

Parte 2 – Escrever

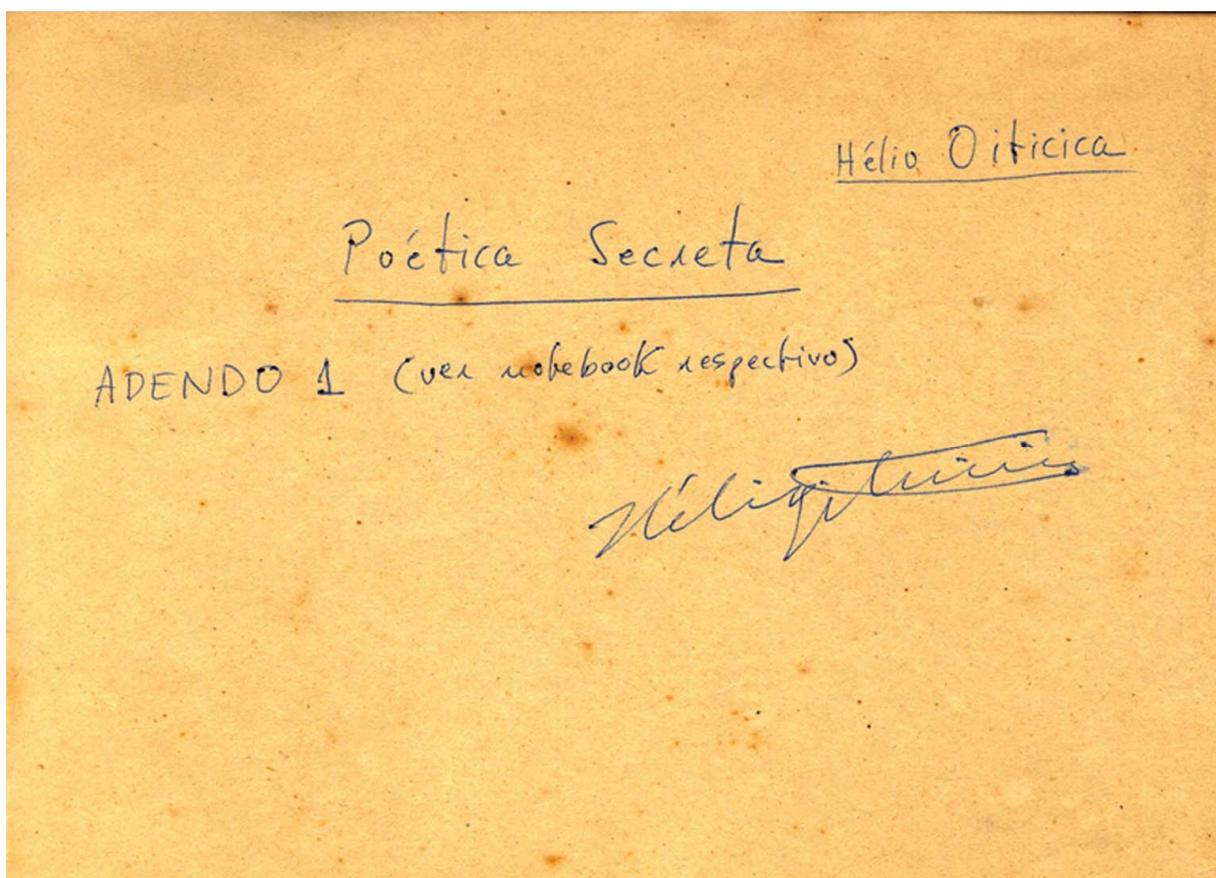


Figura 8: folha de rosto de "Poética Secreta", 1964.

Desejos

Oiticica tem 25 anos. Na página em branco, anota a data de 21 de julho de 1964 e começa a escrever:

Começo aqui e hoje o que chamarei de “poética secreta”, ou seja, aquilo em que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se torna eterno na expressão poética lírica, exatamente o pólo oposto da minha obra plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os abraçar. Está, porém, “acima” deles, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que poderia ser mesquinho, o dia-a-dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema (se bem que o lírico se oriente para um plano também ideal, mas o “passageiro” é o que constitui o cerne de seu material).⁵⁵

O autor dessa declaração anuncia o que o conduzia aos cadernos, desde a tenra idade, nesse impulso em escrever textos compulsoriamente: uma força motriz cujo combustível é uma “imperiosa necessidade” que o “leva a expressão verbal”.

‘Secreta’ é o que quero, pois que não sou poeta, mas uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. Quando me encontro, aqui, nas vivências cotidianas, que nas obras procuro construir idealmente (vivência da obra transformando as vivências do cotidiano), aqui essas vivências constroem o pensamento ideal, e orientam-no em novas perspectivas, numa outra visão, desconcertante por certo, principalmente agora, pra mim. A experiência do que se convencionou chamar “vida” toca aqui seu dedo no ideal das aspirações, da

⁵⁵ Esse trecho e o trecho a seguir estão em OITICICA, Hélio. “Poética Secreta”, in: Projeto HO # 190.62.

liberdade da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botão, florescência do cotidiano.

Esses dois trechos podem ser vistos como uma espécie de anúncio de Oiticica para ele mesmo. Um anúncio de que ele passaria a aceitar – ainda que secretamente nesse primeiro momento – uma poética *literária*. A partir desse dia, ele passa a se expressar também através da poesia, faz a escolha de trabalhar a expressão verbal de forma artística. Esse novo poeta, porém, quer manter-se secreto, “pois que não sou poeta”. A aceitação de sua própria poesia não fazia de Oiticica um poeta, segundo o próprio. Esse excesso de pudores talvez demonstre, nesse momento, o respeito extremado de Hélio pela literatura e pela poesia em particular.

Mesmo com essa ressalva, o poeta secreto entra em ação para nunca mais parar. Primeiro, Oiticica anuncia “para si mesmo” (e para quem mais ele estava escrevendo os trechos citados acima?) que iria inaugurar esse novo domínio, esse novo espaço de ação. Após o anúncio, surgem os primeiros versos. “Poética Secreta” é também o nome de uma série composta por dez poemas escritos entre agosto de 1964 e novembro de 1966. Nesses poemas, Oiticica busca uma escrita ainda próxima a certos formalismos do gênero. Era um poeta que ainda respeitava a grafia original das palavras e trabalhava com temas de fundo metafísico ou líricos. Corpo, memória, incomunicabilidade, solidão e tato são algumas das referências constantes nesses dez poemas. Eles não trazem títulos e são de formatos variáveis. O primeiro deles traz a data de quatro de agosto de 1964:

O cheiro,
tato novo,
recomeçar dos sentidos,
absorção,
lembrança,
oh! ,
virá o que,
far-se-á,
virá a ser,
será
punhado de futuro,
apreensão.

1964, o ano em que Oiticica escreve esse texto, é o ano em que ele passa a frequentar a comunidade e a escola de samba da Mangueira. É, ainda, o ano de falecimento de seu pai.⁵⁶ Em um primeiro momento, é tentador aceitar a idéia de que a eclosão, por hora hesitante, da escrita poética em sua vida está atrelada a um momento de ruptura em sua trajetória artística e pessoal. O choque de classe, cor, sexualidade e conceitos que a vida na Mangueira lhe causa é paralelo ao rito de passagem pela morte do seu pai, grande referência em sua formação. Segundo Lygia Pape, amiga íntima do escritor nesse período e em outros de sua vida, esse momento foi uma virada em todos os sentidos para o artista plástico. Em depoimento para Paola Bernstein Jacques, ela afirma que

⁵⁶ De fato, José Oiticica Filho falece pela biografia oficial do projeto HO, no dia 26 de julho de 1964. O texto “Poética secreta” foi escrito por Hélio no dia 21 de julho, ou seja, cinco dias antes da morte de seu pai. Já o poema citado, de 4 de agosto, pouco mais de uma semana depois.

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado e disciplinado. Em 1964, seu pai morreu. Um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira (...). Foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. (...) Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro, aquilo começa a fazer parte dos conceitos dele, da vivência dele. As barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do “morro”, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra.⁵⁷

Seria essa a resposta para o surgimento da “poética secreta”? Um “outro” Hélio que passa a ditar os passos dessa trajetória? Uma nova *saúde* após o esgotamento dessas experiências traumáticas? A consequência de uma vida que, citando Deleuze em *Crítica e Clínica* (1997), em pouco tempo “viu e ouviu coisas demasiado grandes pra ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota”?⁵⁸ Talvez não. Os poemas escritos por Oiticica, ao menos essa primeira série de dez feitos entre 1964 e 1966, não nos remetem a um “espaço dionisíaco”, mas sim a uma estetização apolínea de certas subjetividades (o tato, o corpo, sentidos, lembranças). Não há excessos e sim contenção, formalismo. Toda a força dionisíaca desse momento – sua *saúde*, seu *atletismo* – estava sendo investida na elaboração de seus *Parangolés* e na sua relação com a Mangueira. Talvez o que tenha levado Oiticica a declarar o surgimento de uma “poética secreta” sejam demandas de outra ordem. Demandas da ordem da fabulação.

Esses eventos narrados por Pape, simultâneos ao surgimento da “poética secreta”, nos remete a um escritor sempre em registro, sempre costurando a “florescência” de sua vida cotidiana com sua obra, sua escrita, sua permanência.

⁵⁷ BERNSTEIN, P. J. *A Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 27.

⁵⁸ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.14.

Escrever para registrar. Desde o primeiro momento em que anuncia a escrita fabuladora, ele situa seus registros na ordem das *vivências*. São seus experimentos e vivências – e não a vida ordinária – que alimentam sua escrita fabuladora. São os momentos em que “a experiência do que se convencionou chamar ‘vida’ toca aqui seu dedo no ideal das aspirações”. O espaço da escrita é o espaço da “liberdade da vontade”, em que “certas intuições surgem em botão”. Espaço de ideal, de futuro, de liberdade. Não um espaço de lamentação ou diário de lamúrias e glórias, mas de expansão: para além do vivido. No primeiro trecho que retiro de “poética secreta”, Oiticica indica como força da escrita o “imediato do lírico”, e não o ideal das “vivências da obra”, inventadas pelas propostas de seus ambientes e trabalhos. *Éden* ou *Crerlazer* eram esses tipos de vivências ideais “construídas” por Oiticica. As vivências que desembocam na escrita, porém, eram como um registro poético do vivido. Não precisavam do intermédio de obras ou proposições para serem vivenciadas – e descritas.

As experiências de Oiticica nesse período se registraram, sobretudo, no âmbito do seu *corpo*, influenciando definitivamente seu processo criativo nas artes plásticas e sua visão estética em geral. Não é à toa que esses dois “conceitos”, *Experiência* e *Corpo* se tornariam vitais para a sua obra dali em diante – vide o surgimento de sua proposta definitiva, o *Parangolé*, e o texto chave para esse período de vida do artista plástico intitulado “A Dança na minha experiência” (1964). Suas linhas iniciais é a confirmação de um novo – e radical – processo criativo na trajetória de Oiticica:

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia

ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização.⁵⁹

Aferir se a poética secreta é liberada pela morte do seu pai e incendiada pelas ladeiras e biroscas da Mangueira não é o caso principal aqui. Traços biográficos não melhoram nem pioram uma escrita. O cerne de sua busca por uma escrita poética vai para além desses momentos de ruptura em sua trajetória. Mas o fato é que tais eventos, se não são a origem dessa escrita, são cúmplices importantes na tentativa de Oiticica fazer, para citar novamente Deleuze, sua língua delirar. Sendo assim por que não, alguns anos depois, delirar um livro para toda essa poética? Um dia, ela teria de deixar sua condição secreta para ser lida, publicada.

Apesar de manifestar sua “poética secreta” em 1964, desde 1953 Oiticica manteve diários (que acompanhavam mais seu desenvolvimento artístico-intelectual do que sua vida pessoal), cadernos, cadernetas, folhas soltas manuscritas e datilografadas, cartões, blocos de anotação, rabiscos diversos. Produziu, através de toda sua carreira, milhares de textos dos mais diversos tipos, relativos aos mais distintos temas, com ou sem interlocutores explícitos. Passo a passo sua trajetória e seu processo criativo foram registrados, anotados, copiados, arquivados. Oiticica escrevia de forma infatigável o que lhe atingia e afligia, o que ele vislumbrava ou apenas intuía, registrando diariamente um documento vivo de si mesmo.

Aqui, é forçoso pararmos frente à pergunta fundamental deste trabalho: para além da questão do registro, o que levava Oiticica a essa escrita permanente? Nos dois trechos citados logo acima, ele tenta responder a pergunta-chave: por que escrevo? Ou melhor, por que, além de ser um artista plástico, *desejo* produzir uma “poética”? O que o mantinha nesse estado desejoso de registrar um fragmento, elaborar um texto, planejar um livro? Essas perguntas são de suma importância para trabalharmos com esses documentos. Entender o que *move* essa escrita feita de deslocamentos, rodízios, deslizamentos e colisões é percorrer um espaço de

⁵⁹ OITICICA, H. “A dança na minha experiência”, in: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

possibilidades criativas desse artista em um de seus momentos mais profícuos. O período em que Oiticica se dedica ao projeto das *Newyorkaises* é justamente quando ele se afasta de vez dos procedimentos pictóricos formais das artes plásticas. Entender sua motivação e sua *crença* na prática da escrita é entender como um artista constituiu uma nova área de atuação criativa, de respiro e renovação do seu trabalho – e de sua vida.

A prática permanente e propulsora da escrita, o *desejo de escrita* – que aqui se prolonga em um *desejo de livro* – é o cerne das preocupações de boa parte da crítica pós-estruturalista francesa. Não é à toa que alguns dos autores mais trabalhados por essa crítica eram, declaradamente, movidos por uma espécie de escrita infinita: Proust, Kafka, Flaubert, Beckett, Artaud, Mallarmé, Joyce, todos foram autores cujos livros, diários ou cartas pessoais mostravam a relação intensiva e extensiva com seus textos e os textos alheios. Para Barthes, Derrida ou Deleuze e Guattari, a escrita e o Livro passaram a ser objetos de análise e fontes de reflexão sobre a filosofia, a literatura, a psicanálise, a história e outras áreas do saber. É interessante pensarmos que a obra de Oiticica é gestada justamente nesse momento pós-estruturalista, em que a linguagem e o corpo – dois temas caros a ele – eram redimensionados e reinventados não só pela crítica como pela própria arte. Trabalhos revolucionários desse debate como os de Lygia Clark e do próprio Hélio podem ser lidos à luz desses textos, como muitos já fazem atualmente.

Mesmo assim, talvez hoje em dia perguntarmos “Por que escrevo?” soe como uma questão se não vazia, já descartada. É uma pergunta que necessariamente nos remete a uma origem, a um remoto estado de espírito – para alguns, o lugar comum da inspiração. O que busco, porém, é um motor de escrita, e não sua origem, seu primeiro movimento. A escrita de Oiticica me interessa enquanto prática e não enquanto essência de um estilo ou evento histórico residual em sua carreira de artista plástico. A tarefa é conseguir justamente acompanhar essa escrita *em seu próprio movimento*. Ao invés de contemplá-la estrategicamente à distância ou dissecá-la nas suas filigranas genéticas, o desafio é entrar no seu ritmo, entender algumas de suas operações e escolhas. Quando pergunto o porquê de Oiticica escrever

incessantemente textos e mais textos, estou interessado no que o levava a ver na escrita – e apenas em algumas escritas – a sua forma de expressão permanente. Ele não pintou quadros pelo resto da vida. Nem montou labirintos ano após ano. Nem trabalhou dia após dia em filmes e capas de disco. A única prática criativa cotidiana de Oiticica, até seus últimos dias, foi a escrita. Por quê?

Como Se

“Será que farei *realmente* um Romance? Respondo apenas isto: agirei *como se* eu fosse fazer um → vou me instalar nesse *como se*”.⁶⁰ É assim que Roland Barthes coloca-se frente aos seus alunos do Collège de France durante seu último curso – “La Préparation Du Roman” (1978-1980)⁶¹. Esse caminho apontado por Barthes, um “instalar-se em um *como se*”, é o espaço que funda e define as escolhas de sua jornada pela arquitetura da escrita. Quando ele fala – externa e internamente – de um suposto *Romance* que escreveria, inaugura uma espécie de *entre* na relação projeto/escrita/livro. O crítico, expondo-se como um *possível* novo romancista que reflete sobre seu ofício, teoriza durante aulas e aulas a partir da possibilidade de escrever um romance e da dúvida do que vale mais: o resultado final da empreitada ou a reflexão sobre o processo. Assim como Oiticica planejou seu livro de forma tão obstinada que não desejou o fim desse processo, Barthes planeja o romance, mas vai além: situa-se “de fora” do compromisso com um final ou um resultado objetivo do projeto. Desde o início, assume estar falando – e escrevendo – “como se” fosse escrever um romance. É um espaço de certa forma similar ao de Hélio em relação ao seu livro, já que, apesar de está-lo escrevendo – mesmo que em partes estanques – ele se situava o tempo inteiro no espaço da *iminência de*. Ele não afirmava que seu livro estava pronto, mas sempre em andamento. Mesmo que não estivesse “de fora” da escrita do livro, como Barthes, Oiticica enxergava o processo no seu todo,

⁶⁰ BARTHES, R. *A Preparação do Romance vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p 41.

⁶¹ Publicado no Brasil em dois volumes pela editora Martins Fontes em 2005.

professorava seu planejamento e execução aos seus amigos, preocupado com a editoração do trabalho, sua prensagem, financiamento, lay-out, traduções etc. Era mais do que um escritor de textos envolvido simplesmente com a trama de histórias. Assim como o “romance” de Barthes, o “livro” de Oiticica era tanto um objeto para se executar quanto uma idéia para se pensar.

Esse espaço tênue, porém privilegiado em que Barthes se instala, faz com que sua análise ganhe um distanciamento crítico em relação à feitura de textos – porém sem perder de vista o envolvimento afetivo com tal empreitada. Ele trabalha a sua escrita e uma série de escritas alheias (Chateaubriand, Flaubert, Kafka, Mallarmé, Nietzsche, Rimbaud, Rosseau e Tolstoi, além de uma série de haicais) como uma *prática* cuja preparação demanda um repertório de operações específicas, cuja execução invoca toda uma nova relação com o espaço-tempo. Ele identifica nessa prática seus padrões, seus modelos, os conflitos e os diferentes modos de trabalho do escritor. Indo além, mergulha em particularidades dessa prática, expondo suas formas frias (o mercado, o editor, o “final”, a técnica) e quentes (a leitura, as epifanias, o ócio criativo, o talento, o desejo).

A questão de Barthes, porém, vai além da definição da escrita e suas características. Sua busca seguinte é pela *motivação* da escrita, o elemento que impulsiona essa prática. Para ele, essa é uma prática cujo motor se localiza no âmbito do *prazer*. Na busca de seu “ponto de partida” (e não de sua origem), o *prazer* ocupa o palco principal. Mas não é o simples prazer da vida, a fruição de um sentimento mundano ou a felicidade pela realização da tarefa em si. O prazer barthesiano que origina a escrita é o prazer oriundo de outra prática: a *leitura*. Para o escritor, para aquele que a escrita domina seus dias e noites, a leitura é o combustível de sua prática. Reproduzo trecho do autor sobre essa questão:

Esse ponto de partida é o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação, que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros → *Escrevo porque li*. Para passar do *Prazer de ler* ao *Desejo de escrever*, é necessária a intervenção de um diferencial de

intensidades; não se trata da *joie de lire* [Alegria de ler], expressão banal que pode servir de nome a uma livraria → Essa alegria produz leitores que permanecem sendo leitores e não se transformam em *scriptores* ≠ a alegria produtora de escrita é outro tipo de alegria: é uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de *satori*, um abalo, uma “conversão”.⁶²

Sem dúvida Oiticica era um “convertido” pelas suas leituras. Apesar de não escrever somente porque lia, ele sempre escrevia o que lia. Assim como suas obras, sua escrita precisava da presença de *outro corpo*, de outra voz que se movesse e respirasse em uníssono com sua voz. Diversos textos, anotações e cartas de Oiticica eram escritas a partir dessa convivência de vozes, dessa necessária polifonia acompanhando suas próprias idéias.

Leork, por exemplo, é um texto escrito para Carlos Vergara entre 22 e 27 de julho de 1973. Nele, essa presença da voz alheia é constante. Oiticica tinha acabado de conceber o Labirinto *Filtro*, obra que fez parte da *Ex-posição*, evento organizado por Vergara no MAM do Rio de Janeiro nesse mesmo ano. Na obra, em meio a uma série de situações visuais e táteis, o espectador que caminhasse em seu interior poderia ouvir os áudios das vozes de Haroldo de Campos lendo um trecho das *Galáxias* e de Gertrude Stein recitando um trecho do livro *The Making of Americans*. Em suas próprias palavras:

⁶² BARTHES, R. *A Preparação do Romance – Vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.12.

FILTRO pra filtrar o óbvio e como GERTRUDE
STEIN falar e ouvir sobretudo ouvir quando falando :
filtrar o filtrado infiltrável.⁶³

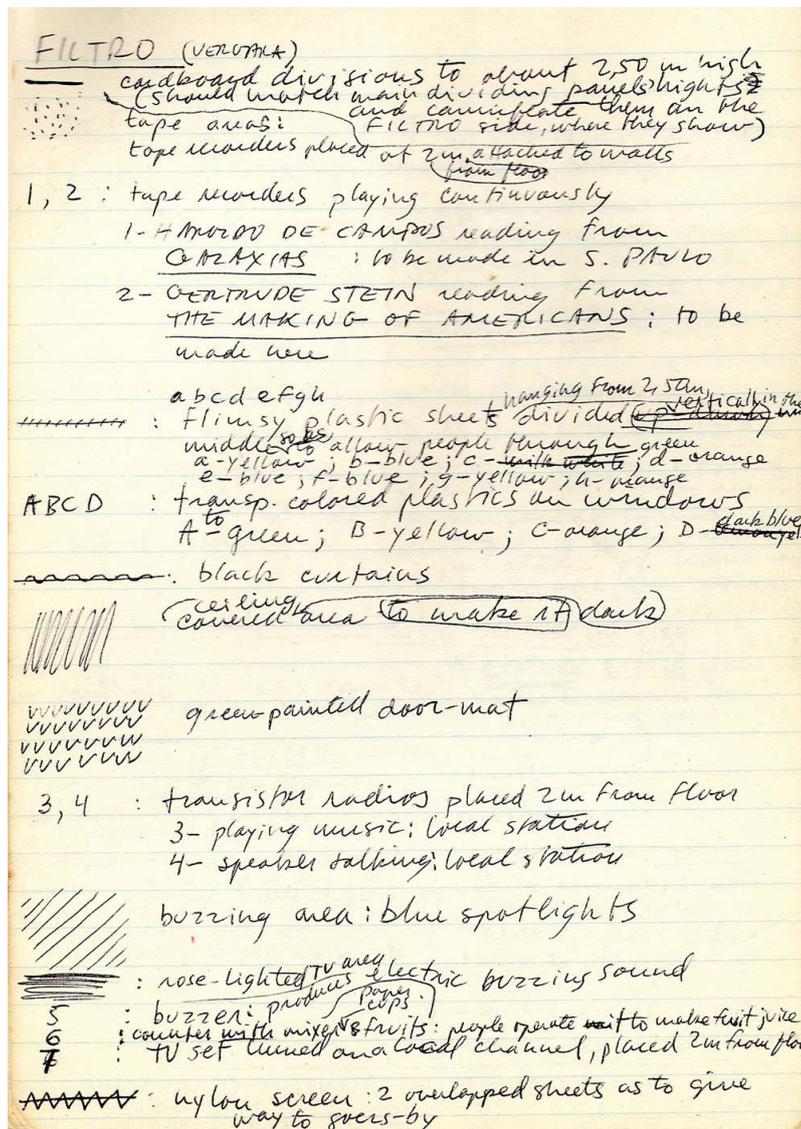
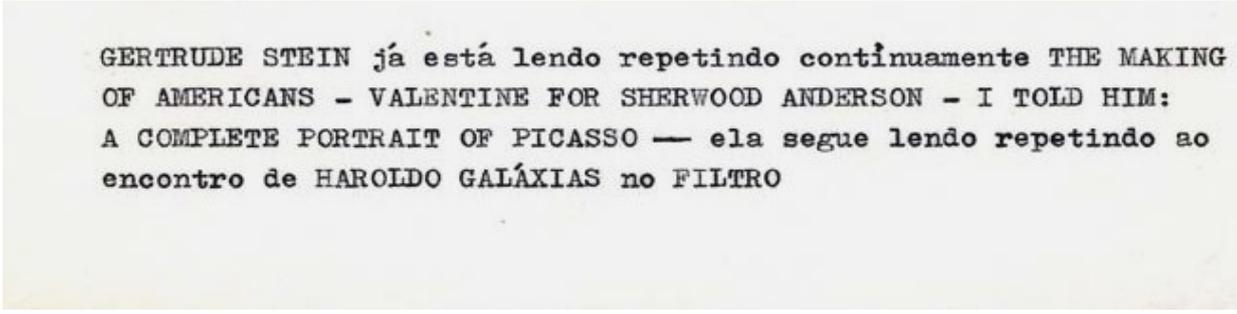


Figura 9: manuscrito do projeto FILTRO, 1973.

⁶³ Projeto HO # 0263.72, p.1. Em anexo no final da tese, a íntegra do texto.

Escrito na mesma época que planejava FILTRO (junho de 1972), *Leork* é uma espécie de diário de leitura de Oiticica acompanhando suas reflexões por cinco dias de julho. Crivado de citações, a presença da literatura – e de suas leituras – está por toda parte. Hélio cita Lewis Carrol, Sousândrade (ele estava no meio das filmagens de seu filme *Agripina é Roma-Manhattan*, inspirado na obra do escritor maranhense), James Joyce, mais uma vez a dupla Gertrude Stein/Haroldo de Campos – além de suas referências obrigatórias: Yoko Ono, Hendrix, os Rolling Stones (ao longo da semana em que escreve o texto Oiticica vai a um concerto da banda e o descreve) e a dupla McLuhan/Fiore. O texto falava, dentre outros temas, dessa incorporação do *áudio literário* em sua obra. Seus trechos nos mostram que as leituras de Oiticica causavam tais “iluminações” descritas por Barthes, fazendo com que sua escrita não consiga se descolar dessas leituras. Os registros do seu cotidiano – *vivências* – eram muitas vezes “contados” através do que suas leituras lhe inspiravam. Assim como o nome do seu labirinto, essas leituras eram espécie de *filtros* para sua fruição da vida e de seu trabalho.



GERTRUDE STEIN já está lendo repetindo continuamente THE MAKING OF AMERICANS - VALENTINE FOR SHERWOOD ANDERSON - I TOLD HIM: A COMPLETE PORTRAIT OF PICASSO — ela segue lendo repetindo ao encontro de HAROLDO GALÁXIAS no FILTRO

Figura 10: trecho de *Leork*, julho de 1972

Ainda pensando com Roland Barthes, sua investigação sobre a leitura-escrita oferece dois movimentos interligados que compõe a prática dessa escrita: O *Querer-Escrever* (desejo de escrever) e o seu desdobramento direto e necessário, o *Poder-escrever* (o fato de escrever, ou escrever de fato). É nessa passagem, entre

desejar escrever e conseguir escrever o que se deseja (e não qualquer coisa), que leio os textos de Oiticica. Sua escrita muitas vezes solitária e clandestina (“secreta” em seu início) frente ao universo “oficial” dos escritores é fruto direto dessa capacidade de transformar em texto suas idéias mais rotineiras, suas impressões mais pessoais sobre qualquer assunto ou área de interesse. Sem o horizonte redentor da conquista literária ou da conquista de um público leitor, esse escritor sugere a si mesmo o projeto de um livro como uma das formas de dar vazão a sua escrita permanente. Seu projeto torna-se de início uma promessa de porto final e a confirmação radical de sua crença nesse *Poder-escrever* como prática criativa que sustentou seus anos isolados em Manhattan.

Como Barthes, quero sugerir – ou localizar dentre esse espaço de textos – o motor desse desejo permanente de escrita. Aceitando que a realização do desejo, ou seja, o *prazer* da escrita, é esse motor, é preciso buscar as bases desse processo, seus principais elementos, suas escolhas de ação. E é novamente na ligação orgânica entre leitura e escrita que Barthes aponta as respostas para essas questões. Como no trecho citado acima, a fórmula “escrevo porque li” é invocada em outros momentos de sua análise. Para o crítico

Passar do ler ao escrever, no rastro do desejo, só pode ser feito, evidentemente, pela mediação de uma prática de *Imitação*. (...) Do ler ao escrever, produz-se uma imitação tão particular, tão rebelde, tão deformante, que seria preciso inventar outra palavra para significar a relação entre o livro lido (e sedutor) e o livro a ser escrito.⁶⁴

O ceme da parte anterior deste trabalho foi demonstrar exatamente esse circuito criativo de Oiticica dentro desse jogo entre a leitura e a escrita. Se Oiticica é um leitor-escriptor, é justamente a leitura seu grande manancial e combustível para

⁶⁴ BARTHES, R. *A preparação do romance- Vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.16.

manter em permanente funcionamento o motor da escrita. Suas leituras funcionavam como óleo da máquina fabuladora e seu livro atuava, dentro dessa lógica “operacional”, como linha de chegada desse bólido em permanente movimento. Os textos de Oiticica – principalmente os textos escritos durante seu período em Manhattan – trazem muitas vezes como traço característico essa pressa em assimilar o lido e transformá-lo em escrito. São evidentes as “imitações particulares” e “rebeldes” desse autor cujos escritos trafegam entre poemas, pequenas crônicas, textos teóricos, roteiros e outros registros literários. Sem reivindicar um lugar na Literatura Brasileira (como conquistaram Waly Salomão, Silviano Santiago ou os Irmãos Campos), Oiticica escrevia e guardava seus escritos – ou mostrava para poucos. Suas leituras e seu desejo permitiam a passagem do *Querer* para o *Poder* escrever, porém não o levavam até a conseqüência final de tornar-se um livro.

Em Manhattan, a escrita de Oiticica, apesar de guiada durante anos por um projeto de publicação não levado nunca a termo, fez-se possível justamente porque esse escritor vinculava sua prática mais a esse “prazer maior” (“publicar um dia aquilo que escrevo” ou o inverso, “escrever para alimentar a publicação que lançarei um dia”) do que a pura fruição da escrita. Continuemos com Barthes. Em outro trecho da *Preparação do Romance*, ele afirma que em um primeiro momento não há um querer escrever puro, intransitivo, mas talvez um *querer escrever algo*. Assim, temos em sua matemática do desejo de escrita um *querer escrever + objeto*. Seu resultado, ainda segundo o crítico, é substituir um *querer escrever* por uma *Fantasia da Escritura*, com toda carga sexual que a idéia de “Fantasia” pode trazer: uma escrita como parte da fantasia em “produzir um objeto literário”. O desejo do objeto escrito, do resultado da escritura, é parte indissociável do desejo de escrita. Barthes escancara os limites entre um desejo erótico e um desejo de escrita ao resumir a fantasia sexual como “um enredo com um sujeito (eu) e um objeto típico (uma parte do corpo, uma prática, uma situação), em uma conjunção produzindo prazer”.⁶⁵ Eis aí a Fantasia da Escritura: eu, o autor, e meu objeto típico (um poema, uma peça, um

⁶⁵ Ibid., pp. 20-21

romance – um livro?) em uma conjunção produzindo prazer – *fantasia* de poema, *fantasia* de peça, *fantasia* de romance. A *fantasia* de Hélio Oiticica, aqui, é o seu livro. Um objeto de desejo incitando as fantasias e os prazeres de sua escrita.

A ausência de um resultado “real”, isto é, do livro, não comprometeu em momento nenhum o gozo do texto escrito, editado, traduzido ou revisado. Durante longo período de sua vida, essa *fantasia de livro* esteve em pleno funcionamento. E fantasiar não é apenas escrever os textos que seriam publicados, mas é também falar sobre essa possibilidade, viver a promessa no seu dia-a-dia de que seu desejo está sendo correspondido e em algum momento o clímax será atingido. Em suas cartas para amigos, Hélio escrevia constantemente sobre o projeto de livro em andamento. Sempre como uma meta que tinha que ser alcançada, mesmo após as frustrações, obstáculos e impasses para sua realização, o projeto nunca deixou de ser desejado.

Como produtor de textos, Hélio Oiticica expandiu de forma constante sua relação com o campo da literatura e da crítica. Foi uma espécie de escritor subterrâneo, autor compromissado com sua “poética secreta”. Planejar uma publicação com textos de sua autoria era um desembocar natural de sua trajetória, uma espécie de balanço de todas essas frentes. A publicação seria sua *encruzilhada poético-teórica*, ponto de encontro entre o leitor e o escritor, entre o crítico e o inventor – como seus textos. Uma publicação cuja exploração dessas possibilidades se situava no cerne de sua execução nunca atingida. Dia após dia o objeto inicial – um livro – transformava-se em outro objeto, cujas aberturas e desdobramentos levavam seu autor a reinventar constantemente a denominação de sua empreitada. Em carta para Waly Salomão, escrita em 1972, Oiticica afirma que

Talvez seja também por isso que tenho procurado trabalhar em textos : para que a idéia-ato de escrever seja concretamente palpável : publicar, tornar-se como uma extensão coletiva dessa palpabilidade.⁶⁶

⁶⁶ Projeto HO # 1160.72

Nesse trecho Oiticica deixa claro: produzir textos para que a “idéia-ato de escrever seja concretamente palpável”. A expressão “idéia-ato” já mostra como funcionava essa escrita: não há separação entre o que se pensa (a idéia) e o que se escreve (o ato). Ao contrário, há um prolongamento (o hífen) que, aparentemente óbvio (escreve-se sempre uma idéia), nos mostra que *escrever* é uma ação completa, parte de uma reflexão sobre o próprio ato criador da escritura. Não foi um compromisso com a literatura ou com outras circunstâncias que o fez produzir textos, mas sim sua vontade de tornar concreta a idéia de escrever. Mais: torná-la palpável, parte do seu mundo. Publicar essa escrita é uma forma de expandi-la a um corpo coletivo, prolongamento do seu corpo criador no momento individual da idéia-ato.

O próprio Oiticica sugere em seus textos uma primeira definição desse processo de escrita. Refiro-me ao que ele chamou de “PLAY”: palavra-conceito utilizada diversas vezes em diferentes contextos para classificar sua prática criativa. PLAY é relacionado às idéias de fruição e prazer, mas também de jogo e aposta. PLAY é, assim, uma escrita do gozo e do risco, dois componentes presentes na trajetória artística – e pessoal – de Oiticica. Por ser um artista-pensador que fornece aos seus pesquisadores as próprias ferramentas conceituais de análise de suas obras, pensar inicialmente sua escrita sob o signo desse PLAY é estreitar os laços entre seus procedimentos e suas reflexões. Essa escrita PLAY permite ao escritor a apropriação transversal de temas e autores, sem compromissos prévios com suas funções originais. Nesse processo de escrita, Heidegger e Mick Jagger podiam estar em diálogo direto através de suas obras e dos pontos de interesse de Oiticica. Pontuações e idiomas poderiam ser reinventados em novos códigos de entendimento. Oiticica atinge um processo de composição em que ele reinventa criticamente as hierarquias canônicas do pensamento ocidental de acordo com seu desejo de escrita.

A partir de um modo PLAY de trabalho, esse modo desenvolvido através de leituras que inspiram a prática da escrita, os textos de Oiticica são guiados pelo que Barthes chama de “Tópica do meu desejo”. Propondo aos seus alunos uma reflexão sobre a existência de verdadeiros *objetos de desejo* gerados por trechos de livros (como as citações, quase sempre, afetivas ou estratégicas), o crítico assume

abertamente a relação *amorosa* que temos com alguns textos – e a vantagem de nem sempre estarmos todos apaixonados pelo mesmo texto. Indo além dos trechos ou textos avulsos, Barthes expande ainda mais a idéia do *desejo* em todo esse processo:

O mesmo ocorre com os livros e os fragmentos de livro: há uma Disseminação do Desejo, e é nesta medida que há apelo e chance de procriação de outros livros: meu Desejo de escrever vem, não da leitura em si, mas de leituras particulares, tópicas: a Tópica do meu Desejo → Como num encontro amoroso: o que define o Encontro? A *Esperança*. Do encontro com alguns textos lidos, nasce a *Esperança de escrever*.

Essa é uma boa metáfora para definir uma das principais motivações de Oiticica: uma *esperança* que nascia no encontro cotidiano com novos textos, novos autores, ou com os mesmo textos e autores, reinventados pelo seu desejo. Encontrar as *Galáxias* de Haroldo de Campos e o *Inferno de Wall Street* de Sousândrade e escrever sobre Manhattan, ouvir Rolling Stones e “ler” Rimbaud ou Artaud nos versos de Mick Jagger, eram formas de Oiticica praticar a *disseminação* desenfreada de seu desejo em escrever algo.

Uma escrita em pedaços

O caminho de Barthes para se entender uma mecânica da escrita – o ato amoroso de ler a partir da tópica de seus desejos e da manutenção da esperança de escrever algo, a conquista de um querer escrever, a passagem desse querer para a crença em um poder escrever – ganha novos contornos quando o crítico expande sua análise para as *formas* da escrita. Apesar de o Romance ser o norte de seu trabalho, as diferentes formas de escrita não escapam do seu interesse de análise. Para ele, é na tensão permanente entre as “formas breves” e as “formas longas” que essa análise

deve se concentrar. Toda questão reside na pergunta: há como escrever um *Romance* me descolando de uma escrita do tempo presente? Ampliando a questão:

Como conciliar – dialetizar – a *distância* implicada pela *enunção de escritura* e a *proximidade*, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura? (...) Presente: ter o nariz colado à página; como escrever *longamente, correntemente* (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outra sobre “aquilo que me acontece”?⁶⁷

A pergunta de Barthes pode ser feita diretamente à Oiticica: como escrever, como dar vazão a esse desejo de escrita, sem se envenenar com o presente? Sua resposta é tão direta quanto a pergunta: não se pode (e aqui mantenho a relação *poder-querer* que Barthes sugere mais acima). Hélio escrevia justamente *a partir* do presente cotidiano, de seus eventos. Eram nesse espaço que se articulavam as leituras e a prática da escrita. Relembrando o trecho citado nessa parte do trabalho, para Oiticica, “o que poderia ser mesquinho, o dia-a-dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema”.

Uma escrita ancorada no presente, porém, é uma escrita da *anotação*, uma escrita feita através das notas e fragmentos. Barthes coloca em xeque a possibilidade de se fazer um romance com a vida presente, mas afirma que se pode fazer uma *escritura* dessa mesma vida. Oiticica podia viver anotando o presente “na medida em que ele ‘cai’ em cima e em baixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta)”.⁶⁸ A escrita de um *Romance*, porém, nunca esteve no horizonte desse escritor. Seus textos eram fragmentados, petardos poéticos de tiro curto, escritos cuja extensão da página era o limite da idéia. Até mesmo seus textos mais longos, textos de maior fôlego, eram escritos em fragmentos através dos dias. Diferente da longa, disciplinada e cotidiana escrita de um texto literário, porém, Oiticica fazia questão de marcar os diferentes

⁶⁷ Ibid., p.36.

⁶⁸ Ibid

dias, de dar sempre um caráter de “em progresso”, de “não-terminado”. O *continuum* desse texto era denunciado como invenção do tempo e não como permanência de uma mesma trama, para além de seus lapsos temporais durante sua gestação. Muitas vezes sabemos o primeiro dia de escrita de um romance – anotado por ventura em cartas ou diários de um autor – mas não sabemos exatamente as datas referentes a cada página escrita desse romance. Com *Oiticica*, cada dia, cada hora às vezes, era registrada, demarcando a temporalidade descontínua de sua reflexão e concepção.

Investindo nessa tensão criativa entre um desejo de escrever algo de grande escopo (o livro) e o apego à anotação fragmentada do presente, Oiticica escreve em 21 de outubro de 1970 o seu “Romance”. Nesse ano, ele acabara de retornar ao seu Rio de Janeiro, vindo de um período de um ano na Europa com breves passagens pelos Estados Unidos. Um texto datilografado, com espaços entre os parágrafos, esse “Romance”, porém, contém apenas uma página. Ele é feito de pequenos blocos em que dados biográficos (entrevistos pelas referências ao seu período em Londres) se entrelaçam a uma “trama amorosa” não muito clara de um personagem sem definição. Se os leitores puderem considerar que há um personagem nesse romance, provavelmente ele é a própria escritura. O jogo – certamente consciente – concentrado na escolha do título do texto não deixa dúvidas dos dilemas desse novo escritor. Deixando em aberto se seu texto era *um* romance ou era *sobre um* romance, faz-se uma provocação à afirmação barthesiana de que é difícil fazer um romance com a vida presente ou com fragmentos. Creio que vale a pena reproduzir o “Romance” na íntegra (a imagem do documento original está em anexo no fim da tese):

Hélio oiticica, 21 outubro, 70 romance

um dia guy brett me contou : floresta segundo ele leu mata que circunda taba comunidades primitivas agem como área aberta pra fuga ou vida secreta lugar onde se possa fugir de “obrigações comunitárias”. eu pensei : o que faço se vivo de fuga : legal. fuga de você de tudo ninguém me obriga a nada. alguém me entende? pouco importa. eu sou a mata : ela está em mim. basta.

poeira : tudo se reduz. minha lembrança das migalhas cegueira diante da sucessão o trágico dever de querer alguém sem precisar dispor do tempo da escolha saldo de mim mesmo escrever pra quem não me ouvir a querer afetividade pro que nunca existiu amar? possuir o que não ocupa lugar nem no espaço nem na mente a não ser em mim : morder-me e lembrar costurar o que se desmancha sair pra outra sem pensar : fuck.

vejo você pegar água molhar-se.

maldizer o que vi? no not me nem sei o que digo sem eu seu dandar peparmarlyn gatear senta-levanta por mim no perfil do meu dia que é de sol luz cerejeira mordida : ser cobra truant pensar que durante um certo tempo m'encarcero no meu castelo com telefone pra chamar os outros cárceres sem mim largo ambições que não a de ser eu mesmo mundo que acabou times a' changing clouds gone with the wind sprinkles chover secar não sei o que devo não creio não quero só sei

falar ao vazio o que não se quer tirar a foto calçar o sapato lambar o corpo dourar a pele saber o certo errar o ponto limpar a casa pensar temores comprometer o tempo

atear fogo às vestes

as regiões que não ventam clima de clima mornitude lukewarm sem cupim termostato not decayed sem falácia sucumbir solapar queimar no sol quieto mediodia sem música anseio como a pintura de doze anos o amarelo sem cor que sei de cor desalojado de seu tempo o que s'esconde pelas frestas dos caixotes dormidão caixa d'água quarto fechado

florest'ou quarto?

telefone Bell descer o morro gritar por quem não ouve esperar que o que se abra se abra as portas pernas listas velhos papéis escritos corrigidos malnutridos sentir o frio quente que antecipa a chegada : é a charrete pelo moor inglês ou gerard philipe capa 'té o chão firmar ponta do pé compasso suprir a pouc'área lençol esteirar-se no chão

ruído de carreta de leite "um momento que mandei avisá-lo" quero lhe ver sozinho by bus in the wildnerss of south America o pasquim a carta o texto "não li mas prefiro a carta" ângela maria no rádio paul mccartney saltando o navio shaved kodak desde o dia do paissandu pro passeio que passeio só v'ouvir mais rádio sinos de natal que parecem anuncia um tipo de morte breve quem chega e não me quer ver ou eu não quero ouvir saber que vive wireless (bonnie & clyde) be with or without you.

chegar de são Paulo com'uma benção.

nem memorizar autobiografar cuspir em seco livrar a cara correr pro abrigo do norte ir ao méxico (“___”) publicar meus contos where & how ? nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim sentir e colocar o fone no gancho respirar interference (qual o ponto de referência) : jimi hendrix “isabella” diz o que me lembra que sigo seu conselho o espelho onde não me vejo a quebra da moldura lembrar os fatos não fatuais ver que eles passam dentro do ray-ban a voz do microfone é igual à sua a aula de português é compulsiva logo agora qu’estraçalho’o verbo : a pátria está fora de mim (doesn’t count anyway) carlos drummond elizete caderno de aula prefiro pensar colorir sumir do mundo⁶⁹

“Nem memorizar autobiografar”. Em que estilo literário nós podemos ler esse texto? Um conto? Pode ser. Porém Oiticica estava escrevendo nesse período outros textos, esses sim considerados e batizados como “contos”. Ele inclusive faz referências constantes a esses contos durante 1969 e no próprio “Romance” – do seu desejo e da incerteza em como e onde publicá-los. Seu “Romance” de página única implica alguns traços característicos dessa escrita. Um deles é relacionado ao ritmo dos textos de Oiticica – sem ordenamento de pontuação, maiúsculas ou preposições. Há também sua apropriação anárquica dos gêneros e formas literárias e sua alta dose de “presente”, de vida vivida e registrada, anotada e fabulada em texto. Mas esses registros do presente não são nunca uma autobiografia nem uma memória. Eles são elementos dessa escritura para além do registro pessoal, apesar de, numa relação espiralada, alimentar-se dele.

A prática da anotação, *notatio*, é parte fundamental da escrita contínua, extensa, romanesca. Ela é o princípio em que o desejo de escrita se apóia para iniciar sua longa jornada pela operação do romance. A anotação do livro lido, o rabisco do manuscrito, nada disso impede que o escritor de um romance conviva com a forma breve e a forma longa. Uma não anula a outra. Mas e quando o escritor não consegue *fazer a passagem* de uma forma à outra? Como lidar com uma escrita cujas formas longas são transformadas, conformadas seria melhor dizer, nas formas breves? Barthes, ainda buscando entender justamente o momento em que a forma breve se

⁶⁹ Projeto HO # 0327.70

transforma em forma longa, chama a Anotação de “intersecção problemática” e nos expressa seu dilema no trecho a seguir:

A *Anotação*, a prática de “anotar”: *notatio*. Em que nível ela se situa? Nível do “real” (o que escolher), nível do “dizer” (que forma, que produto dar à *Notatio*? O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer? A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto) (...)

Como passar da anotação, da *Nota*, ao romance, do descontínuo ao fluxo (ao *entendido*)?

Para a última pergunta, os textos de Oiticica dão mais uma resposta: não passar. Fazer do descontínuo (do *mal-entendido*) seu território de continuidade. Não-acabar, manter-se em progresso, não desejar a linearidade e sim o fragmento. A *Nota*, o ato cotidiano dos cadernos, blocos, fichas, é a escolha de Oiticica para exercer sua prática da escrita. Como nunca aspirou ser um romancista, seu intuito foi escrever – e publicar – esses textos difíceis de serem entendidos, com fortes traços de suas leituras de Joyce, de Gertrude Stein, das *Galáxias* de Haroldo de Campos, textos que trabalhavam no interior do fluxo desse “rio de linguagem ininterrupta” que é a vida. Em carta para Mário e Mary Pedrosa, fala de seus textos sabendo que eles são “twisted”, mas com a ressalva: são um “twist claro”.⁷⁰ Enquanto seus textos sobre artes plásticas são longos, coerentes, contínuos, destacados da *agoricidade* no momento da escrita – ensaios, enfim –, os textos fabuladores são descontínuos, intrincados, colados na memória dos eventos vividos e desdobrados no aqui e agora em que o autor está envolvido. Confessionais, confusos, breves: anotações.

⁷⁰ Projeto HO # 1411.75, carta para Mario e Mary Pedrosa escrita em 28 de fevereiro de 1975.

Assim como seu “Romance”, seus “contos” obedeciam a essa mesma lógica: eram curtos, de no máximo três páginas, escritos sem pontuação clara, em um fluxo de idéias, geralmente baseados em fatos cujo narrador difuso da trama estava envolvido. Esse narrador, muitas vezes, pode ser lido como o próprio Hélio. A prosa poética em que os “contos” são escritos, porém, não dão brecha para que um leitor possa *confortavelmente* apontar o dado biográfico em suas linhas. Entre novembro e dezembro de 1969, Oiticica escreveu quatro textos diferentes com o mesmo título de “conto” e um texto, com a mesma dinâmica, porém um pouco mais longo, intitulado “AUTO 1”. Durante esse período ele estava como artista residente na Universidade de Sussex, localizada em Brighton, costa sul da Inglaterra. Hélio já se encontrava a quase um ano na Europa e é justamente esse o momento em que ele passa a investir na literatura como espaço de invenção e experimentação.

Os textos intitulados “conto” trazem uma espécie de título-dobradiça, como “Romance”: Oiticica os batiza assim, mas eles não são contos no estrito senso literário, isto é, não são “pequenas histórias” com uma trama e personagens em desenvolvimento, com começo, meio e fim. Ao mesmo tempo, os textos nos permitem pensar esses títulos como o enunciado de uma ação e não como a apresentação de um gênero. Oiticica *conta* aquilo que escreve e aquilo que ele deseja que seja lido. O gênero literário dobra-se na ação decorrente de seu nome: não escrevo um “conto”, vou direto ao ato e “conto”.

Em sua correspondência pessoal durante esses meses, Oiticica comenta com alguns amigos a feitura desses textos e sua relação com esse tipo de escrita. Para Ivan Cardoso, ele anuncia no dia 21 de novembro sua subversão em relação aos gêneros escolhidos para intitular seus textos.

Puxa, creio que quando publicar coisas novas que estou escrevendo, vou abafar; você as verá em breve (são contos e autos, mas nem pense na descrição original dessas categorias; é tudo novo).⁷¹

⁷¹ Projeto HO # 0996.69

Além de ter que destacar, já em 1969, o desejo de “publicar algo” a partir dos seus textos, vale apontar a crença de Oiticica em seus próprios passos. Talvez eletrizado pela fluidez com que produziu esses textos (ao menos cinco em dois meses), ele vislumbrava uma virada em seu trabalho, uma receptividade nova para sua produção. A escrita – a literatura, no limite – é mais um prática em que o artista experimental se aventura para subvertê-la, aproveitá-la, adequá-la aos seus novos projetos e a sua busca permanente pela invenção. Em outra carta para Nelson Motta (e sua esposa Mônica), de 29 de novembro, ele afirma que

Estou escrevendo, em português, uma série de contos, que pretendo mais tarde publicar; são em geral mais poéticos, mas sem pretensão de literatura nem nada; são como vivências autobiográficas; outros mais longos são autos, diretamente memórias poetizadas (os fatos são pequenas vivências que assumem hoje grandes coisas para mim). Uso um tipo de linguagem aberta, ambivalente sempre, o que me agrada.⁷²

Mais uma vez, Oiticica manifesta sua relação *estratégica* com a escrita poética e a literatura – em seus gêneros e formalidades. Apesar da forte prosa poética, Oiticica batiza os textos de contos. Já os autos vão além: são memórias poetizadas. Cito aqui um trecho de AUTO 1, escrito em 14 de novembro desse ano. O texto é, claramente, uma costura de uma série de memórias de Oiticica sobre seu período frequentando a Mangueira e demais morros cariocas. Suas linhas iniciais:

A ponte desce como do cosmos sob o som-folia nas sombras subjetivas ou no odor que emana ou do morro ou do 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

⁷² Projeto HO # 0964.69

samba esteja quente mas as luzes e os sons tamborins-surdos me atingem.⁷³

A mescla de gêneros serve para alimentar, ou melhor, para abrigar essa escrita que, segundo seu autor, é fruto de uma “linguagem aberta, ambivalente sempre”. Para Mario e Mary Pedrosa, em carta de 5 de dezembro de 1969, essa questão da linguagem é retomada. Anunciando os trabalhos que ele levava a cabo em Londres e reiterando seu desinteresse pela cena cultural brasileira, ele anuncia a feitura do roteiro de seu filme “Nitrobenzol e Black Linoleum” (nunca realizado) e a escrita dos seus contos:

[Um]a série de contos que comecei, e pretendo publicar daqui a um ano, sei lá; não são contos contos, dos que se conhecem, como já podem supor; são mais poemas, se se quiser, mas sou eu o tempo todo; quero partir disso para uma nova linguagem, não importam quais influências ou não.⁷⁴

Nessa época, podemos constatar que Hélio ainda mantinha seu distanciamento crítico com a poesia – ou ao menos com o estatuto de poeta. Assim como em sua “poética secreta”, ele admite que seus escritos possam ser poemas, mas que ali, “é ele o tempo todo” que escreve. Esse “mas” mostra a cisão ainda presente em sua arte e uma indefinição sobre a natureza de seus textos que permanece pelo resto de sua trajetória. O que importava a ele, poeta ou não, era “partir disso para uma nova linguagem”.

Um dos primeiros – ou talvez o primeiro – conto escrito traz a data de 8 de novembro de 1969. Com um tema indefinido – aliás, com um tema sem personagens, espaços demarcados ou ações, o conto transcorre como um grande poema que ocupa

⁷³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 131

⁷⁴ Projeto HO # 0968.69

uma página datilografada. Mesmo afirmando serem textos biográficos, não há claramente a presença de um eu-lírico comandando uma trama. Ei-lo:

brn 8 nov. 69

ho

conto

“eu sempre quis outra vida, eu sempre quis ser feliz...” canta o poeta, ou conta ou sonha que o destino flui e se transforma no amanhecer : o dia já nasce noite, a noite é mais fresca : o sol nasce à meia noite como o sonho ou rádio pássaro que canta qual a vida que se quer ? só sei a que não quero e nem sei a que não quero ou quis ou quererei : andar as mesmas ruas, rios, pontes ou buracos do mundo onde não é o sonho mas o fluir de rios invisíveis ou não é você e você e nem sei mais quem, fantasmas memória do sonho sonhado : aqui estou e que faço se vivo lá mais longe onde o tempo não esconde nem sonda nem me espera : o telefone chama e que diferença se tenho Marilyn Monroe a contemplar na foto na porta e o que diz é o mesmo que sinto : contemplar algo que não vê ou algo que é novo mas não é surpresa ou a presa de um desejo que não se define ou lembrar que algo foi esquecido ou perdido irremediavelmente ou a inveja do que se quer ou é — não, que faço aqui se é lá que devo ao menos ver o que sucede com o que é sonho ou louco desvario ou vida a vir? ser feliz, oh sonho absurdo de todas as seitas e colheitas e compartimento cerebral que não se localiza nem em detalhes nem num “todo é todo” ou no fruto verde que cai porque jamais amadurece ou endurece de verme ou que sonho e porque querer outra vida se nem essa tenho — onde achar o que não existe ou criar o não criável — saudade e fraude são o mesmo e não posso deixar que ninguém diga o que é criminoso ou odioso e que seja estabelecida essa relação porque o cerne da felicidade da ilusão feliz idade ou de mim ou de quem a cada passo contempla o sol quando a noite é negra ou os ventos sopram do Pólo ou folhas caem no outono-primavera do mundo porque nem neste nem no outro metades de esfera me encontro sou o que não nasceu ou o permanente aborto o que é uma sorte uma virtude — mas o poeta sopra “eu sempre quis ser contente : pode ser que um dia eu seja” e sopra suave mais frio que os altos ventos ou o clima da Lua — em que rua era ou em que canto que vinha de um rádio distante ou era perto do mar ou o alto edifício ouvi e ouço ventar e dizer “eu sempre quis ser feliz” e só era o constatar de que tal idéia não era o pensável nem o comensurável mas o porvir de mais ou menos solidão onde os tambores não batem ou se batem ventam e não fazem sons mas são silêncios-morte incomunicáveis

como a atmosfera que nunca existiu, como o andar e ir alto e longe e longe e nenhuma diferença fazer ou estar aqui e ser matéria e não saber se se está aqui ou lá porque tudo cessou e morreu.⁷⁵

Sua linguagem poética e sua escrita fluida fazem com que o próprio fluxo do texto seja o “tema” escrito: um fluxo de pensamento em que, talvez como denúncia ou sintoma, a idéia de “sonho” aparece uma série de vezes. Apesar da coloração “surreal” desse fluxo de pensamento, creio que a fonte de tal escrita são os fluxos *in progress* de James Joyce em *Finnegan`s Wake* e *Ulysses*, do qual Oiticica era leitor constante, e não o fluxo desenfreado da escrita automática.⁷⁶ Ao longo dos outros textos, ele passa não só a exercer essa escrita em fluxo como a escrever textos bilíngües, inventar palavras. Vale destacar que, ao contrário dos textos escritos mais tarde durante seus anos em Manhattan, esses contos – e os poemas que ele escreve no ano seguinte, 1970 – eram peças autorais – no sentido de serem praticamente isentas de *contaminações* explícitas dos textos alheios. Oiticica trabalha a partir de suas memórias, de sua própria máquina fabuladora. Não buscava um trecho de Rimbaud ou um refrão de Hendrix para traduzir o que pensa. Nos “contos” e em “AUTO 1”, Londres e Mangueira são espaços poéticos que, como ele diz nas cartas, fornecem “vivências autobiográficas” que valem a pena ser registradas. São situações que Hélio poderia ter vivido anos antes nas favelas cariocas (como um conto sobre a favela do Esqueleto)⁷⁷ ou estar vivendo naquele período em Londres e Brighton.

O registro poético dessas vivências, porém, permanece no âmbito da anotação, da forma breve. Mesmo um “romance” ou uma série de contos não ultrapassavam duas páginas. Oiticica, um escritor de cadernos, de folhas soltas, se

⁷⁵ Projeto HO # 0391.69

⁷⁶ Um dado curioso sobre a relação de Oiticica com a obra de Joyce: Mary Pedrosa era especialista na obra do autor irlandês e uma pesquisadora genética do *Finnegan`s wake*. Durante seus períodos no exterior, era Oiticica o responsável pelas pesquisas para Mary, comprando livros raríssimos sobre Joyce, consultando revistas de círculos especializados, procurando listas telefônicas do século XIX e referências relacionadas ao livro. Através da colaboração com as pesquisas de Mary, Hélio tornou-se um quase-especialista nos trabalhos de Joyce.

⁷⁷ Para conferir esse conto e uma introdução crítica sobre o texto conferir OITICICA, H. “Conto”, e COELHO, F. O. “Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto” in: *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: Atelier Editorial, novembro de 2004, ano 4, n°7.

apega e faz questão de trabalhar no interior do pequeno espaço. A *forma breve* da nota ou do texto de tiro curto se espalha por seus escritos. Mesmo os textos longos como as cartas ou proposições poéticas, que às vezes atingiam até quinze páginas, eram escritos de forma fragmentada, com as datas de cada reinício aparentes. Esses textos fragmentados, porém, não impediram que Oiticica elege-se a escrita como nova forma de ação, como nova prática criativa. É nesse momento que o livro passa a ganhar seus primeiros contornos. Ele *deseja* publicar esses textos, saber da reação dos que lerão.

Dois dias depois do primeiro, outro conto é escrito. Parecidos, Oiticica reedita a escrita veloz costurando um fluxo de eventos e sensações que vão ocupando o espaço da página. Apesar de “autobiográficos”, quando lemos o texto vemos que mais uma vez não há um “sujeito” presente, comandando ações ou emitindo sentenças. Há apenas um “eu” que serve de referência narrativa para essa escritura compromissada com seu próprio fruir. Barthes nos diria que esse “sujeito da escritura” proposto por Oiticica é, ao mesmo tempo, “insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade”.⁷⁸ Transcrevo mais um conto em que esse sujeito “insistente e insituável” se manifesta:

brn 10 nov. 69

ho

conto

alguém corta o fígado e me dá na boca : o prazer de feltro escorre e quando hoje ou sonho ou será que ainda gosto de fígado ou será que não serei fantasma do que fui ou o lugar rítmico de mim mesmo feltro poltro lontra loc manto azul ou permeável de chuva de mãe de família os dias de sol de gol de jogo da vida ou manicartocuramente ou o amante saudável seringa posta como nu no almoço buracoso — não ! não sei crendo vostro vento ou o quintal onde a terra e o cimento nada dão formigas se emprestam de longas viagens solitárias longas hochiminhianas à procura de solidões mas a luz que bate nas samambaias não é luz nem sonho é a sombra da umidade que rastejo sob e não sei para onde chego ou se chego a boca à bica : será a bica ou o fígado ou o amargor do mijo que goteja ou lateja

⁷⁸ BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultirx, 2002, p.20.

síncopes de sombra e luz “they cross the roads when the lamps are being lite (for the dusk is their favourite hour)” e a janela está aberta e ela grita a silhueta para o mundo que estará além da rua ou distante da crosta da casa ? ou do súbito odor crassa fulguração janélica ou mágica de onde nem a luz sombra ou noite luasol ou a corrida sem fim : quem está aí ? oh sombrasgente não há voz que fale ou cale sobre a cal ou trema nunca o bonde ou o cinema se encontraram tanto ou o ar foi tão parado e tão surdos os tímpanos aos gotejos ou lamúrias ou ao ambiente — silêncio completo no parto nem quarto ou igreja nada foi invocado “o barulho é insuportável” reclama Newsweek mas nada ouço — ventam aires Buenos do sul : que tem você, porque dorme e não acorda ao clamor ou será a bela adormecida : a morte vem e não acorda ? senta e olha o mundo lhe ensino a não ver mas olha olha — sonâmbulo desejo que tenho que sonho treme geme lume ou fruto proibido carne carcomida mato matagoso lumpem dos sentidos : perversa criança, que faz aí — sai do fundo e cai o pano da farsa trágico odor sombra que traça e farelo de mosca — levanta acorda é algo que transpira ! tétrico POÉtico mas não são quedas niagarescas do grotesco espírito lúcido odor de tampas mal tampadas almofadas pó e pé.⁷⁹

Alguns trechos como “fantasma do que fui ou lugar rítmico de mim mesmo”, expressões como “luasol” e “sombrasgente” e a mistura de idiomas – o inglês, o português e um pouco de espanhol – demonstra já um passo além de Oiticica de um “conto” para o outro. Em um breve espaço, ele lança uma série de idéias e invenções, criando uma “história” em que percebe que seu prazer está mais em desenvolver uma forma de contá-la do que deixar entender o que está sendo contado. Seja breve ou longa, era o embate com a forma que estava em jogo e trazia prazer para esse escritor.

Talvez a tensão entre “formas breves” ou “formas longas” seja parte de uma divisão que não era vista como uma questão objetiva para Oiticica. Seu livro, seu “romance” e seus “contos” – formas longas por excelência – eram fragmentados, reduzidos, condensados. Ao menos no campo da escrita fabuladora e experimental, as formas longas eram subordinadas à prática da anotação. Não foi à toa que durante 1970, entre Londres e Manhattan, Hélio escreve também uma série de poemas, sintetizando ainda mais os jorros de idéias-ato da escritura que ele passava a lidar na sua rotina criativa.

⁷⁹ Projeto HO # 0389.69

Escrever se impõe como idéia e ação incontornável a partir de então. Principalmente em seu período em Manhattan, as palavras e o espaço em branco na folha de papel passam a ter o mesmo destaque, ocupando posições iguais na hierarquia dessa escrita. Aos poucos, um artista visual preocupado com o uso do espaço na folha em branco passa cada vez mais a participar desse querer-escrever. Se em 1969 seus textos ainda tinham uma continuidade mínima – se não de semântica, ao menos de encadeamento de palavras em um mesmo corpo de texto –, a partir de 1970/71 eles passam a ser cada vez mais *espaçados*. Hélio passa a jogar com o tamanho e a tipologia das letras, a deixar espaços vazios entre palavras e parágrafos, a inserir desenhos e fotos. Essa escrita, feita de fragmentos e sínteses, passa não só pela prática da anotação e pela reversão dos gêneros (romance de uma página, contos sem estrutura narrativa) como pela própria reinvenção do seu espaço.

Vale ressaltar que em outros registros como os ensaios ou artigos para os jornais, ou seja, textos cuja escrita devem obedecer a formas fixas pré-determinadas, Oiticica poderia redigir até vinte páginas ininterruptas, sem cortes ou sem novos começos dentro do já iniciado. Textos marcantes como “Nova Objetividade brasileira” (1967) “A Trama da terra que treme” (1968) ou “Tropicalia: the image problem” (1969) eram extensos, com mais de dez páginas datilografadas continuamente, sem interrupções ou sem a busca de uma síntese em poucas páginas. Isso quer dizer que a escolha do fragmento e da anotação como *procedimento* de escrita era estratégica e não fruto de precariedade ou incapacidade de lidar com as formas longas.

Contrariando Barthes, Oiticica escrevia sua “obra” sem passar de uma forma breve para uma forma longa. Em Manhattan ele batizou seus textos como *Blocos-Seções* e definiu uma forma de escrita em que cada Bloco funcionava autonomamente. Inspirado nas *Galáxias* de Haroldo de Campos, os *Blocos-Seções* eram como elos dessa longa cadeia de textos que formaria o livro. A *Newyorkaises* seria formada por uma série de *Blocos-Seções* que se interligavam aleatoriamente, de acordo com o critério do leitor. Assim, a partir de fragmentos “amarrados” sob a idéia de uma seção, a partir de blocos de textos, formava-se uma longa obra.

Nessa escrita fragmentada, vinculada ao leitor-escritor, ao escritor em busca da fabulação e da reinvenção de textos alheios, o que lhe interessava, sempre, era a “abertura da linguagem”. Em uma carta de 1974 endereçada para Waly Salomão, Hélio dedica várias páginas ao que ele chama de falta de criatividade e experimentação nos escritores brasileiros (de literatura e da mídia em geral). Nessa carta – em que comenta inclusive a morte por infarto de Guimarães Rosa logo após sua posse na Academia Brasileira de Letras – Oiticica defende constantemente a perversão e abertura da língua brasileira.⁸⁰ De forma desconcertante, esse debate é posto a partir da “absorção diluitiva” que os intelectuais e músicos brasileiros estavam fazendo da obra de Jimi Hendrix, um dos ídolos maiores de Oiticica. É a partir de sua decepção com a crítica cultural em geral que ele investe no descompasso entre o falado e o escrito. Cito a carta:

E tudo isso me faz pensar em como se tornam desintegrantes linguagem escrita e também a falada quando conceitos e tudo o mais é repetido repetitivamente sem que SE DUVIDE DO RESULTADO OU DO QUE NOS É DADO COMO LINGUAGEM: isso é bem brasileiro e é uma condição de SE EVITAR O EXPERIMENTAL COMO TAL: o próprio vocabulário e o scope lingüístico brasileiro mostram isso claramente: repetição e uma espécie de esclerosamento da linguagem me vêm à baila quando daqui observo e me pergunto o q é q me irrita: nos periódicos brasileiros p. ex.: em jornais principalmente: MEDIAvivos: não são obras q possam ter sido geradas por pessoas de talento ou qualidade especiais: estão mais próximos de uma condição geral (mesmo q de um ponto de vista estatístico) do linguajar da geral do BRASIL: há como q uma quiêscencia esclerosante q não exige esforço para ser conservada porque nem a dúvida de q possa ser possível outra

⁸⁰ É Waly, aliás, que envia em 1972 um exemplar de *Grande Sertão: Veredas* para Oiticica ler durante sua estadia em Manhattan.

condição q não esta existe: uma espécie de infantilismo da linguagem: um estado de ‘deitado eternamente em berço esplendido’ e uma conseqüente incapacidade para o joke: tudo isso lado a lado a uma potencialidade experimental fantástica e dom natural para giriar: etc. (...)

Mas sei que mesmo q seja a linguagem escrita uma coisa e a linguagem falada outra, as duas manifestam-se simultaneamente e podem se empobrecer mutuamente. Seria inconcebível dividir as duas coisas como se fosse domínios separados e q se comunicassem por pontes: etc.: SÃO SIMULTÂNEOS E SOFREM O MESMO ESCLEROSAR: loucura ou idéia fixa esse ABRIR LINGUAGEM me parece ser questão inadiável: não quero especular sobre como isso se possa dar ou q conseqüências se possam gerar em caso contrário: só sei q se toda essa não tiver motivo primeiro e fundamental para os q se dedicam a escrever: in BRASIL: não sei o q mais possa ser: e sei que ABRIR LINGUAGEM é o q em geral fazem os q criam escrevendo: mas não basta: é uma questão de urgência num processo de crescimento assim como o de alguém q chega à puberdade.⁸¹

Além do complexo debate sobre as relações entre *palavra escrita* e *palavra falada* sugerido por Oiticica, o que ele estava reivindicando em tom de desabafo para Waly era uma linguagem brasileira colada com a fala e suas possibilidades de colocar em dúvida o uso corrente da língua portuguesa. Para ele, uma língua rica em invenções e gírias não poderia ignorar isso no seu vocabulário cotidiano – em seus jornais principalmente. Porque o falado era descolado do escrito quando deveriam ser um a extensão do outro? A reinvenção da língua vinculada ao presente e à anotação do lido, ouvido e vivido era o tipo de escrita que Oiticica estava produzindo e consumindo nesse momento. Essa escrita – e esse consumo da escrita alheia – como PLAY ou, como ele chama no trecho acima, como *joke*, está presente não só nas temáticas escolhidas como nas próprias performances dessa escrita. Ela é vista

⁸¹ Projeto HO # 1427.74

por Hélio como uma prática, inevitavelmente, de invenção. Suas características mais evidentes são o jogo permanente com os sentidos pré-fixados das palavras, a subversão das pontuações, a quebra de fronteiras entre o idioma nacional e o idioma estrangeiro (e aqui o uso das outras línguas deve ser entendido como a “reserva de liberdade” barthesiana pregada em *Aula*), a urgência no registro da experimentação e a fundação de um espaço autônomo de referência, filiação e ruptura – seu *paideuma* pessoal.⁸² Ao contrário dos primeiros textos de sua “poética secreta” em 1964, os textos e escritos fabuladores de Oiticica produzidos nos anos setenta já não obedeciam a normas de sintaxe e ortografia, nem situava o poético no âmbito do metafísico. Era o dia-a-dia, ou seja, a prática caótica da vida e da criação que ancoravam sua produção textual.

Assim, sua escrita era, além de tudo, esse território de luta declarada contra a “quiescência esclerosante”. Sua função de escritor era levar a cabo a convocatória feita para Waly: *abrir a linguagem* em todos os níveis. Artista vinculado ao paradigma da invenção e praticante do experimental, não seria na escrita que Oiticica aplicaria outra estratégia de ação. Suas torções e subversões eram constantes. Sua insatisfação com o médio era permanente. Suas invenções de palavras-idéias batizavam suas obras e costuravam seus textos. Nesse poema de 1971, podemos ver um breve exemplo dessa escrita que incorpora línguas, espaços, desenhos, invenção de palavras:

⁸² Nesse trecho, Barthes afirma que “Essa liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver”. In BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002, p.25.

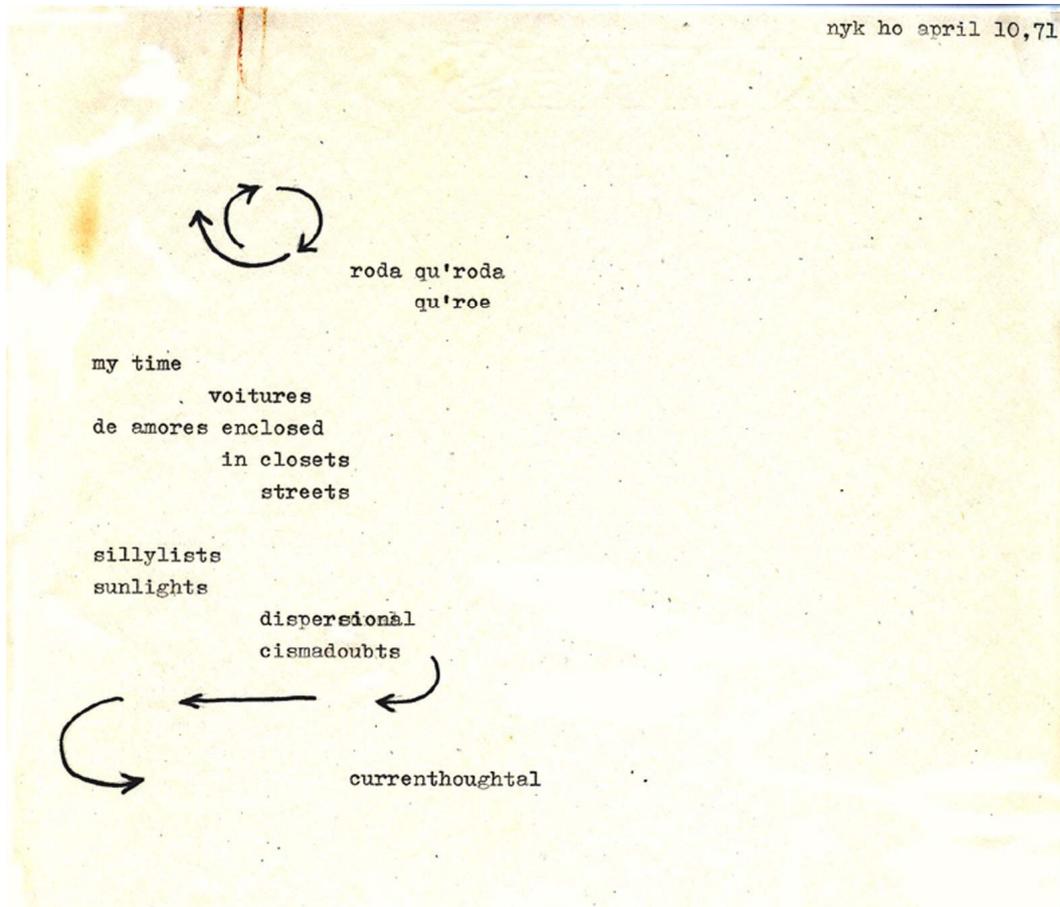


Figura 11: poema de Oiticica, 1971.

Mas será que essa escrita muitas vezes truncada, de difícil fruição, pode ser vista como um *estilo*? Silviano Santiago, em seu texto sobre Oiticica chamado “Hélio Oiticica, a gramática da anarquia”, lança algumas reflexões sobre essa escrita e suas peculiaridades. Ele relaciona a própria formação familiar do artista plástico – neto de um avô com trajetórias contraditórias entre o anarquismo e a gramática e de um pai dividido entre a ciência e a fotografia de vanguarda – com esse personagem “duplo” cuja escrita fragmentada e inventiva se descola do ensaísta compenetrado e do criador metódico. Fazendo uma relação entre o sujeito Hélio Oiticica, “de passo cadenciado e comportamento retilíneo”, e sua escrita de aparência caótica, o crítico coloca uma questão que vai ao encontro do que o próprio Oiticica escreveu para

Waly na carta citada acima: sua completa insatisfação com os usos da língua portuguesa. Citando Silviano:

Ao examinar o imenso e notável material *artístico* escrito e colecionado por Hélio na Segunda Avenida, há que se perguntar: por que uma pessoa de passo cadenciado e comportamento retilíneo detestava a linearidade da escrita fonética? De onde lhe vinha esse horror à norma da língua nacional, tal como é transmitida pelo dicionário e pela gramática? (...)

Em Manhattan, Hélio era gramatical no comportamento diário de tradutor e anárquico na escrita artística. Queria instaurar no português nosso de todos os dias uma língua estrangeira, parenta próxima da última flor do Lácio e mais fascinante.⁸³

Logo à frente, Silviano nos indica o *nó* entre a formação individual de Oiticica (por si já marcada por esse “duplo” método/invenção) e as demandas coletivas que ele vivia no período. Demandas não sobre sua obra especificamente, mas sobre suas posturas éticas frente à sociedade em geral. O crítico nos mostra como Oiticica, no período chave da ditadura militar, exilado em Manhattan, porém ainda gozando de *status* e influência na cultura brasileira, conseguiu encarnar “de maneira paradoxal e paroxística a *unidade* do desejo de ordem, para o sujeito, e da afirmação de liberdade, para todos”.

Quando Silviano centra sua análise especificamente nas questões “técnicas” da escrita de Oiticica, são os muitos *corpos* presentes em seus textos que ganham destaque através das relações de *enjambement* entre as sentenças e as palavras, junções que permitem ao crítico entrever uma sensualidade gráfica nessa escrita. A *fantasia da escritura* barthesiana encontra aqui um diálogo preciso com sua metáfora sexual. Como na época dos “abutres”, em 1972, Silviano mais uma vez dá o passo

⁸³ SANTIAGO, S. “Hélio Oiticica, a gramática da anarquia”, op. cit., p. 37.

pioneiro na leitura crítica dos textos fabuladores (ou *artísticos*, na sua definição) de Oiticica:

O leitor de Hélio deveria aproximar-se da escrita dele sem medo de sair chamuscado, deveria transformar-se em *voyeur*. Presenciar na folha de papel (...) os sucessivos e incômodos núcleos de pura dinamite que retiram a frase da leitura cadenciada e monótona denunciadora da origem latina da nossa escrita. Sujeito, verbo, predicado. Na folha do caderno, as palavras não seguiam umas às outras, não se deixavam acompanhar gramaticalmente umas pelas outras. Elas se interpenetravam como corpos amantes e amorosos, num amasso, semelhante a cavalos selvagens que trepam um no outro no campo branco da folha de papel. Semelhantes a metades promíscuas do corpo humano contra outras metades do corpo humano, que se atraem e se odeiam com as firulas da espada, o abocanhar de piranha ou a mortalidade do tiro de revólver. Tudo tão natural, tudo tão sem misericórdia. Os esguichos de tinta preta no caderno.⁸⁴

Os cadernos de Oiticica eram, durante seu período em Manhattan, o epicentro dessa escrita criadora de “núcleos de pura dinamite”. Plataforma de idéias textuais e gráficas, os cadernos eram o registro primeiro, traço inicial e liberto das idéias. Vistos de forma autônoma, cada caderno já era um “pequeno livro”, com suas páginas e capas duras limitando o espaço de criação, conformando um número específico de anotações. Era nesse espaço de intimidade da escrita que as “iluminações” ocorridas em suas leituras eram despejadas. Como dito antes, geralmente Oiticica redigia uma versão manuscrita de seus textos em cadernos para, logo depois, datilografá-los. Quase sempre, ele obedecia ao ritmo e às formas da primeira versão.

⁸⁴ Ibid, p. 38.

São nesses cadernos onde as palavras “não seguiam umas às outras” que as *Cosmococas* (CCs), por exemplo, foram escritas. Uma obra tão visual quanto textual, seus textos originais de reflexão sobre todas as etapas foram compostos simultaneamente nos diferentes blocos e cadernos que Oiticica mantinha nos anos de 1973 e 1974. Passo a passo, anotados e traduzidos. *Programa in progress* de *Blocos-experiências*, as CCs eram mais do que as imagens de *slides* exibidas em diferentes ambientes. Elas eram uma série de frentes de invenção que relacionava o cinema, a fotografia, a música e, sim, um livro. Os textos para definição e instrução desse *programa* faziam parte direta de sua aplicação. A escrita/leitura é, assim, um dos principais elementos das CCs. Apesar de seus diversos textos manuscritos e datilografados não estarem aparentes ou incorporados enquanto imagens na execução ambiental das propostas (são nove CCs ao todo, sendo cinco delas concebidas junto com Neville), sem sua leitura, a fruição dos trabalhos é, até certo ponto, incompleta.⁸⁵

Alguns dos próprios nomes das CCs – as quatro primeiras – já evidenciavam esse *enjambement* de palavras, esses choques corporais entre nomes, objetos e expressões: *Trashiscapes* (CC1), *Onobject* (CC2), *Maileryn* (CC3), *Nocagions* (CC4) são pequenas invenções de Oiticica, fundadas nos eventos e objetos que participavam da proposta de cada CC. A primeira, *Trashiscapes*, soma palavras como “Trash” (lixo), “Capes” (capas) e “Escape” (fuga), formando essa palavra polissêmica, espécie de “capas de lixo” ou “escapes de lixo”. Já a segunda, *Onobject* é a junção óbvia do sobrenome da artista Yoko Ono, presente nessa CC com a capa de seu livro *Grapefruit* (1971), com a palavra “objeto” (object). A terceira, *Maileryn*, talvez a que Oiticica mais gostasse do título, traz o sobrenome do escritor Norman Mailer e o nome de sua personagem em um famoso livro dos anos 70, a atriz Marlyn Monroe. Assim como as duas anteriores, a quarta CC, *Nocagions*, tira seu nome da junção do livro *Notations* e do sobrenome de seu autor, John Cage.

⁸⁵ Para uma leitura na íntegra dos textos relativos à produção e execução das *Cosmococas*, conferir o catálogo *Cosmococa – programa in progress*, editado pelo Projeto HO, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires e Centro de Arte Contemporânea Inhotim em Buenos Aires, novembro de 2005.

É curioso percebermos que três dessas quatro *Cosmococas* tiram seus títulos e objetos fotografados dos livros e leituras feitas por Oiticica. Nas CCs 3, 4 e 5, o objeto utilizado como espaço de evolução das fileiras de cocaína – ou do *pigmento branco* como os autores queriam que a cocaína fosse entendida – eram livros. *Grapefruit*, *Marlyn, a biography* e *Notations* estavam pela casa de Oiticica quando ele e Neville passaram a buscar os fotogramas que compuseram o quase-cinema das CCs. Sempre vista como um trabalho em diálogo exclusivo com o cinema, as CCs tinham também uma profunda relação com o percurso de leitor e escritor de Oiticica. Os livros utilizados como *ambience* e as dezenas de páginas em português e inglês redigidas para definir e propor os usos desses trabalhos dão a medida do tamanho que a escrita – e os livros – ocupavam na produção de Hélio Durante esse período.

Quando confrontamos os manuscritos das *Cosmococas*, nos situamos exatamente na posição sugerida por Silviano: um *voyeur* dessa escrita. Ficamos em um primeiro momento passivamente observando essas páginas cuja quantidade de informação inicialmente nos afasta para logo após nos atrair. A princípio, uma visão do todo (a página do caderno) não nos permite a concentração em nenhuma das suas muitas frentes de registro, como no fragmento abaixo, com as instruções de execução da CC1 *Trashiscapes*:

PORT.

1

CC I TRASH IS CAPES em BABYLONESTS
51 2nd Ave. #4
NYC

13 de março de 1973

slides: 1 a 32 - TIMING: open

photography by: HELIO OITICICA - film: Ektachrome day light

maguilagens: NEVILLE ALMEIDA

usado maucquilagens daqui em diante
(MANCO (CARAC) + MAQUILAGENS)

Fonte
frilha de sou: música popular do NORDESTE *

- fazer montagem; esse elemento * + interferências
acidentais: 1- dissonâncias (STOCKHAUSEN); guide
2- HENDRIX - 3- sons da 29. Avenida - 4- voz de homem;
escrever texto - INVENTO - essas interferências entram
como sinais espaciais silêncios tempo no decorrer do fundo son
de modo change - (mãe da O)

* CÓPIAS: das originais ^{UNIDADES} devem ser produzidas 10 CÓPIAS ^{EM 2 SET} ~~DIFERES~~
9 serão marcadas: CC I COPY (de 1 a 10)

* todas as duplicatas devem ser feitas por HELIO OITICICA

~~Material usado~~ Props ~~de Helio Oitica~~ nas FOTOS!

1- NEW YORK TIMES Magazine: CARA com LUIS BUNUEL
de

2- POSTER de HELIO OITICICA: com LUIS FERNANDO GUIMARAES
vestido CARA 23 P 30 em NYK

3- CARA do disco Weasel's Ripped My Flesh ZAPPA MOTHERS OF INVENTION

4- corcailha

5- props esparsos de BABYLONESTS: espelho, faca, caixas, diábulo,
cinzeiro, etc.

Figura 12: trecho manuscrito de CC1 – Cosmococas Tashiscapes.

Os textos manuscritos das *Cosmococas* se dividem em dois cadernos preenchidos durante 1973: um de capa preta, com data de início de 22 de junho e outro de capa verde, com a data de 27 de outubro. O primeiro traz os textos conceituais, as idéias que confluíram entre Oiticica e Neville de Almeida para a concepção das cinco primeiras CCs. O Segundo traz novos textos teóricos, porém, acrescidos das instruções rigorosas e dos itens necessários para cada execução. Na

sua capa, Oiticica escreve “Blocos Experiências CC catalogados descrições instruções e descrições originais”. Esse caderno de 27 de outubro, especificamente, apresenta uma peculiaridade. Os textos que estavam sendo escritos ali eram os textos que fariam parte de uma futura publicação sobre as CCs. No meio do caminho, porém, Oiticica o abandona e o retoma meses depois, com novas abordagens. Melhor do que explicar o que ocorreu ao longo de sua redação, cito a nota de apresentação desse caderno, redigida pelos editores do catálogo *Cosmococa – programa in progress* (2005):

Em 27/10/1973, Hélio Oiticica começou a escrever no caderno fac-similado a seguir, onde ele lançou algumas anotações sobre as CCs 1 a 5, prevendo uma futura publicação. O caderno foi abandonado e, em 3/3/1974, o artista o reiniciou, escrevendo de trás pra frente. A primeira entrada foi feita na última página do caderno, continuando na penúltima e assim sucessivamente, até a página 29, todas numeradas por ele próprio.⁸⁶

Esses textos teórico-explicativos escritos “de trás pra frente” por Oiticica acabaram incorporados, mais tarde, nos planos de capítulos – ou Blocos-seções – da *Newyorkaises*. Ele os datilografou durante 1974, em português e inglês.

Não é minha intenção propor aqui uma análise das *Cosmococas*, mas não há como não comentar, sob a perspectiva literária, os textos escritos por Hélio sobre o *quase-cinema* e seu intuito de efetuar um desmonte da linguagem cinematográfica formal. A partir desse *programa in progress*, a crise dessa linguagem audiovisual é detectada e denunciada na mesma chave de entendimento que Oiticica denuncia a crise da linguagem escrita no Brasil (vide a carta para Waly, citada mais acima). O que as relacionam é, mais uma vez, a demanda de um espaço para que o artista – escritor, cineasta ou qualquer outro – possa INVENTAR, como escreveria Oiticica.

⁸⁶ Ibid, p. 28.

A resistência que as áreas – cinema e literatura nesse caso – apresentam aos experimentalismos e seu apego às formas tradicionais de expressão – como a escrita do português formal dos dicionários ou a submissão do espectador de cinema à ditadura da tela fixa e estática em uma parede – incitavam o “ataque” desse artista que produzia a partir das bordas e brechas desses espaços de criação e fruição. Em ambos os casos, a ordem era “abrir a linguagem”. Assim como a escrita deveria estar vinculada a uma relação mais orgânica entre o falado e o escrito, Hélio reivindicava uma nova forma de se entender a relação entre o espectador e o espetáculo no cinema. Ele inclusive usa a mesma expressão depreciativa que usou na crítica sobre a escrita praticada no Brasil para rejeitar a obediência a essa relação clássica entre espectador e filmes exibidos. Segundo Oiticica, o que gera o imobilismo e a rejeição à invenção é um “quietismo quiescente” (no caso da escrita, o que a paralisava era sua “quiessência esclerosante”).

Assim, seus textos e as *Cosmococas* eram frutos da mesma inquietação com a estagnação das linguagens artísticas. Hélio sistematicamente abria novas frentes de combate contra o que tolhia a liberdade de experimentar. Seu interesse pelo cinema não era pelos filmes de Hollywood – apesar de admirar Hitchcock, Orson Wells e Kubrick – mas sim pelos filmes-limite de Godard, Jack Smith, Paul Morrissey, Warhol, Bunñuel, Bressane e, claro, Neville de Almeida. Da mesma forma, seus interesses de leitura eram voltados aos escritores inventores e não às formas tradicionais romanescas. Não é á toa que os textos que definem as CCs são escritos a partir dos mesmos registros e procedimentos que seus textos poéticos e artísticos sobre Manhattan ou sobre outros temas de reflexão.

Além dos escritos resultantes das *Cosmococas*, outros textos dentre os muitos manuscritos em cadernos de Oiticica nos trazem esse embate de corpos que Silviano nos propõe. Os corpos, no caso, são palavras surgidas aos borbotões, novas sonoridades, outras línguas escritas na borda das línguas em suas fronteiras com o português. Os textos alheios tornam-se elementos orgânicos de seus próprios textos e a soma desses fragmentos montam uma nova forma de lermos seus sentidos originais. Para Hélio, Rimbaud e Jimi Hendrix são textos complementares, dialogam

entre si a partir de pequenas frases, de brechas que permitem a esse escritor do alheio relacioná-los no mesmo diapasão. Essas vozes, esses outros corpos em fricção que são convidados a integrar o texto, nos mostram que, quase sempre, a voz de Oiticica não o é suficiente. Como em toda sua obra, são necessários outros corpos em ação, outros corpos ocupando os espaços abertos por essa escrita fragmentada. É o caso do trecho abaixo, escrito em 1971, em que os versos de Rimbaud são pontos de partida para novas invenções gráficas e textuais:

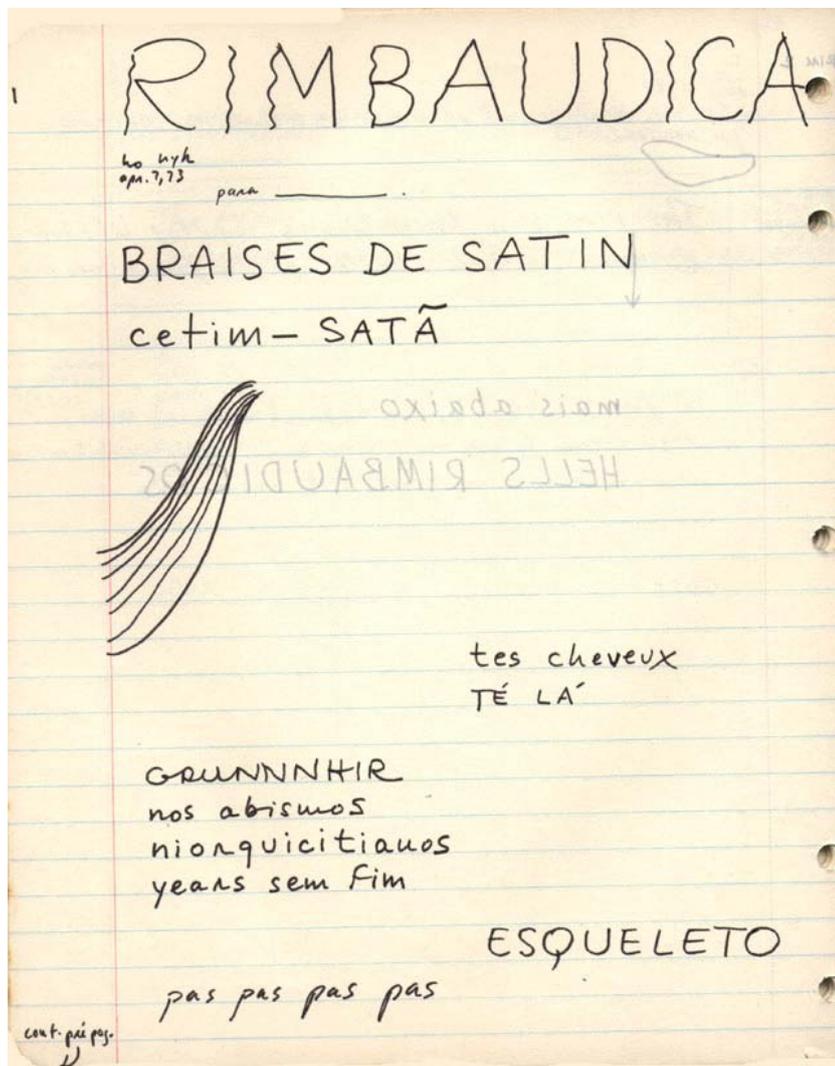


Figura 13: página 19 de caderno escrito em 1971

Eu poderia incluir aqui centenas de páginas como essas para exemplificar a escrita de “corpos em choque” produzida por Oiticica. Seus escritos são áreas de lazer da linguagem. Suas invenções afirmam a idéia de PLAY/JOY como método de escrita. Se para Silviano não há “receituário de leitura” desses escritos, também fica claro que não havia um receituário de escrita. A produção intensiva – e extensiva – de textos, a anotação constante em cadernos e blocos, fazia com que cada momento de escrita fosse um novo momento, um novo cenário a ser ocupado. Cada página de caderno era um novo espaço de ação, desbravado pela primeira vez por seu explorador.

Ao mesmo tempo em que posso identificar traços em comum entre os diversos textos de Oiticica – traços esses que insinuam a presença de um tom pessoal (descontinuidade, invenção de palavras, uso de caixa alta, desregramento da pontuação etc.) – não é possível ter certeza de que algo esteja realmente constituído enquanto prática consciente e corrente de manutenção desse traço. Apesar de um padrão dominante presente na maioria desses textos, suas diferentes frentes de registro, sua “impureza” frente às fronteiras da escrita pessoal, da escrita teórica e da escrita poética, impossibilitam ao crítico determinar ou até mesmo sugerir um estilo ou um “padrão Hélio Oiticica” de escrita.

Se não podemos, porém, apontar esse estilo, o próprio Oiticica nos fornece outra forma de pensarmos seus textos: sua escrita está vinculada a um *procedimento*. Em vários momentos de sua trajetória, Hélio reivindica para seus textos um procedimento dessa escrita cuja base é a idéia de “Montagem-linguagem”. Não a montagem linear e em seqüência dos filmes e romances comerciais, onde cada parte selecionada flui naturalmente para a próxima, em um processo formal de edição. A “montagem-linguagem” procede pela afirmação do fragmento em plena potência. Os fragmentos de textos seus e alheios, assim como os fotogramas das *Cosmococas*, eram montados na folha em branco de seus cadernos de acordo com os momentos do dia-a-dia captados e incorporados pelas suas idéias e projetos. Oiticica buscava uma

forma de ordenar textos e idéias em uma espécie de “ilha de edição”. Aliás, é impossível não citar aqui a frase-bordão de Waly Salomão, que volta e meia afirmava que “a memória é uma ilha de edição”.

Essa comparação entre seus textos e as *Cosmococas* é indicada pela relação direta entre a escrita e a imagem na obra de Oiticica. Os “momentos-linguagem” da escrita – a capacidade de incorporar as vivências imediatas em forma de linguagem – dialogam com os “momentos-frame” do *quase-cinema* desenvolvido por Hélio e Neville. Assim como as CCs apresentam fotogramas como *slides* para formarem, em última instância, um “quase-filme” (em um “quase cinema”), seus textos costuram fragmentos de textos próprios e alheios para formar em seu todo um “quase-texto” (uma “quase literatura”?). Assim como as CCs eram formadas por Blocos-experiências, a *Newyorkaises* era formada por Blocos-seções. A “montagem-linguagem” (procedimento que, em carta para Lygia Pape, Oiticica localiza nas obras de Joyce, Pound, Sousândrade, dos Beatles e de Bob Dylan)⁸⁷ era o procedimento indicado para um escritor-leitor, do mesmo jeito que os “momentos frame” eram o procedimento experimental indicado para um fotógrafo fazendo quase-cinema com fotografias. Era dar ao elemento incorporado (seja texto ou imagem) uma organicidade aberta, sem a necessidade de impor uma forma ou uma hierarquia de saberes, sem a necessidade de silenciar a outra voz ou subordinar os olhares alheios.

Para *quem liaescrevia, ouviaescrevia e viaescrevia*, como já dito aqui, um *procedimento de escrita* é mais importante do que um *estilo de escrita*. Montar o texto, dissecar suas partes, encarar os pedaços de texto não como fragmentos, mas como fotogramas de um grande filme sendo montado ao longo da escrita – assim como o espectador monta as CCs durante sua exibição – eram ações que deveriam ser postas em prática na feitura de seus textos.

Portanto, quando Silviano se pergunta o porquê de um artista de comportamento retilíneo e metódico rejeitar as linhas pautadas do caderno e a gramática dos dicionários, talvez a resposta se encontre justamente na rejeição dessa

⁸⁷ Projeto HO # 0210.71 p.13

escrita linear enquanto espaço de invenção de uma nova escrita. Repito que Oiticica não tinha a menor dificuldade de redigir textos longuíssimos, lineares e coerentes. Fez isso durante toda sua vida, quando era o caso. Os seus textos artísticos, porém, foram se ampliando desde os poemas da “poética secreta” até seus contos londrinos, desde seu caderno de poemas de 1970 até seus primeiros textos sobre a *babylon* em 1971. Em Manhattan, eles caminharam para o desmonte da linguagem formal e a invenção de um novo espaço de exploração de sua arte e de seu combate ao conformismo como o dado e o convencional. Os cadernos, as cartas, os textos teóricos sobre seus trabalhos, tudo passou a ser um território de ação inflexível desse escritor. Voltando ao dilema de Barthes, Hélio se distanciava das formas longas não por recusá-la, mas por não se interessar pelas formas fixas e tradicionais dos gêneros. Sempre inovador – ou ao menos sempre se recusando ao mais do mesmo –, sua aproximação de todas as áreas culturais – cinema, jornalismo, música, design gráfico, cenografia – nunca partiu do ponto comum, das referências formais que cada área estabelecia para si. Os filmes planejados desembocaram no quase-cinema das *Cosmococas*, os artigos para jornais passaram a obedecer ao procedimento da “montagem” (como nos artigos publicado na coluna “Geléia Geral” de Torquato Neto durante 1972), suas letras de música, como as feitas com Jards Macalé em 1970, eram experimentais, sua capa e seu cenário do disco *Legal* de Gal Costa foram inovadores para a época. Por que seria diferente na hora de produzir textos artísticos, poéticos? Por que seria diferente na hora de produzir seu livro?

Bodywise e White on White

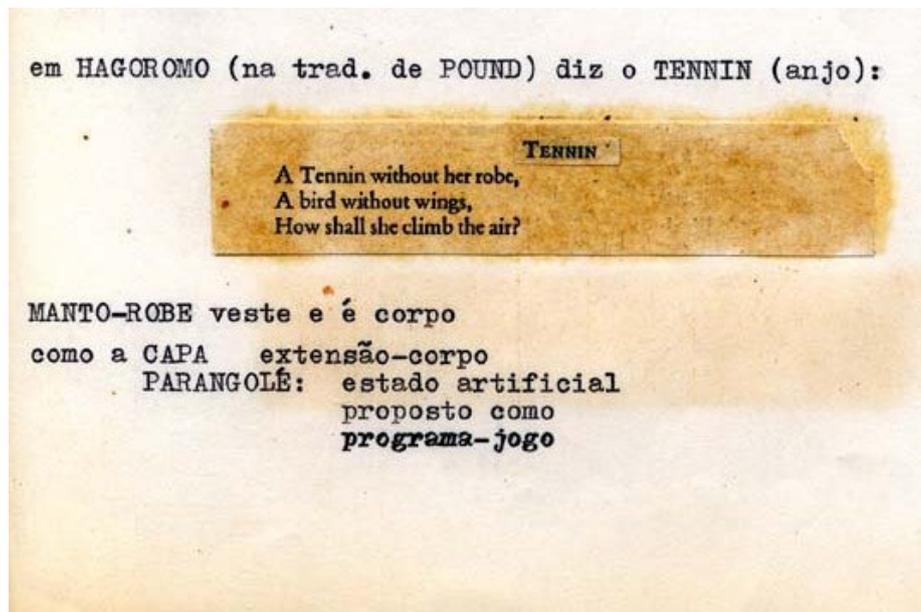


Figura 14: fragmento de *Bodywise*, texto de 1973.

Dentre os Blocos-seções planejados por Oiticica para formar a *Newyorkaises*, alguns atingiram seu formato “final”, isto é, tiveram os textos manuscritos datilografados em sua versão definitiva, foram paginados e guardados em pastas específicas. *Bodywise* é um desses Blocos-seções prontos, ao lado de outros como *Mundo Abrigo*. Escritos em 1973, ambos foram anotados e transcritos em diversas versões, ganhando sempre novos adendos. Na verdade, em julho desse mesmo ano (dia 21), Oiticica havia decidido que os dois Blocos-seções seriam interligados de alguma forma. No livro, o elemento de ligação dos Blocos/textos seria a “foto estendida de um homem atirando um arrastão de pesca no espaço”.⁸⁸

A motivação para a escrita de *Bodywise* é, mais uma vez, literária. Dentre uma série de leituras que se cruzam no texto, o ponto inicial é a tradução do poema japonês *Hagoromo de Zeami*, feita por Haroldo de Campos. Essa tradução, e uma

⁸⁸ Anotação retirada de bloco de notas, p.26. Projeto HO # 0189.73

carta do poeta comentando seu trabalho, inspiram Oiticica a percorrer as conexões possíveis entre o “manto de plumas” do poema e a relação da arte com o corpo. Essa tradução ainda resultaria em uma série de outros escritos de Hélio, devido à ponte que Haroldo faz entre o “manto” e os *Parangolés*. O envio para Oiticica de um trecho, traduzido ainda em 1969, fez com que uma série de relações com seu universo criativo fossem traçadas e conectadas. O “manto de plumas” passa a dialogar com suas leituras e obsessões, como o rock dos Stones e de Alice Cooper, com os textos de Marshal McLuhan e Quentin Fiore e com os trabalhos de Lygia Clark e Vito Aconcci. Em suma, o trabalho de Haroldo pode ser visto como uma faísca, como a peça que faltava – ou excedia – para a composição das idéias de Oiticica.

Bodywise é um texto com 12 páginas datilografadas, com um adendo de uma página. As páginas trazem transcrições dos textos originais, manuscritos em caderno. Algumas das idéias iniciais dos cadernos relativos ao Bloco-Seção não são incorporados nesse formato final datilografado. Sua escrita é espacial, espalhada na folha em branco, trazendo recortes de livros, espaços para inserção de fotografias com suas fontes devidamente indicadas e marcações das diferentes datas de escrita. Além disso, ele é composto como um entrecruzamento de prosa poética e debate conceitual. *Bodywise*, a inteligência do corpo, em uma tradução ligeira, era o título do Bloco-seção e era, ao mesmo tempo, uma categoria-programa de Oiticica, assim como *Parangolé* ou *Crerlazer*. Ele a utilizava como instrumento conceitual para recortar os temas, esquadrihar leituras e audições. Um trecho de uma música era catalogado como parte de *Bodywise* assim como trechos poéticos de Ezra Pound.

Em seus cadernos, as idéias eram muitas vezes encadeadas pelos Blocos-seções de seu livro. Eles direcionavam suas anotações, funcionando como temas que amarravam um feixe amplo de informações. Para Oiticica, porém, categorias como essas eram idéias que só se realizavam em si mesmas, sem fundamentos metafísicos. Eram programas a serem executados. Eram, enfim, categorias-experiências. Por ser uma invenção, Programas *in progress*, tais categorias tinham que estar sempre sendo reinventadas no momento de sua aplicação. Cada novo *Parangolé*, por exemplo,

inaugurava novamente a própria categoria que deu nome às obras. Cada novo trecho incorporado para seus textos reinventa o sentido original de um Bloco-seção.

No caso de *Bodywise*, a categoria englobava uma série de experiências que, ao longo de suas doze páginas, dão conta da relação do corpo, do espaço e da vestimenta – sintetizados inicialmente na metáfora do manto de plumas *hagoromo* do teatro nô japonês. A abertura do texto, com um recorte da tradução de Pound e com uma reflexão sobre o manto de plumas, abre a porta para as conexões de diferentes linguagens sob o signo de *Bodywise*. Do manto de plumas da primeira página, Oiticica passa para as “mãos maníacas” dos fãs de rock tentando agarrar seus ídolos como Mick Jagger e Alice Cooper em seus shows. Utilizando reportagens da *Rolling Stone Magazine*, ele destaca a forma como os fãs de rock passaram a ditar uma nova etapa da relação entre a vestimenta (performática do anjo dançarino com o manto ou dos cantores de rock no palco), o corpo e o espaço (o ambiental nas palavras de Hélio). No passo seguinte da montagem do texto, a relação cada vez mais intrincada entre vestimenta/corpo/ambiente leva Oiticica a incorporar outra leitura que fazia na época: as idéias de *Understanding Media*, livro de Marshall McLuhan, e sua máxima “Clothing – our extended skin”. Leitor dos trabalhos dele com Quentin Fiore, Oiticica comungava com McLuhan a idéia de *ambiental* para falar do espaço.

A relação vestimenta/corpo/ambiente ganha novos elementos, dessa vez inventados por Oiticica, a partir da inserção dos *Parangolés* como contraface do manto de plumas de *hagoromo*. A vestimenta como extensão da pele é a vestimenta enquanto extensão do corpo, de um corpo que se funde com a roupa e o espaço em um único evento. Nas expressões de Oiticica, tornam-se CAPA-CORPO/MANTO-CORPO. Aqui, as novas palavras, a reinvenção dos seus usos, são fundamentais para que Oiticica possa atingir seus desdobramentos de idéias:

CAPA PARANGOLÉ e MANTO DE PLUMAS do HAGOROMO: in-corporação:
 são estruturas-função q só se fazem fazendo com q o corpo se perca
 na contigüidade englobante proposta como UM-com-elas:
 exercitar limites do feito e do fazer-se ———
 CLOTHING: pele-extensão: weaponry

CAPA-CORPO/MANTO-CORPO: sólida unicidade⁸⁹

Bodywise é “exercitar limites do feito e fazer-se”. É uma prática e uma condição criativa de experimentar-se nos limites do corpo e do espaço. Reinvenção microfísica das performances do cotidiano. Seu texto-proposta segue a linha da invenção e do desdobrar em si mesmo. Ele é uma espécie de tratado sobre como conectar bordas, como costurar vizinhanças. É também um texto emblemático para enxergarmos como seria a redação do livro planejado por Hélio. Sua diagramação visual, seus espaços para imagens, seus *samples* cortados e colados de livros alheios, suas referências de leitura, passando da tradução poética de Haroldo de Campos aos ensaios da teoria da comunicação de McLuhan, ligando os shows dos Stones no Havaí às obras de Lygia Clark e Aconcci eram demonstrações do conteúdo de um livro multidimensional. Os dois artistas plásticos, aliás, são citados pelas suas experiências com o corpo enquanto obra, com trabalhos que iam ao encontro das questões levantadas por Oiticica em *Bodywise*.

Essas experiências com o corpo nas artes, porém, foram somadas ao repertório de Oiticica através da leitura de dois livros: *Kinetic Art* (1968), de seu amigo e crítico de arte inglês Guy Brett, cujo conteúdo trazia, entre outros trabalhos, a proposta *Nostalgia do Corpo* de Lygia Clark; e *Breakthrough Fictioneers* (1973), organizado por Richard Kostelanetz com uma série de autores e trabalhos, entre eles *Rubbing Piece*, proposta de performance do paisagista, arquiteto e artista plástico norte-americano Vito Aconcci. A presença desse segundo livro dentre as referências de *Bodywise* ampliam a circulação de idéias e referências nos trabalhos de Oiticica.

Breakthrough Fictioneers é um livro editado pela Somethingelse press, renomada editora do meio artístico e intelectual de Nova York durante os anos sessenta e setenta. Seu fundador era Dick Higgins, ex-aluno de John Cage e um dos principais representantes do grupo Fluxus. Sua editora foi inaugurada em 1963 e durou onze anos, até 1974. Nesse período, publicou dezenas de livros sobre teoria da

⁸⁹ Projeto HO # 0203.73 p.3. A íntegra do texto está em anexo no fina da tese.

arte, ficção, música, *happenings*, poesia concreta ou fotografia. A história da fundação da editora é curiosa, pois nos mostra justamente os dilemas do mercado editorial em Nova York na época. Em 1962 Higgins é convidado por George Maciunas, fundador do *Fluxus*, para publicar uma série de textos e propostas escritas por ele durante um ano após uma data pré-fixada (12 de Abril de 1962). Um ano depois, Higgins foi informado por Maciunas que suas edições artesanais não dariam conta em tempo hábil das quatrocentas páginas de manuscrito apresentadas por Higgins. Foi a partir dessa frustração em não poder editar como queria seu material que ele teve a idéia de montar sua própria editora – a Somethingelse. Pioneira no que diz respeito ao experimentalismo literário, sua atuação foi marcante no cenário cultural americano pela liberdade em se trabalhar com o formato “livro” e pelos autores e temas que foram publicados em seus onze anos. A lista de autores editados é uma constelação das artes experimentais norte-americanas até então. Cito o editor Steven Clay, cujo breve artigo sobre a editora de Higgins traz uma lista completa das principais publicações e seus autores:

Something Else Press books include the first American editions of several works by Gertrude Stein, including *The Making of Americans* (1966); a reprint of composer, performer and musical innovator Henry Cowell's *New Musical Resources* (1969); Merce Cunningham's graphically rich and challenging *Changes: Notes on Choreography* (1968); John Cage's anthology of radical musical scores *Notations*, compiled and produced with Alison Knowles (1969); *A Sailor's Calendar* by concrete poet and sculptor Ian Hamilton Finlay in collaboration with Gordon Huntley (1971); Jackson Mac Low's aleatoric and systematic composition *Stanzas for Iris Lezak* (1971); R[ichard] Meltzer's serious analytic study of rock 'n' roll *The Aesthetics of Rock* (1970); a reprint of the 1902 mycological bible *One Thousand American Fungi* by Charles McIlvaine and Robert K. MacAdam (1973); and Emmett Williams's *Anthology of*

Concrete Poetry (1967) – which still stands as one of the defining gatherings of the subject. Other artists and writers represented include Claes Oldenberg, George Brecht, Marshall McLuhan, Wolf Vostell, Robert Filliou, Alison Knowles, Dieter Roth, Bern Porter, Emmett Williams, Richard Kostelanetz, Eugen Gomringer, Jerome Rothenberg among many others. Through the use of conventional production, distribution and marketing strategies Higgins was able to place often unconventional works--artists' books, critical theory, early Modernism, concrete poetry, amusement, Fluxus, back-to-the-land hippie culture--into the hands of new and often unsuspecting readers.⁹⁰

Rock and Roll, artes visuais, performances, música experimental, poesia concreta, livros de John Cage, Gertrude Stein, Marshall McLuhan: a editora de Dick Higgins lançava exatamente o repertório que Oiticica procurava consumir como leitor nesse período. Estar em Manhattan durante o auge da Somethingelse press proporcionava a Hélio uma expansão das suas referências críticas e literárias, acumuladas na sua formação construtivista e na sua fidelidade ao paideuma dos poetas concretos. Essas novas leituras nos mostram que apesar de nunca ter se declarado um entusiasta dos trabalhos ligados às propostas do *Fluxus*, Hélio estava atento – talvez mais como pensador da arte do que como artista – em suas experiências e, principalmente, em seus textos. Aliás, é curioso sabermos que uma das primeiras pessoas que foi indicada a Oiticica para mostrar seus projetos de publicação, ainda em 1971, foi o próprio Higgins. Um casal de amigos de Augusto de Campos – o poeta George Quasha e sua esposa – queriam levar os projeto de

⁹⁰ CLAY, S. "Dick Higgins and Something Else Press: Exploring the Ways and Means of Communication". In: <http://www.ubu.com/historical/gb/index.html>

Hélio para o editor da Somethingelse press, de quem Oiticica admitia “morrer de medo”.⁹¹

Assim, a presença do trabalho de Aconcci em seu texto é mais do que uma citação. Cavando essa referência, vemos que a citação é um índice que sintetiza toda uma relação de Oiticica com a literatura experimental de sua época. *Breakthrough Fictioneers*, o livro de Richard Kostelanetz que traz o trabalho de Aconcci, fazia parte de sua biblioteca, estava à mão na hora de escrever. A escrita incorporadora de Oiticica constrói *Bodywise* como um painel dessas leituras e suas reflexões sobre o tema do corpo na arte, tão caro para ele desde a invenção dos *Penetráveis* e de seus *Parangolés* ainda nos anos sessenta. No *card* a seguir ele registrou um planejamento desse Bloco-seção com os nomes e trabalhos que deveriam ser relacionados (“quotations/excerpts”). Podemos perceber que alguns autores como Artaud e Merleau-Ponty ficaram de fora do texto final datilografado e outros como Lygia Clark e Vito Aconcci acabaram incluídos mesmo após o planejamento.

⁹¹ Projeto HO # 0901.71. Esse documento é uma carta de Oiticica para Augusto de Campos. O trecho na íntegra é: “seus amigos, pensam que devo mostrar ao higgins (do qual morro de medo)”.

Notas: 19 julho, 73

para BODYWISE: (in NYKAISES.)
 quotations/excerpts/etc.:
 H. CAMPOS marked in noteb.
 MCLUHAN extens. of skin
 ARTAUD chaos, etc.
 A. COOPER matching ARTAUD
 from R.S. interv.
 MERLEAU-PONTY body, signif.?
 POUND NohTh. matching H.CAMPO
 S marked in noteb.
 MY Notes: CTAL PK. notebook
 *New notebooks
 Wtchpl. Catal.
 GAM Magazines tex.
 PARANG. 1964 texts
 *(always from New notebks.)
 MANIACS, etc. quotation
 MICK JAGGER R.S. Int. Hawaii

Figura 15: card de Oiticica para planejamento de Bodywise

Bodywise nos remete, mais uma vez, ao *nó* criativo apertando escrita e invenção na obra de Oiticica. A partir de um trecho do texto de Haroldo de Campos para explicar os critérios de tradução utilizados no *Hagoromo*, Oiticica abre uma nova frente de interesse entre o poeta e o artista plástico – dentre as inúmeras trocas de idéias e indicações culturais que ambos alimentavam desde 1971.⁹² Na edição brasileira do livro *Hagoromo de Zeami* (1991), há uma foto de um ator japonês usando o manto de plumas em uma encenação. Ao seu lado, vemos a foto do ator Luis Fernando Guimarães, amigo de Oiticica, envergando um *Parangolé* em um pír

⁹² Para uma discussão detalhada da relação Hélio/Haroldo/Hagoromo, utilizei o artigo “Hélio Oiticica y Haroldo y Augusto: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco” de Gonzalo Aguilar, versão eletrônica fornecida pelo autor. Esse texto foi publicado com o título “Na Selva Branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos” in BRAGA, P. (org.), op. cit., p.237.

de Manhattan. A associação entre o manto de plumas e os *Parangolés* foi indicada pelo próprio tradutor a Oiticica. Citando Haroldo:

Em 1969, traduzi o “Canto final do coro” (*kiri*), deslizando laboriosamente o texto original em confronto com várias traduções disponíveis. Foi esse fragmento que, posteriormente, dediquei a Hélio Oiticica, fazendo uma comparação entre o *hagoromo* da ninfa celeste e os seus *parangolés*. Além das cartas que trocamos à época, as impressões de Hélio, instigadas por esse paralelo, estão vivamente registradas em seu diário novaiorquino (1973) (...) Hélio chegou a imaginar a possibilidade de uma *parangloplay* (“parangopeça”)... Em 1979, aliás, a fusão *hagoromo/parangolé* inspirou-me um poema (“Paraférnia para Hélio Oiticica), incluído no roteiro do filme *H.O.*, de Ivan Cardoso, homenagem ao nosso inesquecível amigo.⁹³

A referência de Haroldo aos “diários” de Oiticica na verdade diz respeito aos seus cadernos e blocos em que suas idéias eram anotadas para, depois, serem datilografadas se fosse o caso de aproveitá-las. Além da relação entre o manto de plumas e os *Parangolés*, o trecho de *Hagoromo* fornece a Hélio a expressão que ele utilizaria com frequência dali em diante: “Branco no Branco”. Ambas, aliás, estão unidas desde o princípio. Em seu primeiro *Heliotape*, gravado no Chelsea Hotel em 27 e 28 de maio de 1971, Oiticica registra a conversa em que Haroldo lhe oferece um trecho da tradução do *Hagoromo*. Para o poeta, são os *Ninhos* que Oiticica constrói para serem os espaços de moradia de seu Loft em Manhattan que detonam as conexões entre os trabalhos. Cada *Ninho*, com suas transparências, elevações, eram espécies de compartimentos de privacidade, que levou Haroldo a enxergar naquele arranjo casa-obra uma manifestação do “céu do céu”. Após explicar rapidamente a trama da peça, Haroldo continua no *Heliotape*:

⁹³ CAMPOS, H. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. P.17.

... e o manto, ele é branco e vai flutuando no espaço, e se dissolve no céu do céu; justamente o problema do ninho, onde você usou determinados elementos, luminosos, brancos, nos brancos mais brancos, você consegue assim algo de jogo do visível e não visível, constante, é uma espécie assim de ninho dentro do céu do céu; e por isso é que lhe dou e vou ler pra você esta tradução que eu fiz, que é uma tradução do fragmento final, que não fica traduzido de uma determinada maneira.⁹⁴

Na gravação do dia seguinte, Haroldo retoma a conversa sobre *Hagoromo* a partir de seu até então “livro de ensaios” intitulado *Galáxias*. Não era a primeira vez que Oiticica tinha contato com esse trabalho do poeta, já que ele lera as páginas publicadas ainda em 1964 e 1965 na revista concreta *Invenção*. Porém talvez essa seja a primeira vez que Haroldo apresenta o projeto de livro, a forma inovadora como ele o compunha. Ao falar das *Galáxias*, Haroldo enfim dedica a Oiticica a página intitulada “tudo isto tem que ver”. Segundo o próprio poeta, esse poema traz a idéia do livro que “se autodescreve à imagem de um suplício chinês”. Entre referências de Mallarmé, Propércio e Catulo, paira o manto de plumas no branco no branco, no céu do céu. Mais um trecho de Haroldo em seu depoimento no *Heliotape*:

E justamente tenho aqui um fragmento que está inédito, meu, que escrevi em 69, e que tem a ver com o problema do manto de plumas do hagoromo; eu quero então ler um dos fragmentos que eu quero inclusive dedicar ao hélio, que parece que tem uma relação com o trabalho dele.⁹⁵

⁹⁴ Projeto HO # 0396.71 p.1

⁹⁵ Ibid., p. 4

Em uma carta enviada para o próprio Haroldo de Campos, escrita em 1973, portanto dois anos depois desses *Heliotapes* e com o intuito de obter sua permissão para o uso de seus textos na publicação planejada, Oiticica explica, a partir do seu ponto de vista, sua leitura desses textos e sua impressão sobre essas conversas. Abaixo, um trecho em que ele descreve em pormenores seu caminho entre *hagoromo* e *Bodywise*:

Li a peça na tradução do POUND e penso em colocar um fragmento q não vai ser o q corresponde ao seu mas outro (naquele plano de publicar os projeto q eu havia feito antes pensei em contrapor o seu em port. e o dele, mas agora não quero assim: quero-os independentes e assim o seu fica exclusivamente para quem lê port., como outras coisas ficarão para quem lê inglês: a bilinguidade é portanto inventada também: há excerpts de G. STEIN q não me interessam traduzir etc.) em q o anjo (TENIN) diz:

A Tennin without her robe

A bird without wings

How shall she climb the air?

q quero tie up com um argument q é essencial em tudo o que tenho pensado e tentado dar uma idéia do q quero q seja: o argumento e a razão dessas referências a HAGOROMO , q nascem da sua referência aos NINHOS (BABYLONESTS) daqui com o céu do céu e o fator de simultaneidade atmosférica, etc., fazendo de você portanto o causador de tudo, me levaram a mais um compromisso com ele: é q a revelação q para você foi o fato da simultaneidade atmosférica ambiental céu do céu branco no branco etc., se tornou para mim um problema ligado ao fator de q corpo e ambiente nesse caso possuem uma ligação intrínseca q é revelado pelo fato de ser o MANTO DE PLUMAS o robe uma síntese de pele-

manto-ambiente, q é então revelado pela referência acima anotada: quando ele se funde no céu do céu ele é corpo e manto ao mesmo tempo e um não pode existir sem o outro: isso tudo tem muito a ver com as CAPAS e a idéia de “ambiente” simultâneo dos NINHOS: como se o ambiente fosse um prolongamento uma extensão do ambiente-corpo e q só tivesse razão de ser quando ligado a essa relação-corporificada essencial; as referências a meu ver se enriquecem e enriquecem o todo a q me refiro: quero q o sentido de CAPAS PRA VESTIR não se reduza a objeto-arte de vestir ou a obra-de-participação porque não são isso: soa como extensões-pele q reincorporam o experimentador participante ao ambiente corpo, isto é, ao ambiente imediatamente ligado ao corpo q é o q está ao alcance do corpo.⁹⁶

Nesse longo trecho, podemos acompanhar o percurso muitas vezes em espiral do pensamento de Oiticica. A descrição da passagem de um trecho do poema japonês (nas traduções de Ezra Pound e nos comentários de Haroldo) para sua própria reflexão estético-conceitual – *Bodywise* – é feita através de uma série de associações, continuidades, avizinhações. Nas palavras de Oiticica, são “prolongamentos” cujas cadeias de palavras como “pele-manto-ambiente” e “ambiente-corpo” fazem com que suas idéias surjam entre as de Pound e Haroldo, instalando-se como uma continuidade descontínua, se podemos assim dizer. Ao se apropriar do trecho de Pound (e Oiticica mostra todos os seus dilemas “editoriais” com a decisão de utilizar o trecho em inglês e não português) para entender seus *Parangolés* (“capas pra vestir”) e seus *Ninhos*, é Haroldo de Campos a ponte para tal passagem. A literatura, em sua máxima potência associativa de imagens e temas, conduz Oiticica a uma “sabedoria do corpo”.

⁹⁶ Projeto HO # 1122.73

Além disso, o trecho acima nos mostra que um dos principais elementos que conectavam de forma tão profunda o manto de plumas com o trabalho de Oiticica era o momento em que o manto dissolvia-se no “céu do céu”. Ao explicar o porquê de ter utilizado tal solução de tradução em um dos últimos versos do poema japonês, Haroldo recorre ao pintor russo suprematista Kazimir Malévitch (1878-1935), outro dos grandes ídolos de Oiticica, como fiador de suas opções de tradução. Na explicação de Haroldo:

Agi como se o olho suprematista de Malévitch me guiasse. Procurei discernir o branco no branco, o ar no ar. O “manto de plumas” (*hagoromo*) aos poucos desaparece, “dissolvido” (*kasukami narite*, “tornando-se indistinto”, “vago”) no “céu do céu”.⁹⁷

Em 1971, ano em que foi gravado o *Heliotape* com Haroldo e que ele leu a tradução de *Hagoromo*, Oiticica estava mais envolvido com outras leituras e projetos. Era Sousândrade e o *Inferno de Wall street* que interessavam-no mais nesse momento. Ele estava envolvido com a *Barnbilônia* e com seu super-oito *Agripina é Roma-Manhattan*. Naquele primeiro momento, a presença de Haroldo de Campos era uma oportunidade rara para que as conversas sobre o autor maranhense ocupassem a maior parte da gravação. Portanto, a questão do “céu do céu” – e da relação com o “branco no branco” de Malévitch – não chamaram de pronto sua atenção. Na carta acima, porém, vemos que dois anos depois, o manto de plumas reaparece como tema central de *Bodywise*. As relações propostas por Haroldo entre Malévitch-*Hagoromo* desdobram-se em outros trabalhos de Oiticica.

O “branco no branco” tornou-se depois o título de mais um Bloco-seção para a *Newyorkaises*, porém traduzido para o inglês: *White on White*. Oiticica chegou a redigir sua primeira versão em um caderno de maio de 1974. O ponto de encontro dos dois autores era o suprematismo do pintor russo e, principalmente, suas obras cujas camadas de branco – *Quadro branco sobre fundo branco*, de 1918 – marcaram

⁹⁷ CAMPOS, H. *Hagoromo de Zeami*, p.23.

definitivamente as carreiras de ambos. Tanto os irmãos Campos quanto Oiticica deixaram diversos registros dessa presença em seus trabalhos. No início de sua carreira, Hélio investiu nos seus *Monocromáticos*, pinturas claramente influenciadas pela proposta de Malévitch. Nas primeiras linhas de *White on White*, Hélio conecta a sentença do “Branco sobre o branco” e a obra do pintor russo com a poética presente no teatro Nô japonês:

Esta suprema homenagem à grande descoberta de MALEVITCH é mais q simples homenagem gênio inigualável → BRANCO NO BRANCO: e intrinsecamente a conceituação do SUPREMATISMO não só abriram trans-revolução na arte etc.! inauguraram algo estranho ao processo criador OCIDENTAL → não desconhecido: estranho: tão conhecido do ORIENTAL: NÔ-JAPÃO: na verdade BRANCO NO BRANCO com isso inaugurou e essencializou introduzindo nesse contexto processo em revolução o ORIENTAL não como visão-consicência exótica mas como processo.⁹⁸

White on White, como os outros textos de prosa poética e reflexão estética de Oiticica, partia da relação suprematismo-Nô para se desenrolar em outras fronteiras, como a sua relação com a obra de Haroldo de Campos, além de breves referências a Mondrian, Mallarmé e Artaud. Pela suas conexões e pela sua forma de tese-poema, vale à pena a reprodução de alguns trechos do Bloco. O primeiro trecho aparece na página 3:

⁹⁸ Projeto HO # 0095.74 p.1

CONDIÇÃO DO EXPERIMENTAL:

premonição da descoberta do corpo
 primeira aparição do COMPORTAMENTO
 como elemento maior

↓

Não-espectador:

a impossibilidade de permanência do espectador
 como tal

↓

BRANCO NO BRANCO não é previsto:

quem sabe

deu-se em LANCE DE DADOS

na descoberta!

MALLARMÉ santo-baixado!

MALÉVITCH-oráculowell: então?

descubro laços

objetivados do q já sabia de afinidade

de aspiração maior!

EU-HAROLDO

HAROLDO-NÔ

E no segundo trecho, na página 4:

PREMONIÇÃO DO NOVO

o nunca visto q

inaugura o sonho mais tarde

vislumbrado por ARTAUD:

do

SEM SANGUE

q DANÇA

POETICACROBATISMO

acima do chão

!

q é condição nossa

GLÓRIA

glória de ter o novo como condição !

SOL NÃO SANGUE NÃO SUOR

Mais uma vez reforço que *Bodywise* e *White on White* são dois exemplos de Bloco-seções em que é possível entrever a escrita de Oiticica para seu livro. Não eram os “contos”, não eram poemas, não eram ensaios críticos nem artigos para jornal. Eram textos urgentes sobre as reflexões de um artista acerca do papel do corpo e do espectador na arte (“a descoberta do corpo” conecta os dois textos). Eram poemas-prosas apropriando-se de uma série de informações oriundas de diferentes fontes e registros (*Rolling Stones Magazine*, teoria da comunicação, literatura experimental, performance, rock and roll e teatro japonês). Eram encontros de idéias, de sugestões, de citações e invenções na busca de uma síntese criativa em torno de um tema ou programa.

Em ambos os textos, a invasão da literatura, de autores e livros, atesta essa escrita de um leitor, essa escrita desejosa de recriar em suas próprias palavras o texto alheio. Na construção de suas idéias, não há descolamento entre ele e o autor citado. “EU-HAROLDO” anuncia a simbiose sem pudores entre textos e vozes, criando um novo corpo com quatro olhos e quatro mãos a lerem e escreverem juntos através da caneta de Oiticica. Mallarmé e Artaud também não são meras citações, mas *pontes* entre um lado e outro do pensamento. São escritores de fronteira, de obras *em aberto*, de pensadores do corpo e do espaço. Podem ser “santo-baixado” ou podem ser vislumbres de danças poéticas. Essa simbiose entre o pensamento de Oiticica e a literatura percorre todos os outros textos que estavam planejados para sua publicação. Seu livro seria parte desse universo, tendo que dialogar com suas referências constantes, experimentar os limites da linguagem – ABRIR A LINGUAGEM como ele exigia a Waly Salomão. Como ignorar os trabalhos de Joyce, de Rimbaud, dos citados Artaud e Mallarmé, de Gertrude Stein, autores cuja

admiração de Hélio vinha justamente do seu investimento na subversão da língua e nas subversões dessa linguagem? Como não concluir que o próprio suporte da escrita literária, isto é, o livro, também era uma “velha fórmula” cuja natureza estática – como as telas de cinema ou a língua portuguesa – precisava ser *aberta*?

Assim, Oiticica escrevia seus Blocos-seções tendo a certeza de que os textos – e principalmente a própria prática da escrita – eram seu maior trabalho até então. O livro, as *Newyorkaises* que giravam em sua cabeça durante os anos setenta, eram o espaço em que o artista projetava toda sua posteridade junto com os corpos e vozes que o acompanhavam constantemente em suas leituras. Planejá-lo – e, quem sabe, publicá-lo – era a garantia de um território inexplorado para os novos passos de sua obra. O processo de criação e feitura do livro era, enfim, a manutenção da “condição do experimental” e da “premonição do novo” nos duros anos que viriam a seguir em Manhattan, até seu retorno ao Rio em 1978. É do formato desse livro necessário e sem fim que trato a seguir.