcançaria a sublimidade da *linguagem pura da música*³⁹¹. Segundo a descrição processo da arte feita nessa nota, o artista *conversa* com a matéria que estrutura em linguagem, e dialogar com a cor-música, seria como *brincar* e fazer *preces*³⁹². Sua escrita anotada então deseja tornar-se expressão do vivido e, por ora, de uma vivência sublime. Desmedida diante da qual a analítica do intelecto se mostra inadequada: *Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do sublime e para mim toda expressão de arte aspira ao sublime*³⁹³, escreve. Aludindo ao ilimitado da criação enquanto processo que não pode ser mentalizado³⁹⁴, a arte sublime aparece

³⁸⁷ “Um problema é uma massa sólida, sintética, que mediante a faculdade de pensar penetrante é decomposta. Assim é inversamente o fogo a capacidade de pensar da natureza e cada corpo um problema”. NOVALIS. Fragmentos I e II, fragmento 4. In: **Pólen**, p 110. Além de poemas, os escritos de Novalis compreendem, em sua maior parte, comentários de suas leituras de filosofia. Ele entende de química, em vista de sua atividade profissional de assessor de minas de cobre e sal na antiga Saxônia.

³⁸⁸ NOVALIS. Fragmentos logológicos I e II, Fragmento 9. In: **Pólen**, p 111.

³⁸⁹ Cf. NOVALIS. Poeticismos, Fragmento 55. Ibidem. p 131.

³⁹⁰ OITICICA, H. Nota (30 de dezembro de 1960). In: **AGL**, p 25

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² OITICICA, H. Nota (12 de março de 1961). In: **AGL**, p 30.

³⁹³ OITICICA, H. Nota (22 de fevereiro de 1961). In: **AGL**, p 30.

³⁹⁴ “A criação é o ilimitado; não querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira só consegue atrofiar o movimento criativo”. OITICICA, H. Nota (11 de setembro de 1960). Ibid. p 22.

como linguagem *móvel, eternamente móvel, cambiante*³⁹⁵. No que está em acordo com os termos da poesia crítica romântica. Impossível, portanto, abranger esse horizonte de possibilidades nos limites da forma-objeto ou em demonstração analítica no texto.

A nota de 21 de janeiro de 1961 transcreve palavras de Goethe para expor a desmedida do sublime: *a sublimidade tem que ser informe ou consistir de formas inapreensíveis*³⁹⁶. No texto atribuído à Goethe³⁹⁷, a experiência do sublime é descrita como afim ao estado de indeterminação próprio da sensibilidade infantil e não cultivada (bárbara). Idéia que dialoga, por sua vez, com as cartas de Schiller sobre a educação estética, tratando do jogo estético latente na atitude da criança e do selvagem. Vale lembrar que o ‘estado estético’ em Schiller presume o livre jogo entre sensibilidade e pensamento, na suspensão de limites da experiência que tanto o artista quanto um qualquer formado pela *Bildung* deve saber construir. Hélio propõe justamente que o artista experimentador desempenhe a tarefa educativa, entendido que há somente a ser ensinado o jogo de experimentar o experimental.

A anotação é forma inacabada, inconclusiva, do texto, segundo o exemplo da escrita fragmento conformada em ‘pequena obra de arte viva’ (Schlegel). Perfeita nos limites de sua individualidade e multivetorial por conter a atividade crítica que a transporta para além de si mesma, nunca alcança conformação final. Seu inacabamento preserva sim a tensão que ativa seu impulso de proliferação em outros enunciados. Os românticos alemães adiantaram que escrita anotada flui no pulso temporal da poesia metaforizado em tensão harmônica que, em música, conduz ao desdobramento serial dos tons. Assim como cada tom musical contém um acorde implícito, ambivalência e multivalência de sentido está contida em cada anotação. Se a dinâmica musical do vivo, percussiva e ressoante, é extensiva à gênese do texto,

³⁹⁵ OITICICA, H. Nota (15 de janeiro 1961). In: **AGL**, p 26.

³⁹⁶ Hélio transcreve texto de Goethe em seu diário: “Goethe: mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o sublime. A sublimidade [...] tem que ser informe ou consistir de formas inapreensíveis”. OITICICA, H. Nota (21 de janeiro de 1961). In: **AGL**, p 26.

³⁹⁷ De acordo com Benjamin, o conceito de arte em Goethe difere daquele primeiro romântico e, sobretudo, não admite a crítica de arte. Cf. BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, p 71-80.

fica invalidada a idéia de autoria enquanto expressão exclusiva de um sujeito individual. Problema registrado por HO na nota seguinte (25 de novembro 1960):

Preocupa-me o problema da não-particularidade da expressão; não de situações minhas, formações fechadas, mas tão cheias de vitalidade cósmica que não importa o autor. A relação entre o artista e a obra terá de ser não particular, expressão alta, cósmica.³⁹⁸

Este alcance ‘cósmico’, nunca exclusivamente particular, presume o diálogo com outros textos e enseja a transformabilidade de suas proposições. Em conjunto de notas do início dos anos 1960, a proposição *cor-estrutura-espaço-tempo*, substitutiva da idéia de limitada de forma, é significada ora como *vivência estética, mágica* (22 fevereiro 1961)³⁹⁹ decorrente da *necessidade existencial [...] que supera ou se eleva acima do cotidiano* (12 março 1961)⁴⁰⁰; ora é indicada a tendência dessa cor expandida em contexto existencial concreto à *se corporificar* (5 outubro de 1960)⁴⁰¹. Somente para, em seguida, a cor-estrutura aparecer como fenômeno que engaja matéria e espírito em registro *transcendental* (17 março 1962)⁴⁰². Este conjunto de notas aponta uma diversidade de sentidos atribuídos à experiência estética, transitando, entre outras posições, pelo ‘sublime’ de Goethe, a ‘cosmicidade’ da poesia primeiro romântica, a experiência fenomenológica de Ponty e por aquela *metafísica*⁴⁰³ que, segundo a história da arte de HO, sobressai nas poéticas dos construtores modernos do século XX.

* * *

³⁹⁸ OITICICA, H. Nota (25 de novembro de 1960). In: **AGL**, p 24.

³⁹⁹ “Assim, para mim, quando realizo maquetes ou projetos de maquetes, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-o assim do mágico tal o seu caráter vital.” OITICICA, H. Nota (22 de fevereiro de 1961). In: **AGL**, p 29.

⁴⁰⁰ Oiticica escreve sobre a cor: “Este caráter da cor nasce [...] para emprestar à vida existencial um clímax, um sopro de Vida”. OITICICA, H. Nota (12 de março de 1961). *Ibid.* p 30.

⁴⁰¹ “Volto a pensar, novamente, no que vem a ser o “corpo da cor”. OITICICA, H. Nota (5 de outubro de 1960). In: **AGL**, p 23.

⁴⁰² “[...] se trata de uma busca da dimensão infinita da cor, em relação com a estrutura o espaço e o tempo. O problema, além de novo no sentido plástico, procura também e, principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental”. OITICICA, H. Nota (17 de março de 1962). *Ibid.* p 41.

⁴⁰³ “A posição da arte em nosso século tende para o Metafísico. É inútil querer achar-lhe outro caminho. Suas expressões variarão de artista para artista, mas toda ela se encaminhará para o metafísico”. OITICICA, H. Nota (dezembro 1959). In: **AGL**, p 16.

Hélio espera que a palavra anotada preserve sua energia e se apresente na condição de pensamento vivo. Suas primeiras notas e textos dirigidos à publicação preservam ainda a sintaxe convencional e apontam para referências de leitura sobre o tema ‘arte’ e estética. De maneira nada protocolar, no entanto, produz uma combinatória de textos de artistas e de escritos críticos de toda ordem e procedência. Mistura discursos da vanguarda artística e da crítica brasileiras ao ‘legado universal’ das artes e letras modernas, em especial, aos textos de artistas construtores como Kandinsky, Mondrian, Malevicht, Schwitters, etc. Oiticica parafraseia, alude à, e/ou cita, p. ex., a palavra de Lygia Clark e Ferreira Gullar e também a de Goethe, Baudelaire, Hölderlin, Sartre, Bergson, Merleau Ponty, Nietzsche, etc. Em seu desenvolvimento, essa escrita chega a dialogar intensivamente com Décio Pignatari, os irmãos Campos e os nomes que integram o *paideuma* da poesia concreta (Mallarmé, Joyce, Ezra Pound, ee cummings). E rouba palavras de Marcuse, Heidegger, Marschal McLuhan, Gertrude Stein, Marcel Duchamp, Artaud, Cage, Yoko Ono, etc, sem esquecer as falas dos brasileiros Mário Pedrosa, Sousândrade, Rogério Duarte, Waly Salomão...

Não cabe fazer o esforço de completar um inventário de nomes somados no percurso de uma vida inteira de leituras e/ou de interlocuções diretas. Importa que a escrita de Oiticica segue construindo, no dia-a-dia, um labirinto de alusões e citações sem se fixar no texto desse ou daquele autor ou artista em particular. Incorpora uma variedade de leituras de acordo com o que é, a cada momento, desejável ao seu experimento no espaço do texto. Leitor combinatório que embaralha referências e ‘gêneros’, deseja que seu texto experimental seja atravessado por falas alheias consoantes e/ou dissonantes entre si.

Dito de outro modo, partilha da “sinpoesia” e “sinfilosofia” que, para Schlegel, caracteriza a escrita fragmento enquanto fazer e pensar conjunto, processado no diálogo entre quem escreve e quem lê. “Eu sou tu”⁴⁰⁴, escreve Novalis, para dizer do desdobramento da identidade do falante que acontece na operação do texto. A abertura à palavra do outro funciona, precisamente, como dispositivo que faz ressoar/repercutir na escrita de HO a história viva da arte e

⁴⁰⁴ NOVALIS. Fragmentos I e II ; Fragmento 96. In: **Pólen**, p 140.

literatura modernas e do pensamento crítico em torno do tema arte & poesia. Manobra que lhe confere o estatuto de experimento coletivo na linguagem. Assim sua escrita dispõe-se deliberadamente a participar da totalidade aberta nomeada por Schlegel poesia universal progressiva e no registro de um ‘tempo sem tempo’. Para Haroldo de Campos, a poesia-texto estabelece o domínio do simultâneo⁴⁰⁵: campo de coexistência entre séries múltiplas de escritas e leituras. Românticos diriam o mesmo, ao escrever que poesia é domínio musical, onde cada tom permanece em sincronia com seu outro e todo o desdobramento de sua série harmônica. No comentário de Haroldo, os escritos fragmentários da última fase de Hölderlin assemelham-se aos *Cantos* de Ezra Pound, livro interminável, escrito na sucessão de dias e anos assim como a escrita anotada e musical de Oiticica.

Se a linguagem é toda música, Oiticica ensaia o tipo de performance própria do cantor-intérprete apto a impor seu timbre e fraseado à qualquer partitura. *O que se convencionou chamar interpretação sofre também uma transformação em nossos dias. Não se trata de repetir uma criação. Hoje o intérprete pode assumir tal importância que sobrepuje a própria canção ou outra coisa qualquer que interprete*⁴⁰⁶ - escreve. Ao invés de decifrar uma dada partitura, a performance interpretativa a reinventa na sua dicção. Dispensa a fidelidade ao original, atendendo à idéia de tradução criadora comum a Haroldo de Campos e a seus ‘precursores’ (Hölderlin, Novalis, Benjamin, Jacobsen, Ezra Pound).

No percurso interminável da escrita de Oiticica, os nomes-conceito se transformam e as posições marcadas no texto trocam de sentido. Passando, em dado momento, por um desvio, este experimento textual se desprende da marca do sublime metafísico, do regime transcendental e ‘esteticista’ da arte-objeto. Nome-conceito Parangolé vem sublinhar a imanência⁴⁰⁷ do processo experimental, conectando linguagem e corpo. A escrita então pode aparecer como gesto corporal, a exemplo

⁴⁰⁵ “[...] a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora”. Cf. CAMPOS, H. de. **A operação do texto**, p 21.

⁴⁰⁶ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé (1965). In: **AGL**, p 75.

⁴⁰⁷ “A dança (Parangolé) também não propõe uma fuga desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude – o que seria para Nietzsche a “embriaguez dionisíaca” é na verdade uma “lucidez expressiva na imanência do ato”, ato esse que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal”. OITICICA, H. A dança na minha experiência (12 de novembro de 1965). In: **AGL**, p 74.

daquele movimento ritmado da palavra que, para Novalis, guia as mãos e a língua do poeta. Compatível com esse andamento rítmico, conceito Parangolé multiplica-se em duplo estatuto: ora é dito *formulação definitiva* [...] *do que seja a totalidade-obra*, ora *princípio* [...] *da não-formulação de conceitos*⁴⁰⁸, proposta a coexistência entre esses dois enunciados. Parangolé expressa uma totalidade que não pode estar contida no conceito intelectual. Enquanto conceito-poema, Parangolé subentende sim o paradoxo enquanto co-presença de sentidos opostos: o ambíguo, na expressão de Oiticica.

As anotações sobre o Parangolé declaram buscar a aproximação ao *ponto de vista filosófico*, procurando a *definição de uma ontologia da obra*⁴⁰⁹ capaz de verbalizar sua gênese na experiência. Motivo porque são mencionadas como parte de (sua) *minha obra teórica*⁴¹⁰. Porém, essa escrita logo evolui para negar a pretensão filosófica e/ou teórica. Em carta à Lygia Clark (15.10.1968), Hélio anuncia outro desvio, agora relativo à natureza de sua prática de escrita:

Estou escrevendo muito com certas influências: de Rogério (Duarte), no início, do (Alain) Ginsberg, etc, mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a linguagem poética na máxima intensidade segundo o caso.⁴¹¹

A ênfase na imanência do ato corporal tende a ‘corporificar’ a escrita de HO, intensificando sua relação com universo das letras em geral, em particular com a literatura⁴¹². Porém, a ênfase na materialidade do texto subverte a pretensão teórica apenas se, por teoria, se entende o discurso argumentativo/demonstrativo e/ou o conceito enquanto pura abstração. Dizer que seus experimentos com a palavra, a partir daí, localizam-se no campo da literatura, seria confiná-los a um alcance restrito, pois, a negativa da ‘arte’ pelo experimentador se estende à qualquer outro regime

⁴⁰⁸ OITICICA, H. Programa Ambiental (julho 1966).Ibid. p 77.

⁴⁰⁹ Id. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” (novembro 1964). In: **AGL**, p 69.

⁴¹⁰ OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade Brasileira (1967).In: **AGL**, p 98.

⁴¹¹ OITICICA, H. Carta a Lygia Clark (15.10.68). In: **Lygia Clark Helio Oiticica: cartas 1964-74**, p 43.

⁴¹² “Essa relação de Oiticica com o universo da literatura e da poesia – e da escrita em geral – sempre foi intensa.[...] Não é à toa que alguns dos maiores interlocutores de Oiticica durante sua carreira foram em sua maioria ligados às letras e ao universo da literatura e da crítica, como Rogério Duarte (poeta e filósofo na época) Torquato Neto (poeta, jornalista letrista) Waly Salomão (poeta ensaísta e letrista) Haroldo de Campos (poeta, tradutor. Critico e ensaísta ou Silviano Santiago (poeta, critico, jornalista, tradutor e ensaísta)”. COELHO, F. O. Um escritor em seu labirinto. **SIBILA**, nº7, p 220.

específico de linguagem. Decidindo-se por escrever *textos poéticos* (sobretudo, a partir de 1968), Oiticica tem em mente uma espécie de ‘gênero sem gênero’ de escrita. Inventa sim alguns poemas e ‘contos’, a exemplo da seguinte história curta, apresentada como “Conto” (1969)⁴¹³, na qual a fronteira entre memória de um feixe de sensações experimentadas e prosa poética é indecível:

*Olho a foto fora de foco o cartão cor cordão
Rosário e peça e começo a decifrar o que já
Vi e sei: maracanã e mais além não o que
Concentra no estádio-luz mas que o aureola
Coroa formigando a paisagem de cinza calor e
Luz suor: oh, a luz que a noite se vê do morro
É o clamor clarão maracanã pão dos olhos e
Barulho de ter mas o que está aqui é a vida
Diante dos olhos ruas ruas noite e dia se olho
Agora o esqueleto que faço vejo aqui o Esqueleto*

A mistura entre o regime do texto e o vivido é recorrente nesses escritos poéticos que, não renunciando à exposição crítica do processo que os produz. Reunindo no mesmo contexto invenção de linguagem, crítica e memória indicam a transação mútua entre ‘experimentar o experimental’ e viver. Durante sua estada como artista convidado na universidade inglesa de Sussex, em 1969, Hélio rememora via escrita a gênese de seu conceito de cinema conectando sensações visuais, olfativas, auditivas e táteis, que transitam entre tempos e espaços diferentes:

AUTO I: A ponte desce como dos cosmos sob o som folia nas sombras subjetivas ou no odor que emana ou do morro no som metal dos trens que correm das matas pelo mar da Central: porque as sombras embaixo são sombras ou o que sinto não sei; é cedo no ano para que o samba esteja quente, mas as luzes os sons e os tamborins surdos me atingem [...] o que falo ouço sinto lá ou agora que penso no lá no que foi ou poderá vir a ser no falar na voz que não é conhecido (mas se tornou) do dia-a-dia: pra mim era o dia-a-dia e é: não é agora por que estou aqui e não lá: mas ouço o eco samba e vejo-me descendo a ponte pra sombra [...] talvez o cinema tenha começado pra mim – em alguns desses momentos ponte onde a bananeira e o trem se encontram na sombra ou o verde do mato alto triste trópico calado e brisante expectante: cheiro de sumo-fumo nem frio nem quente na noite estrelas bananeiras e luzes se juntam num só som : cinema não é filmado mas essa ponte que desce para as sombras⁴¹⁴.

⁴¹³ OITICICA, H. Conto (22 de novembro 1969). In: **SIBILA**, nº 7, p 182-184. A publicação não informa se o título “Conto” foi escolhido por HO e/ou se o texto é versão integral.

⁴¹⁴ OITICICA, H. Conto (14 de novembro 1969). In: **AGL**, p131.

‘Momentos ponte’ é conceito-metáfora espaço-temporal da operação de linguagem cinema. Conceito extensivo ao processo de escrita relato, na qual ‘imagens’ descontínuas de sensações memorizadas vem se posicionando lado a lado em arranjo intervalar. Filme experimentado no corpo, a memória conecta entre si, em situação presente, imagens de situações vividas em tempos e espaços outros. Momentos ponte evocam o tempo sem antes e depois e o espaço sem fronteiras, comuns à montagem do filme, à escrita fragmento e ao fluxo da memória e/ou do devaneio. Sombras intermedeiam a luz: intervalos cegos, facilitam o encontro das imagens luminosas no filme: no recorte sombreado, ‘trem’ e ‘bananeira’ se justapõem como fragmentos avulsos em colagem móvel. Nasce no correr do jogo de conexões entre imagens-signo uma escrita-cinema-memória.

Memória, fluxo associativo e fragmentação comparecem em *Barnbilônia*⁴¹⁵ (1971), poema-paródia do *Inferno de Wall Street* (1877) de Souzaândrade. Assim como o texto ‘original’ do poeta romântico brasileiro, escrito por Oiticica durante sua estada em Nova York. Desenhos rabiscados a lápis dividem espaço com a escrita em *Barnbilônia* (ver **Figura 23**), do qual recortamos essa amostra:

do playground-morte junk bowery
A elridge etc: “ i’m in the law” – to o elevador
Up-gaily : luz vermelha instruções de vôo:
Watch your wallet em branco miridiaco stars
de uma nova cova: rimbaud-hendrix: lola
montes lola by the rinks : lola lalalalola→
blonde afro square gi: man man garra
hoje são três: multisexo o o mundo não
é tão redondo é manhattan-penis

twowaynis

[...]

delicatíssimas
sexta of second ave marítma
multitudes expressfillmornistas
while kiss (or not) you kiss swollen lips
retidão noturna YMCA skies
eastmundo blank space love-nests
slumundo hey eyey o um’ luv’m

⁴¹⁵ OITICICA, H, Nota (23 de janeiro de 1971). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 161-165.

y
 ay
 a
 a
 !
 cry the cry

noche
 terrible ciudad malassombrãndade

Barnbilônia repete o tema da metrópole caótica e perversa e a estrutura do poema *Inferno de Wall Street*. Na escrita de Souzaândrade, os irmãos Campos observam a fusão e alternância de palavras, personagens e situações em arranjo de *shots* ou tomadas, em *collage* ⁴¹⁶, provocando a fragmentação do texto no espaço da página. Esta ‘estrutura mosaico’ é eleita por eles desconhecida ‘precursora’ das técnicas de Mallarmé, Ezra Pound, Joyce e da poesia concreta, seu impacto no mundo das letras sendo o de um ‘terremoto clandestino’. Os Campos vêm no ambiente ‘infernal’ do poema, um “teatro caleidoscópico em giro” ⁴¹⁷ movimentando constantemente cenas e falas. Poema-teatro móvel, o *Inferno* mistura cenas desempenhadas por personagens históricos e mitológicos e outras de reportagem sobre habitantes do cotidiano da grande cidade à visões de novas sintaxes e palavras em ‘polidiomas’. Texto a ser lido em seqüência aleatória como escrita de jornal que apresenta *faits divers* do dia a dia, dialogando entre si em giro constante. A estrutura-mosaico da página de jornal, ainda segundo os Campos, é solução comum à combinatória de fragmentos que faz a colagem plástica cubista (e dada). Emoldurando um espaço onde coisas se entrelaçam em posição de fundo e figura, a colagem estabelece a contigüidade entre o plano da ficção e o do real, dissolvendo fronteiras em transação metonímica. De modo que, no processo da colagem, o recorte do real se passa por ficção, e vice versa, em efeito de *mise en abyme*, como bem observa Rosalind Krauss a respeito dos *Papiers Collés* de Picasso ⁴¹⁸.

Já no poema *Barnbilônia*, censurado em sua primeira aparição na revista-jornal *Flores do Mal*, palavras em várias línguas, neologismos, tomadas de cenas e

⁴¹⁶CAMPOS, H & CAMPOS, A. de. O terremoto clandestino. In: **ReVisão de Souzaândrade**, p 56.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸KRAUSS, R. Os papéis de Picasso, p 52.

falas alternadas se movem em giro. Fazem convergir personagens do mundo da literatura, *rock*, cinema (*rimbaud-hendrix*, *lola montes*, *joyce*, *malassomb(souzand)rândade*, etc) e ‘reais’ vivências de Hélio na Manhattan dos anos 1970. Imitação de Souzaândrade, *Barnbilônia* é também amostra de seu universo misto de referências de leitura e de outras poéticas não verbais. Quanto à pretensão de ser poeta-escritor, Waly Salomão, interlocutor próximo de HO, é quem, dentro de seu texto em prosa-poema *Me segura qu’Eu Vou Dar um Troço* (1972), toma recuo crítico e entrega a manobra ambígua nessa fala:

“Final dessublimador: não sou escritor coisíssima nenhuma, não passo de um escritor A-pressado B-obo C-alhorda vá desfiando letra por letra o ABC do cretinismo até o pê de pretencioso, leitor apressa-do, bobo, calhorda [...] pretencioso de Sousândrade Oswaldândrade Guimarães, ou seja, um leitor do certo corte dos concretos.”⁴¹⁹

Também leitor do ‘corte certo’ que os concretos efetuam no universo das letras, Hélio declara sua vontade de poesia sem renunciar à crítica e à apropriação dos experimentos de linguagem que encontra nos textos que lê. Numa carta à Lygia Clark (janeiro 1972) ele comenta: *estou lendo a beça coisas que eles (os Campos) enviam, fora outras [...] horas a ler Joyce, Pound também [...] além disso, estou reformulando muitas idéias, retomando outras e montando um texto montagem só de excertos de outros artistas, escritores, ensaístas*⁴²⁰. Munido dessas leituras, para certos usos, mantém íntegra a sintaxe e exposição argumentativa do texto. Quando a escrita conceitua experimentos, tende a dar lugar a arranjos sintéticos que desmancham sintaxe e pontuação; funde e justapõe palavras, às vezes, organizadas em blocos dispersos na página; inventa nomes e desliza por idiomas e acentua o aspecto gráfico e sonoro dos nomes, rebaixando seu efeito semântico. De novo, Waly Salomão dá a receita: “Cambiar de idioma pour/ Provoquer sistematiqument/ Le delire”⁴²¹. Adotando o método do delírio sistemático, HO pratica um tipo de escrita fragmentária cuja estratégia unificadora absorve todos os gêneros e quer ser, a um só tempo, livre de amarras discursivas e precisa nos conceitos sintéticos que vem propor

⁴¹⁹ SALOMÃO, W. *Me segura qu’eu vou dar um troço*, p 174.

⁴²⁰ OITICICICA, H. Carta a L. Clark (24.1.1972). In: *Lygia Clark Hélio Oiticica*: cartas 1964-74, p 219.

⁴²¹ SALOMÃO, W. Op. cit. p 187.

- escrita crítica e poética, improvisada e metódica, semântica e concreta, inventiva e tradutora.

Escritor-leitor, Hélio se mantém em conversa com outros escritos, a título de experimento coletivo. Maneira ambígua de ‘criar uma linguagem’ e renunciar à marca do estilo e à obra autoral. Tal experimento no texto é correlato ao seu jogo comportamental que prevê a *mútua incorporação*⁴²² entre falas e identidades, diferente do que se entende por parceria ou ‘trabalho em conjunto’. Deixando-se atravessar por falas de outros autores, citados ou não pelo nome, o texto de HO usa a citação (enunciado repetido e enunciação repetente⁴²³), que toma por um atravessamento mais amplo: a incorporação do outro, capaz de digerir a palavra alheia e torná-la própria. Deliberadamente procura a interseção de falas, e o enunciado repetido, mudando de contexto, nunca permanece igual. Na escrita crítica de HO o uso da citação regulamentar e/ou da simples alusão não creditada a enunciados alheios, exhibe a operação dual implícita na operação do texto. Operação descrita por Antoine Compagnon, ao modo cubista-dadá-surrealista, em termos de recorte e colagem: conjunção e disjunção, mutilação e excerto de palavras. A mecânica da citação, nesse viés, age por transposição entre palavras trabalhando na materialidade do texto. Daí que citar não difere de falar e/ou escrever, a escrita/fala sendo momento indissociável da leitura e da escuta. Enfatizada essa mecânica, o aprendizado da fala passa por desempenho de mímica e o aprender a escrever por trabalho de recortar e colar palavras e letras. Desde que automatizado esse desempenho e manejo, torna-se possível acessar o ambiente do texto. “Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível fazer nenhuma definição da citação”⁴²⁴, sustenta Compagnon. Origem do texto, situada dentro e fora dele, a citação atua à maneira das ‘sombras’ e/ou dos ‘momentos ponte’ rememorados por Oiticica como ‘começo’ de seu texto-cinema: operação de colagem-montagem de imagens-palavras.

⁴²² “Eu e Neville não criamos em conjunto, mas incorporamo-nos mutuamente de modo que o sentido de autoria é tão ultrapassado quanto o de plágio”. OITICICA, H. Catálogo **Helio Oiticica**, p 180.

⁴²³ Antoine Compagnon escreve sobre a citação regulamentar: “tem por funções catalogadas atestar erudição, invocação de autoridade, amplificação ou reforço de um argumento, ornamento do texto”. Cf. COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**, p 47.

⁴²⁴ *Ibidem*, p 31.

Adaptada ao processo da experiência, a escrita de Hélio Oiticica procede por uma errância, sempre recolocando criticamente suas posições. Próprio do Experimental é o estado de invenção, crítico por excelência, operando por deslocamentos progressivos. O problema neoconcreto da expressão, ponto de partida deste experimentalismo, então será posto no texto, a cada vez, de novas maneiras, tais como *criar*, *inventar* ou *performar*. Tratando do tema da criação, o texto intitulado “Experimental o Experimental”, repete o enunciado de Yoko Ono, citado de maneira quase regulamentar: “Quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são creativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui [...] Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”⁴²⁵. Se a linguagem já está aí para ser aprendida, a tarefa do experimentador, para Ono-Oiticica, seria a de provocar desvios de valor. A operação *readymade* seria exemplo dessa tarefa de apropriação de coisas já existentes. Gesto preciso e gratuito que Duchamp chamou ‘inscrição’, consistindo em aplicar um título a uma coisa. Implicava em transação de valores: troca do valor de uso corrente e/ou do valor monetário da coisa apropriada por seu valor poético. Previsto por Mallarmé, é o desvio de uso da “moeda corrente da fala” em favor de seu uso poético. Porém, em sua ‘origem’, toda palavra em uso é *readymade*, repetindo-se no ato de seu proferimento o gesto de inscrição de um significado sobre um significante em um dado contexto.

A vontade de palavra intensifica-se na trajetória do artista-experimentador, na medida em que o campo de operatividade do experimental se amplia, assimilando qualquer material precário, qualquer meio de expressão, para além da necessidade de fazer objetos plásticos e mesmo de criar. A proposição *ambiental-vivencial-corpórea* define um campo sem limites, por definição, híbrido, incluindo todas as possibilidades expressivas do corpo, da linguagem. Ambiental circunscreve uma totalidade que não pode ser segmentada. HO adverte ainda em 1966: *Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades de posse do artista ao criar*⁴²⁶. Nesse caso, nem os meios empregados nem o produto acabado desse ato constituem o essencial do processo: *Há uma tal liberdade de meios que o próprio ato*

⁴²⁵ OITICICA, H. Experimentar o experimental, 22 de março de 1972. Programa Hélio Oiticica < www.itaucultural.com.br > p 5.

⁴²⁶ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé : Programa Ambiental (1965). In: **AGL**, p 78

de não criar já conta como manifestação criadora- acrescenta. Importa a progressão em aberto contida na proposição capaz de desdobrá-la em sua própria negativa.

Reduzida a *um quase nada e nada mesmo em matéria de construção técnica*, a proposição experimental - mero dispositivo -, por si só, incentiva a construção através da palavra. Lygia Clark detecta com clareza essa solução, ponderando, em carta dirigida ao amigo Hélio: “você escreve maravilhosamente e isso eu acho fundamental, pois, se a arte acabou no sentido plástico, você supera essa perda através da escrita, que é poética, crítica, criadora e tudo mais”⁴²⁷. Oiticica confirma o diagnóstico, considerando que a proposição-experiência precisa ser relatada por escrito: *a expressão verbal e escrita da coisa importa mais do que nunca. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras, a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa.*⁴²⁸. Mais que descrição do acontecido, o relato é autêntico acontecimento: *uma descoberta e/ou invenção no texto, desdobramento crítico de uma outra proposição experimental*. Hélio escreve: *quem relata (o trabalho) ou quem critica é o artista ou nada é*⁴²⁹. Enunciado que parece ecoar aquela fala categórica de Schlegel : “a poesia só pode ser criticada pela poesia”.

Construído desde dentro do campo poético, o relato é experimento na obra-propositiva, objeto problema cuja auto-evidência não esgota suas possibilidades de aparecimento e significação. Assimilado o ‘objeto’ à sua gênese estrutural na experiência, fica eliminada a relação dicotômica entre a concepção e a percepção do trabalho. E assim se convoca o envolvimento direto do artista e do espectador-participador, ambos instados a por em relação o perceber e conceber. Internalizada essa função, a proposição Ambiental/Experimental dispensa a tarefa mediadora do crítico especializado.

Entretanto, Hélio não deixou de dialogar com a crítica especializada ou não - motivo porque cita os nomes de Ferreira Gullar, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Mário Schemberg que tem por críticos interlocutores que o teriam *influenciado*⁴³⁰.

⁴²⁷ CLARK, L. Carta a Hélio Oiticica (6.11. 74). **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964-1974, p 255.

⁴²⁸ OITICICA, H. Carta a Lygia Clark, 11.7.74. In: **Lygia Clark Helio Oiticica**: cartas 1964-74, p 227.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ OITICICA, H. Esquema da Nova Objetividade (1967). In: **AGL** p 98.

Sua recusa em reconhecer a função do crítico profissional teria sido, porém, avalizada por Mario Pedrosa, cujas palavras ele reproduz, em uma nota de 1978: “EU NÃO SOU CRITICO [...] assim como a critica de arte não existe, não existe aquilo que se vai criticar como uma realidade”⁴³¹. Resulta mesmo inadmissível, no comentário de Hélio, *essa merda de crítico na posição do espectador, volta tudo ao antigo*⁴³². A palavra do crítico assume aqui função normativa e explicativa, posicionada na perspectiva de um olhar intelectual. Posto a distância, esse olhar só conseguiria ‘abstrair’ a experiência em objeto de ‘representação’ formalizado. Imersa na experiência sem qualquer mediação, a *autêntica posição crítica* - a do experimentador-, implicaria, de outro modo, em inevitável deslizamento. Oiticica formula sua concepção de crítica autêntica: *É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; Estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências*⁴³³.

Ambivalência é palavra chave para a compreensão da estrutura de linguagem verbal e espaço-temporal em HO. Muito mais que indecisão, sugere fluidez e abertura, presumindo um arco polivalente posto no intervalo entre polaridades. Ambígua é a disposição crítica e poética que é destrutiva e construtiva por sua estratégia de combate à fixidez do significado e dos limites da forma. Define o método do desvio que é emblema do modo de operar experimental. A mobilidade de posição não deixa de presumir o perspectivismo, desde que abrangendo a multiplicidade simultânea de pontos de vista. O artista diz melhor, clareando o método de desprendimento implícito na ambivalência crítica: *não ocupar um lugar específico no espaço, assim como viver o prazer e não saber a hora da preguiça é, e pode ser, a atividade de um ‘criador’*⁴³⁴.

Ambígua é a aptidão do comportamento, plástico por excelência quando ativado por uma vontade crítica e lúdica. Se a *crítica* é exigência do experimental,

⁴³¹ OITICICA, H. Nota sob a rubrica para Daniel Más/Vogue8 de dezembro de 1978. Cf. Programa Hélio Oiticica www.itaucultural, p 8.

⁴³² HO diz exatamente em carta a Lygia Clark (11.7.74) : “[...] este pessoal dava certo até o Bicho, mas agora quando você chega nessa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade, etc) e já está muito além do que poderia pensar, esse pessoal falha.”. OITICICA, H. In: **Ligia Clark Hélio Oiticica**: cartas, 1964-74, p 227.

⁴³³ OITICICA, H. Brasil Diarréia. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 18.

⁴³⁴ OITICICA, H. Crelazer (agosto 1970). Catálogo Helio Oiticica, p 132.

este convoca, igualmente, uma política anárquica visando à felicidade: *a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas*⁴³⁵. Um otimismo explícito atua no sentido de comprometer o gesto destruidor das formas e normas do esteticismo e do comportamento com a promessa de lazer criativo, não condicionado. Trata-se de esquecer a ordem dada, a disciplina técnica, todo esforço dirigido, em nome da deriva inventiva. A proposição *Crelazer* (1969) nome título que contrai duas proposições correlatas: *crer no lazer* e *criar o lazer*⁴³⁶ quer alcançar um tipo de redução comportamental: a tabula rasa da experiência que necessita ser inventada por um jogo nada sério. A redução do objeto ao acontecimento poético dispensa o empenho conseqüente de produzir uma obra em sentido estrito. Em contrapartida, convoca a máxima intensidade das sensações, incidindo criticamente sobre o regime artístico de especialização e produção, sobre a lógica das medidas e da finalidade. Visa o jogo pelo jogo, fruição isenta de qualquer outro prêmio - *a vida em si mesma é o seguimento de toda experiência estética*⁴³⁷, escreve.

Devotado ao lazer, o experimental instala-se em território que não está no mapa, além dos limites da arte de produção. Na cartografia de Helio, a deriva inventiva conduz à *tomada definitiva da posição à margem*, lugar entre dois, remete ao atravessamento de fronteiras que é a ambivalência e também àquele lugar/não-lugar que é a origem: fim e começo da linguagem. A deriva recomenda o precário, valoriza o instante em fuga e dispensa produto e conseqüência. Aderindo à intensidade das sensações, reivindica: *la vita, malalindavita, o prazer como realização, vitacopulacer. Obra? Qué senão gozar? Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar [...] marginalibidocannabianismo [...] l'opera morreu*⁴³⁸. Anunciando o fim da obra, esse relato crítico afirma, em contrapartida, o prazer do texto, a invenção da língua, sua potência erótica de instauração. O espaço da escrita,

⁴³⁵ Ibidem, p 137.

⁴³⁶ Hélio observa criticamente a proposição *Crelazer*, perguntando: “O *Crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum. [...] Os que não se defrontam com o *Crelazer* (não podem) crer que se possa viver sem um “pensamento” que vem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a “loucura branca” européia[...] Adeus andorinhas da crítica, ou das casas, ou das frases feitas boas e bonitas[...] crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo. Coitados dos que crêem... Quero viver! mas não quero crer! OITICICA, H. *Crelazer* (agosto 1970). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 132-133.

⁴³⁷ OITICICA, H. *Crelazer*, Carta à Guy Brett (2. 4. 1968). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 135.

⁴³⁸ OITICICA, H. Carta à Lygia Clark. In: **Lygia Clark Hélio Oiticica**: cartas 1964-74, p 55.

afinal, para Hélio, configura um não lugar ou todos os lugares, a margem de todas as mediações.

* * *

Atuando desde dentro de um campo poético sem limites, essa escrita modula pensamento crítico e prazer-lazer, experimentando a palavra como corpo-objeto e corpo-signo. A propósito, Haroldo de Campos observa que, em *Oiticica*, o *pathos* impulsiona o logos discursivo. Enxerga, então, a dupla face ou a face ambígua na atitude do artista: ora caracterizada pelo “o lado intelectual extremamente elaborado”, a “formação filosófica”, “a avidez de leitura”⁴³⁹ - que sendo avidez de palavra, também o é de escrita- configurando uma vontade racional de ordem; ora, do lado oposto, motivada pela “celebração do acaso, do erótico, do epifânico” comprometida com o sensorial. Haroldo de Campos logo desarma a armadilha da contradição entre *pathos* e logos, posta apenas a título de recurso didático, ao recorrer à frase de Fernando Pessoa: “tudo que em mim sente está pensando”⁴⁴⁰.

A respeito da vocação múltipla, o nome de Pessoa imediatamente alude ao desaparecimento da identidade do autor. Seus heterônimos, personagens autores inventados, fccionam a autoria, de tal maneira que o autor Pessoa encarna a impessoalidade da poesia, demonstrando que a persona do poeta é efeito do poema. Na escrita experimental de HO, a marca da ambigüidade rejeita a posição fixa do autor, favorecendo a idéia de uma subjetividade, móvel, transformável, constantemente deslocada por acontecimentos poéticos dentro-fora de si. Sua prática antropofágica de recorte e colagem, acontecendo na materialidade do texto, faz a crítica do sentido de obra ‘original’ e de autoria : o uso acidental e deliberado da apropriação justamente singulariza sua escrita poema .

Repercutindo a partição feita por Haroldo de C., o texto abaixo de Waly Salomão faz de *Oiticica* um personagem fragmentado entre extremos:

⁴³⁹ CAMPOS, H. de. Asa Delta para o Êxtase. Depoimento a Lenora de Barros (1987). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 139.

⁴⁴⁰ Ibidem.

“Hélio Oiticica, esse homem-poliedro em estado de permanente intensidade, amalgamou *cosa mentale* e transe instintivo genital em que a obra espelha o paroxismo do prazer, dança do intelecto e dilaceração dionisiaca [...] num todo múltiplo, totalidade indivisível vida-obra”⁴⁴¹.

Ora personagem de aspecto organizado, geométrico: “homem poliedro” de muitas faces bem recortadas; ora informe: “feixe de convergências e divergências, bôlide de ambivalências e contradições milionárias [...] VÓRTEX”⁴⁴². Na mecânica do vórtex, o centro vazio é tangenciado por matérias-forças em giro que o organizam. Ao invés de construir *personas* ficcionais, a escrita de Hélio prefere revelar a tensão entre palavras forças diversas como constitutiva da operação poética - e joga com o jogo de Pessoa de falar a partir da posição de um outro. Quanto ato de dizer, o texto *Geléia Geral* (1 de fevereiro de 1972), transcreve um fragmento do texto de Gertrude Stein, *The Gradual Making of the Making of Americans*, incorporando as palavras da escritora americana:

EU COMO GERTRUDE STEIN = Não consigo me ver sem estar falando o tempo todo e desse modo sentir que quando estava falando estava observando não estava somente ouvindo mas observando enquanto falava ao mesmo tempo a relação entre o saber-me falando e os a quem estava falando e incidentalmente a quem estava ouvindo e que me vinham dizer e dizer-me à sua maneira tudo que os constituía⁴⁴³. (ver **Figura 24**)

Aqui o ato de fala se desdobra em falar/ver, agir/observar, dizer/ouvir e comparecem em posição de agentes ativos e passivos os falantes/ouvintes/observadores *misturados* no mesmo espaço. Stein oferece a Oiticica o relato de uma percepção *Ambiental* do ato de fala, o qual compromete vários sentidos do corpo do falante/ouvinte e descreve o deslizamento literal e qualitativo de sua posição (lugar do ativo-passivo, falante-ouvinte, observador-observado, sujeito-

⁴⁴¹ SALOMÃO, W. HOMmage. (1992) In: **Qual é o parangolé e outros escritos**, p 126.

⁴⁴² Ibidem, p 125-126.

⁴⁴³ OITICICA, H. *Geléia Geral* (1 fevereiro 1972). In: SALOMÃO, W. **Me segura q'eu vou dar um troço**, p 205. Luciano Figueiredo testemunha sobre essa apropriação de Stein realizada dentro e fora do texto: “ele se apropria de trechos de Gertrude Stein em uma de suas obras, o penetrável *Filtro*, incluindo a voz dela gravada dizendo: “Não consigo me imaginar sem estar falando e pensando ao mesmo tempo”. Ele se identificava muito com essa formulação, com essa fala sobre a simultaneidade”. Cf. **Na trilha da navilouca**. Entrevista de Luciano Figueiredo a Eucanãa Ferraz e Roberto Conduru. In: SIBILA, nº7, p 209.

objeto, etc.), marcada a simultaneidade entre esses lugares. Estaria contida no ato de fala a figura do ‘si mesmo’ e seu jogo de espelhamento em outras imagens, o texto sendo espaço dessa progressão.

* * *

A escolha do termo *relato* - significando, literalmente, a memória do acontecido- para designar a elaboração crítico-poética de uma proposição experimental no texto, sugere que essa escrita não atua no sentido de obter um fechamento conclusivo dos experimentos. Em seu processo de escrever-se, o texto-relato abre possibilidades inéditas, não vislumbradas, de experiência. Seu caráter experimental está, por assim dizer, processado nos apontamentos da proposição *Bodywise* (1973) junto à idéia de *performance*:

[...] só o relato dela (da performance) resulta como representação mas não esgota ou cria limite para essa experiência: porque só a possibilidade que está no relato q é proposta de q o event não se reduza ao período de tempo e de local-situação-ação-propósito expostos no programa guia da experiência mas q se abra como possibilidade descontínua corpo-perfomance já abre esse relato a um imponderável q se assemelha a experiência em si e q re-fragmenta a unidade dessa relato como algo auto suficiente em um novo feixe de possibilidades não determinadas⁴⁴⁴.

No curso mesmo dessa escrita, Hélio parece ir descobrindo que o texto-relato não toma a experiência como objeto de representação. Nem mesmo conclui tal experiência, ao lhe emprestar, em definitivo, um significado. Ao invés de arrematar a experiência, produz sim *nova abertura para o pensamento*⁴⁴⁵ nos termos de uma proposição aberta. Exatamente por atuar como se fosse memória, entendida como produção atual, per-forma, improvisa sua trama processual de tempo-espaço. A sabedoria do corpo (*Bodywise*) compreende que idéia de relato abre-se ao indeterminado somente ao se ‘corporificar’ o texto.

Durante a estada de Oiticica em Nova York nos anos 1970, sua atividade de escrita integra-se definitivamente à idéia de *performance* assimilada à prática cotidiana do artista experimentador. Guy Brett considera difícil categorizar as

⁴⁴⁴OITICICA, H. Apontamentos para *Bodywise* (5 de outubro de 1973). Programa Hélio Oiticica, www.itaucultural.com.br, p X

⁴⁴⁵ Ibidem.

atividades novaiorquinas de Hélio, alegando ser impossível “distinguir uma carta de um texto teórico, “uma ‘obra’ artística de um papo prolongado com um amigo”⁴⁴⁶. Informa que “cada um de seus textos trazia endereço data e hora enquanto ele rondava por Nova Iorque e voltava ao conglomerado de *Babylonest* em seu apartamento, numa existência de 24 horas de dia a dia experimentalizado, como ele o chamava”⁴⁴⁷. Mais que registro de uma situação geográfica, a sigla NY (New York), posta junto à data e ao título dos textos que escreve, parece assinalar um *campus* singular de experiência que favorece a atividade de escrita.

Morando em Nova York, Oiticica escreve também fluentemente em inglês e projeta publicar um livro enciclopédico, às vezes, referido como *Conglomerado*, reunindo escritos seus desenvolvidos sob o conceito global *Newyorquaises* e textos de artistas brasileiros⁴⁴⁸. A escolha do possível título para o livro, aliás, nunca terminado, sugere massa heterogênea formada por reunião de fragmentos. A carta de HO enviada à Neville de Almeida (21 de julho de 1973) comenta o interesse pela escrita e seu projeto de livro:

tenho escrito muita coisa em apontamentos e textos enormes (tenho vários cadernos escritos.[...] muita coisa estou excertando para a tal publicação q vou fazer) [...] o que decidi foi o seguinte : uma série de textos e assuntos que são especiais e de difícil publicação em mídia brasileira vou publicar aqui, junto com essa grande minha: seria assim um volume separado sob o título DOCUMENTOS DE EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA: textos, fotos, excertos como sinais espaciais escritos, poético-espacial-fotoimagem,etc, no mesmo teor q o livro, como um apêndice, mas só em português, ou com algumas coisas de referencia e informação em inglês: mas o material deverá interessar mais a quem está ligado nessas experiências aí ⁴⁴⁹.

A opção pela escrita lhe aparece como escolha coerente com a *experimentalidade de ordem negativa* que não resulta em obra-objeto. Escolha afim à *experimentalidade existencial*, cuja radicalidade crítica desloca a pratica inventiva

⁴⁴⁶ BRETT, G. Notas sobre os escritos. In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p. 207.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ Guy Brett informa que a publicação contaria com “cerca de quatorze capítulos, dos quais um seria Block Experiments in Cosmococa; outro capítulo sobre Brazilian Experimentality (trabalhos de outros artistas); outro ainda chamado *Bodywise*, incluindo suas próprias propostas sobre transexualidade, Nostalgia do Corpo de Lygia Clark, e uma coleção de escritos sobre o corpo”. Cf. BRETT, G. Notas sobre os escritos. In: Catálogo **Helio Oiticica**, p 208.

⁴⁴⁹ OITICICA, H. Carta a Neville D’Almeida. Projeto Helio Oiticica www.itaucultural.org.br

para territórios extra-artísticos, contando com experimentos coletivos em registro de mútua incorporação. Prescindindo de resultados produto, os escritos *Newyorquaises* dedicam-se à elaboração de projetos e programas *in progress* em forma de texto, dos quais as *Cosmococas* (1973-74) são exemplo. Funcionando como manual de jogo a ser interpretado e executado por terceiros, a proposição-programa prescreve regras mínimas e improviso performático. Programa *Cosmococa* cumpre a proposta de aproximação a outras poéticas efetuadas por Hélio em seus escritos novaiorquinos. Além das aproximações que explicita, fica fácil reconhecer o parentesco entre a *Cosmococa* e a *Manhatan-mosaico* do poema *Inferno de Wall Street* - esse ‘teatro caleidoscópico em giro’, na palavra dos irmãos Campos.

Essa escrita novaiorquina convoca a experimentação coletiva também a partir de uma extensa correspondência, que discorre sobre *faits divers*, vida pessoal, suas experiências e conceitos críticos. Diálogo por escrito, a carta denuncia inequivocamente a presença de um outro. Nos chamados *Heliotapes*, HO decide registrar sua fala em um *tape recorder K-7*, meio técnico mais ágil que escrita para captar a aceleração de fluxo verbal. Meio apto a acolher a digressão, as mudanças de ritmo e dicção da fala, realçando a textura sonora dos nomes e o timbre da voz. Permite ainda o registro do texto em ‘carta falada’ endereçada a um ou vários ouvintes (irmãos Campos, Nelson Motta, Waly Salomão) e/ou de vozes em conversas e entrevistas (Hélio registra conversas suas com Carlos Vergara e entrevista com Haroldo de Campos, p. ex.). Longe do Brasil, distante de seu círculo original de interlocutores, os *Héliotapes* cumprem a função de fazer ouvir a voz performática de Oiticica, atualizando em nova maneira sua estratégia de compor com outros textos e falas até então praticada na escrita.

No *dia a dia experimentalizado* em Nova York, sua escrita anotada insiste no experimento cotidiano sempre recomeçado, no qual todo conjunto de seus textos progressivamente se refaz. O *Heliotape* enviado a Waly Salomão, comenta a escrita progressiva do amigo, procurando um nome para seu regime de escrita comprometido com o passar do tempo: *biblioteca do dia a dia*⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ OITICICA, H. *Héliotape* (transcrito). In: **Me segura qu ‘eu vou dar um troço**, p 203

De acordo com Catherine David, os programas *in progress* de Oiticica podem ser equiparados a partituras musicais a serem interpretadas. Em especial, partituras “à maneira de certas composições de John Cage”⁴⁵¹ - vide a composição musical silenciosa 4’33’’ (*Four Minutes Thirty Three Seconds*), pronta a ser ‘executada’ tanto pelo intérprete quanto pelo público, ambos convidados à experimentar coletivamente o silêncio. De acordo com Cage, não há, a rigor, como obter a ausência de som, a audição sendo povoada de ruídos ambientais e pulsos do próprio corpo: no mínimo, o ouvido ouviria seu próprio pulsar como órgão. Este silêncio esperado não é acústico: implica em maneira de ouvir, demandando a suspensão da intencionalidade na atenção descentrada⁴⁵². Trata-se de alcançar um estado no qual se dispersam as determinações do sentido. Adepto do Zen, Cage explica que tal estado coincide com a experiência paradoxal do vazio pleno. Na indiferença Zen pela distinção, cada coisa é outra e tudo que soa é música, em alternância entre cheios e vazios sonoros, tempo e contratempo. HO providencia sua definição desse silenciamento: “condição como a definida em Zen como *satori*, que é quando se é ‘tocado’ de maneira forte e fundamental e se ‘descobre’ como revelação uma nova totalidade entre ser e mundo, onde sensações totais flutuam sobre os opostos”⁴⁵³. Acima da razão dualista, o estado Zen descobriria o ambíguo e/ou indeterminado enquanto propriedade da vida mesma.

Capaz de conter todos os ruídos e sons harmônicos, o silêncio cageano convoca um tipo de audição ativa, cabendo ao ouvinte ‘performar’ ambientes sonoros. *Forty Minutes-Thirty Three Seconds* consiste, portanto, em proposição de uma música ambiental ou não intencional. O silenciamento é estado necessário à escuta da música contínua do mundo- “Music never ends” escreve Cage, sugerindo que o som pulsa em qualquer tempo e lugar. Sobre a relação entre arte e vida, sentencia: “Art is not a scape from life but rather um introduction to it”⁴⁵⁴. Arte&música, no seu viés pragmático, deveriam servir ao *consumo* do corpo, atendendo a sua vitalidade assim como servem o ar e os alimentos.

⁴⁵¹ DAVID, C. O grande labirinto (1992). In: Catálogo **Hélio Oiticica**, p 258.

⁴⁵² CAGE, J. Kostelanetz, R. Entrevista a John Cage, p 50.

⁴⁵³ OITICICA, H. Nota de 1969, Apêndice. In: **AGL**, pagina sem número.

⁴⁵⁴ CAGE, J. In: **Entrevista a Kostelanetz** : Cage, p 21.

Proposição aberta ao comportamento, essa partitura silenciosa de Cage visa instaurar uma situação e convida o corpo à performar. Se Hélio propõe propor no registro da anti-arte, Cage apresenta a anti-música expandida em tempo-espaço ambiental. Integrando os escritos *Newyorquaises*, a proposição-texto Experimental transcreve palavras de Cage:

“Enquanto que, de outro lado, a atenção se move para a observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo as que são ambientais – torna-se inclusiva ao invés de exclusiva – sem a preocupação de criar estruturas compreensíveis /o acidental / pode surgir (seríamos turistas) , e então a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. O que foi determinado?”⁴⁵⁵.

Música experimental, em Cage, coincide com acontecimento ambiental, inclusivo e acidental espelhando a poética Experimental de Oiticica e vice versa. A atenção descentrada do turista, da qual fala Cage, apesar de voltada aos monumentos que espera visitar, a cada instante, é despertada por uma multiplicidade de pequenos detalhes acidentais, evocando a experiência nômade, sem foco determinado ou intento de totalizar o ambiente que percorre. Atenção ‘turista’ passeia por qualquer detalhe e se oferece à des-territorialização. Praticar a habitação do mundo como se fosse viagem sem destino de chegada é convite da poética Ambiental/Experimental. Fazer da viagem um abrigo resulta em expediente para intensificar a vitalidade.

‘Desabrigo’ serve a condição moderna, na palavra de Hölderlin, sendo o poeta/artista um desabrigado (“É poeticamente que o homem habita essa terra, pois para o homem, tudo é conquista”). Sem estar enraizado em parte alguma, despojado de sua individualidade finita, o poeta acolhe o vir a ser realizado no expediente de perder-se, no deixar de ser. (“Eu não sou quem sou”). Ser moderno impõe assumir a tarefa de devir o que se é⁴⁵⁶. Tarefa do poeta-artista moderno, para Oiticica, consiste em performance e/ou auto-teatro, convite feito ao corpo para uma dança. Leia-se no texto-proposição Mundo Abrigo (*Newyorquaises*, 21 de julho de 1973), o jogo com a mobilidade de posições e identidades:

⁴⁵⁵ OITICICA, H. Experimentar o Experimental (1972) Programa Helio Oiticica, www.itaucultural.org.br ,

⁴⁵⁶ Cf. CAVALCANTE, M. S. Pelos caminhos do coração. In: **Reflexões**:Hölderlin , p 15

Terra tornado Shelter; Gimme Schelter; Shelter tribalizado; AFRICALOURIFICHAUSEN como diria / Campos/ negro/ branco tribalizado/ alemão/ JIMI HENDRIX assim como Jazz / não são nem NEGRO- NEGRO / nem NEGRO-BRANCO (africano tornado performer) / são síntese de Ritmos UNIVERSAIS / o que seja/aspiração/coleção de aspirações/ritmo-corpo-/DANÇA/ harmonia play.⁴⁵⁷

* * *

Desejando adequar-se a dinâmica do processo, a escrita de Oiticica opta pela forma improvisada da anotação e do relato. Invariavelmente, porém, seus textos assinalam lugar, dia, mês, ano - às vezes, hora, em que foram escritos e nome do caderno de notas a que pertencem. Participa dessa escrita um minucioso sistema de fichas que nomeia, classifica e numera seqüencialmente o conjunto de suas proposições através de uma sistemática de arquivo. Tal Arquivo organiza um complexo sistema de títulos, gêneros e ordens conceituais classificados por *ordens maiores* e *primárias*. As maiores (Núcleo, Bólido, Parangolé, Cosmococa, etc.) englobam as primárias (Caixas, Estandartes, Capas, Tendias, etc.) em razão de sua abrangência conceitual e proporção espacial. Cada proposição está numerada, datada e localizada em uma ordem (p.ex.: título: *Nocagions (CC4)*; gênero: *Programa in Progress Quase Cinema*, ordem: *Cosmococa*. Totalizando um conjunto de ‘experimentos’ relacionados entre si, o Arquivo é construção sempre expansível e mantida coesa por sua lógica operativa.

Cada ordem, gênero e proposição singular está aberta a novos desdobramentos e implicada com aquelas que a antecederam, ainda que não exista entre elas um nexa causal. Por essa lógica operativa, as ordens experimentais existentes, e aquelas que ainda virão por vir, derivam do desenvolvimento imprevisível, de uma idéia-núcleo e/ou de uma célula, proposto em lance inicial. A totalidade das *ordens* nasce então da evolução progressiva da primeira idéia-núcleo em séries divergentes. Transformada no tempo, essa célula prolifera e nunca permanece a mesma: repete-se diferindo.

Repetidas vezes, HO rememora no texto a gênese de suas proposições-experiências, de cada ordem, sempre se retomando criticamente o que já foi experimentado. Relatando o nascimento da proposição Ambiental, descobre a

⁴⁵⁷ OITICICA, H. Mundo-Abrigo (1973). Programa Hélio Oiticica www.itaucultural.

posteriori o mesmo caráter seu em outras proposições anteriores: *No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala*⁴⁵⁸. A proposição desenvolvida em maior escala não alcança a superação das outras que a precederam, somente um grau maior de amplitude capaz de abrigá-las em seu espaço e conceito. Todavia, cada proposição, cada *ordem*, guarda sua potência própria, imprevisível, de transformação. Proposições Núcleo, Penetrável, Bólido, Parangolé, Cosmococas, etc. nunca estarão definitivamente acabadas, permanecendo em experimento contínuo. Cada uma delas comporta-se como totalidade autônoma e está contida no todo aberto da série, reconfigurando as demais.

Bólido (1962) terá sua significação experiencial explicitada no programa Contra-Bólido (1979), descrito como *contra operação poética da q gerou o Bólido-Vidro e o Bólido-Caixa* (1963). Objeto Bólido passa a ser *uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido [...] e revelaria a cada repetição [...] o caráter de concreção de obra gênese*⁴⁵⁹. Parangolé tem dois momentos distintos *Parangolé-Mito* (1964) e *Parangolé-Play* (1972): o primeiro propõe o retorno ao mito, no ritual coletivo da dança, ato fundador de um cosmo-linguagem; o segundo, desmistifica a dança ritual ao traduzi-la em *performance-play* improvisada e nada pretende fundar. Apresentada primeiro como *totalidade-obra*, a proposição *Ambiental* (1964) tem seu problema invertido na *Cosmococa programa em progresso* (1973) dando lugar a *obra-gênese*. Sobre esse funcionamento experimental, Hélio diz: *cada abordagem é ao mesmo tempo negação*⁴⁶⁰, dito de outro modo, cada proposição poética construída acolhe sua destruição crítica.

Então experiências e conceitos somente se repetem para espelhar-se em outras imagens, ganhar novos nomes, novo alcance conceitual, partindo da mesma célula-proposição. O Arquivo Experimental opera como estrutura-planta, de modo que o diagrama que desejasse expressar seu desenvolvimento deveria dispersar-se multivetorialmente em rede sempre expansiva dita *raíz aberta*.

⁴⁵⁸ OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé : Programa Ambiental(julho 1966). In: **AGL**, p 78.

⁴⁵⁹ OITICICA, H. Nota s/ ContraBólido (1 de janeiro 1980). In: Catálogo **Helio Oiticica**, p 202.

⁴⁶⁰ OITICICA, H. Pape: ovo (1973). In: **Gávea de tocaia**, p 300.

Imagens orgânicas, vegetativas - *núcleo, célula, semente, raiz* - associadas às proposições, retomam as metáforas orgânicas em uso na escrita de Novalis/Schlegel, figurando a linguagem-poesia como todo vivo no tempo. Escrevendo sobre a performance *Ovo* (1973) de Lygia Pape, Hélio esclarece o uso das imagens orgânicas que, nesse texto seu, não querem passar por metáfora:

A referencia nome OVO é magistral e erradamente tomada: o que importa não é a metáfora germinação-casca cheia e depois esvaziada: o que importa é que OVO é núcleo-problema e passagem-transformação: ao contrário da metáfora que acentua o caráter objeto-ovo e as referencias superficiais daí decorrentes. OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inconclusivo.⁴⁶¹

Nomes como núcleo, célula, raiz, semente - assim como o *Ovo* de Pape-, não querem mesmo evocar morfologias naturais. Se *Ovo* indica algo que *está sempre no começo*⁴⁶² é que a poesia, como no viés romântico, guarda a potência de variação de uma célula viva. Os critérios que regem o Arquivo de HO, podem diferir no tempo, mas os nomes-conceito Núcleos, Penetráveis, Bólides, Parangolés, Cosmococas expõem, de fato, diferentes aspectos de uma poética em metamorfose contínua. Designam proposições enquanto feixes de conceito e sensação que se estimulam mutuamente, gerando novos núcleos-problema. Toda proposição se fragmenta em outro sentido e conformação, por isso cada Parangolé nunca é o mesmo Parangolé, Bólido nunca o mesmo Bólido e sempre outra a Cosmococa.

Waly Salomão decifra o significado da palavra Parangolé no contexto dos anos 1960-70: gíria do morro carioca, com uma “multiplicidade imensa de significações, variando, dançando conforme os conformes”⁴⁶³. Nada designa com precisão e sugere tudo, inclusive, o que é mais desejado e só pode ser nomeado de maneira oblíqua. Na fala de Salomão, a gíria “instaura na língua um ambiente escondidinho-penetrável”⁴⁶⁴ alusivo aos espaços *abrigo* propostos por HO. Espaço improvisado no território oficial da língua, a gíria constrói ambiente precário, de

⁴⁶¹ Id. Ibid. p 300.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ “(a gíria) é o verbo em ereção, uma tonalidade sugestiva da fala, o léxico ouriçado. O não plenamente articulado nem desarticulado, o não sistêmico: o poder da sugesta”. SALOMÃO, W. Qual é o parangolé. In: **Qual é o parangolé e outros escritos**, p 37-38.

⁴⁶⁴ Ibidem.

circunstância: autêntico *campus* experimental, onde sobressai a matéria do nome e o sentido transita só de passagem. Aquilo que se diz da gíria vale para a proposição-poema, palavra sempre no começo. Passada a circunstância de época, hoje Parangolé é nome-dispositivo figurando a mobilidade das proposições em dança-música experimentada no corpo.

Se a linguagem é toda música, cada imagem-signo e/ou proposição contém um acorde implícito fragmentando-se no tempo. Problema-núcleo proposto na escrita dos românticos alemães que ressoa/repercute nas poéticas críticas do século XX afins ao experimentalismo de HO: de Novalis a Mallarmé, de Kandinsky ao Dada, de Mondrian ao Surrealismo, de Joyce aos poetas concretos, de Duchamp a Cage...

*

*

*