

# 'PARANGOROMO': INTERAÇÃO ENTRE HÉLIO OITICICA E HAROLDO DE CAMPOS

## 'PARANGOROMO': INTERACTION BETWEEN HELIO OITICICA AND HAROLDO DE CAMPOS

Marilene Nagle<sup>1</sup>

*Tudo isto tem que ver...*  
*Haroldo de Campos, Galáxias, ag/nov 69*

**Resumo:** Ao associar o Parangolé de Hélio Oiticica ao Hagoromo do teatro Nô japonês, Haroldo de Campos desencadeou todo um processo de criação poética/plástica/teatral, matéria de intenso diálogo entre o poeta e o artista plástico. Entre as questões levantadas nesse diálogo, ressalta-se a discussão em torno da 'obraantiobra' de Oiticica, suprematista para Haroldo de Campos, por sua leveza e desmaterialização. Nesse contexto, o poeta traça um paralelo entre a obra do artista e o Manto de Plumas, Hagoromo, do teatro Nô. Pertinentes são as reflexões de Hélio Oiticica acerca da 'cor' (o branco dos ninhos, parangolés, manto de plumas) e do 'corpo' (capa-corpo, manto-corpo), portanto, do seu fazer criativo.

**Palavras-chave:** parangolé; poesia; teatro.

**Abstract:** Haroldo de Campos, by linking Hélio Oiticica's Parangolé to the Japanese Noh theatre play Hagoromo (The Feather Mantle), gave place to a creative process involving poetics, theatric and plastic arts and an intense dialogue between the poet and the artist. Among the questions highlighted in that dialogue is the discussion about Oiticica's 'workantiwork', which Haroldo de Campos has considered to be suprematist because of its lightness and dematerialization. Thus the poet draws a parallel between Oiticica's work and the Noh theatre play Hagoromo. Also important are Oiticica's reflections on 'color' (the white of the nests, parangolés, feather mantle) and 'body' (cape-body, mantle-body), important elements of his artistic creation.

**Keywords:** parangolé; poetry; theatre.

---

1 Professora na Leiden University, Leiden, Holanda.

*Tudo isto tem que ver...* é o início da *Galáxia* de 1969. Que Haroldo de Campos (1929-2003) dedicou a Hélio Oiticica (1937-1980) em uma gravação da série *Heliotapes* (*Heliotape - Haroldo de Campos*), a qual teve lugar no Hotel Chelsea em Nova Iorque em maio de 1971<sup>2</sup>. Apesar de se poder traçar o contato entre o poeta e o artista plástico nos primórdios dos debates concretistas dos anos 50 do século passado (AGUILAR 2006), é, sobretudo, o período novaiorquino da década de 70 que me interessa mais de perto por ser ele da maior relevância no que diz respeito à reflexão que pretendo apresentar neste trabalho. É no início da gravação que Haroldo estabelece pela primeira vez o paralelo entre os *ninhos* (células vazias destinadas ao lazer)<sup>3</sup> que ele acabara de ver no atelier de Hélio e a peça de teatro japonês *Nô*, *Hagoromo* (*O Manto de Plumas*), atribuída a Motokiyo Zeami (1363-1443). Essa entrevista com Haroldo de Campos é o ponto de partida de um *fazer* poético e artístico a duas vozes explicitado na palavra-montagem EU-HAROLDO / HAROLDO-NÔ<sup>4</sup> que faz lembrar o *Diálogo* (mãos atadas em fita de Moebius) de Lygia Clark, obra realizada com Hélio Oiticica em 1966 (OITICICA 1992-1997: 223). O paralelo entre o manto de plumas e o parangolé<sup>5</sup> (refiro-me aqui às capas e não aos estandartes e às tendas) está estampado na foto realizada por Hélio Oiticica em 1972, enviada a Haroldo de Campos com a dedicatória: “Para Haroldo, hagarômico em homenagem, 3.9.72”, a qual ilustra a segunda edição de seu livro *Hagoromo de Zeami – O charme sutil* (CAMPOS 2006). O manto de plumas é *presença*, a pedra de toque de uma infinidade de textos produzidos por Oiticica até a sua morte em 1980. Há de fato uma cumplicidade dialógica entre o poeta e o artista plástico, reveladora de uma reflexão intensa sobre a poesia, as artes plásticas e o teatro. É a minha intenção trazer à tona algumas das questões levantadas nesse diálogo.

No paralelo traçado entre os *ninhos* e o teatro *Nô* em *Heliotape – Haroldo de Campos*, há que salientar a apresentação que Haroldo faz da peça *Hagoromo* e a leitura do fragmento final traduzido, ou melhor, transcrito pelo poeta em 1969 e dedicado a Hélio na altura da entrevista.<sup>6</sup> Na

2 Projeto HO tombo 0506/71 (27-05-1971).

3 Os *ninhos* são células vazias em que há a possibilidade de tudo se criar, ninho-lazer onde se aninha, se aconchega, se brinca, dorme (FAVARETTO 2000: 188-9).

4 Projeto HO tombo 0095/74 (28-05-1974 - 21-10-1974).

5 Expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas (OITICICA 1992-1997: 88).

6 Este fragmento final de *Hagoromo* datilografado contém uma dedicatória escrita à mão de Haroldo de Campos: “Ao Hélio, fazedor de ninhos no céu do céu, o Haroldo maio 71 N. York”. Cf. Projeto HO tombo 0506/71 (27-05-1971).

apresentação, faz um breve resumo da peça: uma *Tennin* (anjo-donzela, anjo-fada, “ninfa da lua”) que vestia o manto deixa-o descuidadamente em cima de um pinheiro, o pescador apanha-o exigindo para a sua devolução que o anjo dance a dança da lua que trará benesses à terra. O ambiente é cinestésico, o manto “tem uma cor lindíssima” e é dotado de “uma fragrância de perfume maravilhoso”, o pescador sente “o aroma do brilho do manto”, e quando ele o devolve e a ninfa executa a dança do Palácio Lunar (das fases da Lua), esse manto branco “vai flutuando no espaço depois vai se dissolvendo e se dissolve no céu do céu”. Leia-se na tradução:

“o celeste manto de plumas está no vento. (...)  
flutua  
excelso  
dissolvido no céu do céu.  
Esfuma-se na névoa  
e a vista o perde”  
(CAMPOS 2006: 42)

A relação com os *ninhos* de Oiticica está no uso de “determinados elementos, luminosos brancos... menos brancos... mais brancos...” em que ele consegue “uma espécie... de jogo entre o visível e o invisível”, “uma espécie de ‘ninho’ dentro do céu do céu”. Mais adiante na entrevista, Haroldo de Campos apresenta o seu “Work in Progress” iniciado em 1963, as *Galáxias*, que ele relaciona ao trabalho de Oiticica dedicando-lhe um fragmento inédito de 1969, já mencionado, o qual tem que ver com o manto de plumas:

“... era uma vez o entremez do último céu que vem a ser o céu do céu caem esses fios de luz que se prendem entre o visível e o invisível poderia ser hagoromo o manto de penas urdindo-se da luz dançada pelo anjo ou um vento que deixasse congelar suas arestas seus vértices seus vórtices em profilaturas filiformes o âmbito tem qualquer coisa de estelário nas lucilações provocadas por um desgarre súbito de pontos migratórios depois não se vê mais nada porque a vista pára num poro entre visto e invisto onde o visível gesta...”<sup>7</sup>

Esse fragmento das *Galáxias* estabelece no plano da linguagem uma relação com a visão que tem o autor dos trabalhos de Hélio, “a busca de alguma coisa ... que fica entre o visível e o invisível, ... que é entre não é isso

7 “tudo isto tem que ver” (ag/nov 69) in: CAMPOS 1984.

ou aquilo, está entre os dois”. “As coisas pelas frestas pelos perfis” no dizer de Hélio. Em vários escritos posteriores, Haroldo refere-se a esse corte que ele faz da *obraantiobra* de Oiticica, sempre explicitando, acrescentando, lembrando aspectos dessa sua experiência, vinculada que era a um profundo conhecimento da poesia e do teatro japoneses. A imagem do “manto se dissolvendo no céu do céu, quer dizer no branco do branco,<sup>8</sup> no éter do éter” é para Haroldo *suprematista*, podendo-se vislumbrar a preocupação do poeta com o traço branco, como foi bem notado por Gonzalo Aguilar (2006). Diz-se das obras de Malevich (1878-1935) que elas são carregadas de leveza e desmaterialização.<sup>9</sup> Não é por acaso que o poeta tenha visto nos *ninhos* de Oiticica um espaço onde a pessoa assume uma condição “entre fetal e aérea, uma espécie de placenta luminosa e sem gravidade, uma gravidez sem gravidade que ele abria para o vôo espacial” (OITICICA 1992-1997: 217); que ele tenha definido o parangolé como “uma asa delta para o êxtase” e tenha dedicado em 1971 com palavras manuscritas em texto datilografado o fragmento final de *Hagoromo*: “Ao Hélio, fazedor de ninhos no céu do céu, o Haroldo maio 71 N. York”.<sup>10</sup> O mesmo poema publicado em seu livro *A operação do texto* em 1976 traz a epígrafe: “Para Hélio Oiticica / inventor de parangolés / roteirista de pérgulas voláteis” (CAMPOS 1976: 119). Note-se a constelação de palavras, toda ela centrada na idéia - e seus contornos - de vôo, volátil, alado, vértice, vórtice, luz, éter.

### ***O corpo da cor***

*Tudo isto tem que ver* com Oiticica, que evoluiu do *quadro* para a *estrutura*, para o fora-do-quadro, para o espaço, e que desde fins dos anos 1950 estava todo envolvido em uma reflexão sobre várias questões relativas ao seu *fazer* criativo. Uma delas é a *cor*. A primeira idéia a considerar é o sentido de luz dado à cor; as mais abertas à luz: as cores-luz (branco, amarelo, laranja, vermelho-luz), sendo o branco “a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores”, “a mais estática”, a que favorece “a duração silenciosa, densa, metafísica”; o encontro entre dois brancos provoca um desnível de luminosidade entre um e outro; desse desnível nasce o cinza, isto é, o branco “mais opaco tendendo ao tom acinzentado”. Foi esse aspecto que chamou

8 O branco no branco refere-se à obra de Kazimir Malevich (1878-1935) *White on White*, 1918.

9 LOPEZ, Luiz. *Conheça os principais movimentos estéticos nas artes plásticas*. <http://www.artchive.com/artchive/M/malevich.html>

10 Projeto HO tomo 2277/71 (01-05-1971 - 31-05-1971).

a atenção de Haroldo de Campos quando confrontado com os *ninhos* de Oiticica. “A cor é uma das dimensões da obra ... inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, ... é um elemento distinto, ... possui um desenvolvimento próprio” e, desvinculada do retângulo e da representação sobre o retângulo, “tende a se *corporificar*, torna-se temporal, cria sua própria estrutura, ... (e) a obra passa então a ser o *corpo da cor*” (OITICICA 1992-1997: 33-35).<sup>11</sup> Uma das idéias fundamentais em torno da translação do quadro para o espaço e da redução da pintura ao plano da cor, cujo dinamismo é a sua duração no tempo (e no espaço), é que a “*estrutura* não existe *a priori*, ela se constrói na própria ação da cor-luz” (OITICICA 2007: 190). O parangolé faz parte das obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. A sua “unidade estrutural ... está baseada na ‘estrutura-ação’”. A ação está relacionada ao ato de *vestir* a capa pelo espectador que, como bem o formulou Guy Brett, “passa a experimentar a cor não mais apenas através do sentido visual mas cinesteticamente com o corpo inteiro e com todos os sentidos”. Nas palavras de Hélio, o corpo não é o suporte da obra, trata-se de uma “total incorporação ... a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”. No parangolé, o corpo é o núcleo central, e “o vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra”, pois no próprio ato de desdobrá-la, nessa inter-relação espectador-obra ou participador-obra, institui-se “um espaço inter-corporal criado pela obra ao ser desdobrada”. “O ‘ato de vestir’ ... já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição”. A capa “se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida em que (ele, o espectador) se movimenta” através da dança. Ela “requer participação corporal direta ... além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise”. “Obra-ação”, “ação total”, “totalidade-obra” onde estão reunidos “cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia”. “É a formulação definitiva do que seja a anti-arte ambiental”, “quando pára a ação corporal do espectador, pára o movimento” (OITICICA 1992-1997: 93, 96, 103, 227). Note-se que é no movimento que se verifica a estrutura-cor no ápice de sua expressividade, se desdobrando lentamente em etapas tonais (o desenvolvimento nuclear da cor), semelhante à pulsão de um estado de fixidez à duração, e cuja intensidade aumenta ou diminui de acordo com a posição do espectador no espaço ambiental (OITICICA 2007: 257, 263). É nesse desenvolvimento nuclear da cor que se formam as frestas de que fala Oiticica, os espaços vazios, abertos,

11 A idéia de *corpo da cor* deu origem à exposição no Museum of Fine Arts em Houston e no Tate Modern em Londres. Veja o catálogo da exposição (OITICICA 2007).

inconclusos, a serem preenchidos pelo espectador-fruidor “num ‘aquígora’ subitamente reinvestido de mundo e vida” nas palavras de Haroldo de Campos (CAMPOS *Revista do Masp*: 64). É aí também que se instaura o jogo do velar-desvelar, do “visível-invisível”, do “visto-invisto”, justamente o efeito da obra-estrutura-cor, tão poeticamente formulado por Haroldo de Campos no fragmento da entrevista já mencionado. Ainda no dizer do poeta,

“Os parangolés participam dessa astúcia serpentina, que por um triz vela e desvela, enleia e desenleia, no espaço dançável, a carnadura prazerosa do nu. Esculturas de ar e tela, encarnáveis, ao ritmo dançarino de pés e mãos, pernas e braços, tronco e abdomen. ... São paramentos laicos, celebram o paradisiaco no instante-vida.” (CAMPOS, *idem*, p. 66)

Clariceano, de *Água Viva* (1973: 10): “Meu tema é o instante? Meu tema de vida”. A unicidade capa-corpo leva Oiticica a várias considerações. Ele se pergunta “q relação tem parangolé / com o fato de ser eu (no seu aparecimento) / passista da Mangueira” (OITICICA 2008: 353-358). A resposta é a *descoberta do corpo*. “A capa faz o q a usa / descobri-la e ao corpo / simultaneamente / A capa desloca e desmonta o conceito de obra”. O parangolé estrutura a participação do espectador, que passa a “participador” e “co-programador de performance”, é uma estrutura “elástico-adaptativa” que funciona sempre de maneira renovada”. “O corpo e as experiências ditas sensoriais (...) não são o fim: são pretextos sempre renováveis ... (e) sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos: tantos quantos seriam os indivíduos a experimentar-las” (OITICICA, *idem*: 355, 358). Esta abertura da experiência para n-possibilidades, sem vislumbrar a obra como forma final, como um todo acabado com começo-meio-fim, é associada a um fragmento da primeira *Galáxia* (“e começo aqui...” 18.11.63) de Haroldo de Campos:

“nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro / e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um / começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco / ... ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo / ... a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala” (CAMPOS 1984: linhas 30-43).

Em apontamentos de junho de 1973, Hélio explicita o impacto dessa página das *Galáxias*: a idéia da n-valência do começo, portanto, da

impossibilidade de se demarcar o começo, “tem que ver com a não-linearidade de começo e fim e em última análise com o problema de obra-produto acabada: já que digo não sei onde *acabar com o acabado...*”. Lembre-se o início da *Galáxia*: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso”. Hélio faz notar que a página da *Galáxia* termina com “começo a fala”, estabelecendo, portanto, uma relação entre fala e escrita; sendo a escrita descontinuada, não linear, não se pode limitar onde começa a escrita e onde termina a fala. Da mesma forma, não se pode limitar onde começa a capa-obra-objeto e termina o corpo-ação-vestir. Hélio também retoma o jogo paronomástico “assomo do assombro” para definir o que ele entende por *ápice*: o comportamento corpo-dança “como êxtase descontinuo ... onde ápices-descobertas estão simultaneamente presentes...”<sup>12</sup>

### **Capa-corpo / manto-corpo / parangoromo**

Nesses mesmos documentos, Oiticica retoma as referências de Haroldo de Campos ao *manto de plumas* (*Hagoromo*) aludindo ao fato de que “corpo e ambiente possuem uma ligação intrínseca”, que o manto é “uma síntese de pele-manto-ambiente...” e que “quando ele se funde no céu do céu ele é corpo e manto ao mesmo tempo e um não pode existir sem o outro”. Como as capas, “extensão(ões) do ambiente-corpo ... extensões-pele que reincorporam o experimentador participante ao ambiente-corpo”. As palavras do anjo:

“Como um pássaro sem asas  
o anjo celeste sem o manto:  
ao impulso do vôo faltam plumas.”  
(CAMPOS 2006: 37)

são catalisadoras da idéia de “sólida unicidade” capa-corpo / manto-corpo, de “contiguação”, pois o anjo, ao ligar o manto às asas do pássaro, refere-se nada mais nada menos que à sua “incompletação” sem o manto, “sem o ambiente-corpo que lhe confere ... (o) dom divino”.<sup>13</sup> Do mesmo modo, o parangolé, que com o corpo do usuário espande e decola como um “vôo transfigurador”, sem ele tem “apenas o aspecto das asas fechadas e quase murchas de um pássaro” (OITICICA 1992-1997: 218).

12 Projeto HO tombos 0189/73 (22-06-1973) e 1122/73 (30-06-1973).

13 Projeto HO tombo 1122/73 (30-06-1973). Note-se que nesse documento, Oiticica usa a tradução em inglês por Ezra Pound: “A Tennin without her robe, / A bird without wings, / How shall she climb the air?”.

A interação Haroldo de Campos - Hélio Oiticica abre veredas para o artista plástico pensar em termos de teatro e a possibilidade de uma *parangoplay*. Em *Parangolé-síntese*, escrito de 1972, ele desenvolve a idéia de uma *play-concreção*, naturalmente, ao influxo das conversas gravadas com o poeta que deixa clara a idéia de “concreção da linguagem visual, sonora e semântica” na poesia concreta, portanto, da “linguagem como material concreto de trabalho”. Não só ao influxo dessas conversas. No teatro, na esteira de Antonin Artaud (1896-1948), passa-se por toda uma reflexão sobre o papel da linguagem. *O teatro e seu duplo* (1964) de Artaud é um manifesto a favor da cena teatral como um lugar físico e concreto que requer uma linguagem concreta. O autor, sob o impacto da descoberta do teatro oriental, sobretudo, o balinês, almeja desvencilhar o teatro ocidental do domínio do texto escrito, da linguagem articulada:

“Eu digo que esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve primeiro satisfazer os sentidos, que há uma poesia para os sentidos como a há para a linguagem, e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é teatral na medida em que os pensamentos que ela expressa escapem à linguagem articulada. (...) (É a ) linguagem por signos, por gestos e atitudes com valor ideográfico como acontece em certas pantomimas (...)” (ARTAUD 1964: 53-57)

*Play-concreção*, *Invenção-play*, pois a dança é uma “liberação inventiva das capacidades de *play*”; o *parangolé* é “casulo vazio ... que se reincorpora a cada vestir”, e “vestir a capa é *concreção*”; *parangolé-play*, síntese de performance e de dança, não se reduz a *display*; a performance não é pré-forma, mas ação simultânea, processo; leva o espectador a um dilema “frente ao mundo-espetáculo ... transformar-se ou ser consumido pelo contemplar”.<sup>14</sup> Oiticica mantém posições bastante críticas em relação ao problema da criação artística que ele procura desintegrar e dissecar na sua *anti-arte*, “em oposição - no dizer de Décio Pignatari - ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos, etc.) ... de natureza consumista, impondo os ditames de seus interesses às fontes de criação artística”. Nas suas proposições abertas, ele propõe “um *auto-teatro*, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, ... todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo

14 Projeto HO tombos 0506/71 (27-05-1971); 0396/71 (27-05-1971-28/05/1971); 0201 (26-07-1972-26-12-1972).

tempo em lugares diferentes; não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um seria a tarefa-goal que liga tudo". *Auto-teatro* em oposição a *espetáculo*, idéia que Oiticica corrobora citando uma passagem de *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, na qual a questão da alienação do espectador para proveito do objeto contemplado é expressa deste modo:

“quanto mais ele (espectador) se deixa absorver nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende sua própria existência e seus próprios desejos. a exteriorização do espetáculo para o homem ativo consiste em que seus atos não são mais seus, mas de alguém que os representa para ele. essa a razão pela qual o espectador não se sente em casa em lugar nenhum, porque o espetáculo está em toda parte.”<sup>15</sup>  
(BRAGA 2008: 317-321)

O termo aglutinado *parangoromo* (parangolé + hagoromo) aparece pela primeira vez em texto-poema de 1974, “homage” de Haroldo de Campos a Hélio Oiticica. *Parangol(h)elium* chama-se o poema, definido como *miniteatro nô à maneira de Sousândrade*, incorporado em 1979 ao *Parafernália para Hélio Oiticica* e incluído no mesmo ano no curta-metragem *HO* de Ivan Cardoso com a participação do artista plástico um ano antes de sua morte. *Parafernália* é composto de cinco momentos/fragmentos/atos/átimos. *Parangol(h)elium* é o quarto fragmento, apresentado como “cineteatro nô / psicocenografado por sousândrade com roteiro ideográfico de eisenstein”:

“onde se lê *hagoromo*, leia-se *parangolé*  
onde se vê *monte fuji*, veja-se *morro da mangueira*.”<sup>16</sup>

Esse subtítulo é rico em associações. Detenho-me por um instante na questão do *ideograma*, que se refere à estrutura e ao texto das peças do teatro nô, em geral, ao *Hagoromo*, em particular. Haroldo de Campos, estudioso do *haikai*, ou seja, da poética da síntese e da visualidade na poesia japonesa, oferece-nos em vários de seus ensaios informações valiosas sobre o assunto. Esse poema breve, de linguagem altamente concentrada, vigorosa, tensa, graças à superposição de elementos do *ideograma*, sua estrutura básica, encontra paralelo na poesia *imagista* ou *vorticista* (em que

15 A tradução do texto de Guy Debord é de Hélio Oiticica.

16 Projeto HO tombo 0075/79 (01-07-1979).

“as idéias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas”) de poetas como Ezra Pound (1885-1972) que, note-se, explicava o *imagismo* “em termos que envolviam o ideograma”. O efeito do ideograma reproduzido pela palavra - a palavra-montagem, a palavra-valise ou a palavra-pivô - na medida em que esta não secciona mas incorpora os elementos da ação ou da visão, é de um *continuum*, tendo a “qualidade de uma contínua pintura em movimento, de desenrolar cinematográfico”. É interessante lembrar que para Eisenstein, “a montagem cinematográfica pode ser descrita em termos de ideograma, e, conseqüentemente, de *haikai*”. O cineasta vê na poesia de um Bashô, Buson (poetas traduzidos por Haroldo de Campos) “frases de montagem. Registros de tomadas”, afirmando que “a simples combinação de dois ou três detalhes de caráter material permite uma representação perfeitamente consumada de outra natureza - psicológica” (CAMPOS 1969: 55-62). Está aí justificado o “roteiro ideogrâmico de Eisenstein” no subtítulo da *Parafernália para Hélio Oiticica*.

Estudiosos do teatro japonês afirmam que o nô é um equivalente amplificado do *haikai*. Tido como um longo poema imagista ou vorticista reunido em torno de uma imagem, “‘imagem unificadora’, ‘vortex’ (‘o ponto de máxima energia’)” (CAMPOS 1969: 57-58), ele apresenta só os momentos de maior intensidade que sugerem o resto do drama. Como o *haikai*, possui dois elementos separados por um intervalo (entre a primeira e a segunda aparição do dançarino principal) que desempenha a função do corte no poema. O auditório deverá suprir o elo entre as partes, portanto, “o que mantém as partes unificadas é a mente, (e) esta não deve ser exposta ao auditório” (CAMPOS 1976: 121).

A idéia de suprir o vazio, como já foi observado, é bem cara a Oiticica. Ao comentar a primeira página das *Galáxias* que termina com *começo a fala*, ele observa que o espaço que se segue à palavra *fala* é indicativo do “imponderável quando se solta a fala ... o abismo da fala deixada livre ... o texto-espaço indica o desconhecido descontínuo de limite não-limite entre fala e escrita”, o que não é passível de ser demarcado, o espaço em branco.<sup>17</sup> Na mesma linha de pensamento, em uma gravação de 1974 dedicada a Augusto de Campos, Oiticica diz sobre o poema *dias dias dias*:

“‘a’ e depois ‘mor’ é ‘amor’, mas é ‘morte’ ... a gente fica assim imediatamente completando ‘mor’, com morte mas a sílaba T-E na realidade o branco tá cobrindo ela...”<sup>18</sup>

17 Projeto HO tomo 1122/73 (30-06-1973).

18 Projeto HO tomo 0505/74 (01-03-1974 - 01-03-1974).

Em escrito de 1973 (*Bloco-experiências in Cosmococa – programa in progress*), Hélio já se referira a esse mesmo poema de Augusto de Campos. Diz ele:

“como na sua prancha: a mor / é também / mor (te) / caroço fundido em enigma-espaco: / seguramor: / a sílaba mor sempre / falls short de / completar-se: / o te não tá mas (...) / o branco de dias dias dias é filmico/multivalente (...) / a sílaba oculta / te a mor (te) / o branco não oculta: / revela.” (OITICICA 1992-1997: 184-185)

Na verdade, e para concluir, *Tudo isto tem que ver* com a leitura que Oiticica faz do *branco no branco* de Malevich, e do seu paralelo *céu do céu* de Hagaromo. Essas imagens, tomadas como “imagens unificadoras”, os “vórtices” da poesia imagista e dos poemas-peça do teatro nô, são indicativas de “um estado necessário” ao processo criador ocidental, despojando as artes plásticas de seus privilégios e destituindo do objeto “um papel central autônomo como o fim da expressão estética”, seu papel passando a ser ‘relacional’, participatório. A abertura da experiência para n-possibilidades, portanto, para multi-experiências, a não-linearidade de começo e fim, a simultaneidade, a descontinuidade levam à desconstrução “dos elementos característicos que fundamentam *obra-atividade-resultado* como *re-presentação*. Fim da representação, fim da interpretação, fim do *role*”. A capa-roupa (*capa-clothing*) aproxima-se da *fantasia*, mas esta, diz Oiticica, “quando é invenção gratuita e improvisação trivial”, “mesmo quando quer insistir em ter um *role* não se reduz a ele nem se reduz a uma *interpretação* dele”.<sup>19</sup>

*Branco no branco* “é o mergulho essencial no desconhecido”, a urgência de revelar a sílaba ‘T-E’ depois de ‘a mor’ que o branco oculta - mas revela - no poema de Augusto de Campos, é “condição do experimental”, da “descoberta do corpo”, da “aparição do comportamento como elemento maior, (e da) impossibilidade da permanência do espectador como tal”. É, enfim, a *matéria vertente* do fazer criativo de Hélio Oiticica (OITICICA 1992-1997: 223).<sup>20</sup>

19 Projeto HO tombo 0203/73 (22-06-1973).

20 Projeto HO tombo 0095/74 (28-05-1974 – 21-10-1974).

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco*. In: *O Eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 13, 2006. Texto disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard, 1964 (1a. ed. 1938).
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. “Haicai: homenagem à síntese.” In: *A arte no horizonte do provável - e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. “Hagoromo: plumas para o texto.” In: *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. “Asa delta para o êxtase.” In: *OITICICA 1992-1997*: 217.
- CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami – O charme sutil*, com colaboração especial de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi, 2a. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. “Geléia Geral – Um passeio pelo universo de Oiticica.” In... *Revista do MASP*, Museu de Arte de São Paulo, Ano 2, Nº 2, s/d, p. 64.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Pomme; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- OITICICA, Hélio. “O exercício experimental da liberdade.” In: *OITICICA 1992-1997*.
- OITICICA, Hélio. “Bloco-experiências in Cosmococa – programa in progress.” In: *OITICICA 1992-1997*.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. London: Tate Publishing, 2007, Houston: Museum of Fine Arts, 2007.

OITICICA, Hélio. "Anotações conta-gota (1978)." In: *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. Org. Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROJETO HÉLIO OITICICA (Projeto HO). Rio de Janeiro. Versão digital do arquivo completo fornecida pelo Projeto HO (OITICICA, HÉLIO. Catalogue Raisonné, acervo 01-04).

*Recebido em: 08/06/2016. Aceito em: 04/09/2016.*