

Paula Braga***A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica.**

The color of MUSIC: there is a metaphysics in Hélio Oiticica.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; metafísica;
corpo

A metafísica de artista de Hélio Oiticica parte do corpo para chegar à MÚSICA, estado de experiência e do fazer artístico que está para além do próprio corpo e da arte. No texto “O q Faço é MÚSICA”, Oiticica define o termo MÚSICA como uma totalidade-mundo, que é representada em outros textos pela imagem da galáxia, com seus pontos luminosos, e pelo conceito de Mundo-Abrigo, espaço estético preenchido por invenções de artistas de vários lugares e épocas e que, apesar de ser tratado como espaço, flutua ao redor do mundo sensível e do tempo, como uma outra dimensão. Este artigo percorre a obra de Oiticica à luz da ideia de expansão da arte rumo à MÚSICA.

keywords:
Hélio Oiticica; metaphysics;
body

The artist metaphysics of Hélio Oiticica departs from the body to arrive at MUSIC, which he defines as a form of experience and art making beyond the own body and beyond art. In the text “O q Faço é MÚSICA” (What I do is MUSIC), Oiticica defines the term, written MUSIC as a world-totality that in other texts he represents by the image of the galaxy, with its bright points, and by the concept of World-Shelter, an aesthetic space that is filled by inventions from artists from many places and eras and, despite being discussed as space, it floats around the material world and time, as if it were another dimension. This article analyses the work of Hélio Oiticica in the light of the idea of expanding art towards MUSIC.

* Universidade Federal do ABC
[UFABC].

Paula Braga

A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica.

Em 1979, Hélio Oiticica declarou em um texto fenomenal: “O q Faço é MÚSICA”¹. A palavra aqui escolhida para qualificar o texto não é apenas elogio. É fenomenal da mesma forma que é textual: não abandona o fenômeno mesmo quando se incorpora em letras. Por isso, é um texto que precisa ser lido com reverberações no corpo, entendendo que nada ali está apenas explicado, uma vez que se trata de um propulsor de saltos para fora de si. Não interessa o que o texto realmente é, só interessa o que nos chega dele e o que podemos fazer com ele.

Se definirmos fenômeno² por tudo aquilo que nos chega a partir de um mundo que não sabemos o que é, nem a que veio, sendo entendido como aquilo que passou necessariamente pelo corpo e que, então, é entregue ao processamento intelectual, então o texto é escancaradamente fenomenal: “descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é ‘uma das artes’, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo”. Esta MÚSICA com todas as letras em maiúsculo é para Oiticica uma “totalidade-mundo criativa”. O mundo, para além do fenômeno que o corpo capta, é criação, invenção constante. Nem essência, nem coisa-em-si: o que há para além do fenomenal é MÚSICA e chega-se a ela usando o corpo todo, numa síntese dos sentidos aliada à libertação do comportamento.

O mais interessante na produção de Oiticica é a inquietude em cada etapa do processo que levou à MÚSICA, ao entendimento da arte como conexão, por meio do corpo, com o que está para além da arte. Seria mais fácil, porém mais sujeito a má compreensão, dizer que o processo de Oiticica usa o corpo para chegar ao além do corpo. Assim, o problema é que mais de dois mil anos de filosofia eurocêntrica nos faz imaginar o além do corpo como outro mundo. Nada mais falso no âmbito da obra de Oiticica. O além do corpo continua aqui neste mundo, que ainda está parcamente explorado, mas define um corpo imbuído do poder da invenção o que, portanto, aumenta as dimensões já conhecidas do mundo. Pode-se compreender a obra de Oiticica como um esforço pela expansão das dimensões do mundo, como um alargamento daquilo que recebemos como fenômeno: “INFINI-ELASTIC-XTENSION”³.

Libertar a cor do plano

Ainda que a obra do jovem Oiticica pareça mais preocupada com aspectos formais e a exploração da geometria, os textos dos anos 1950 revelam inquietações para além da forma. O adensamento das dimensões de experimentação do mundo se anuncia no final dos anos 1950, quando os retângulos coloridos pintados com guache começam a ficar inquietos

1. OITICICA, Hélio. **O q Faço é MÚSICA** [catálogo da exposição]. São Paulo: Galeria S. Paulo, 1986.

2. Usamos a palavra fenômeno como “aparência das coisas, ou coisas como elas aparecem na nossa experiência, ou a forma como experimentamos as coisas, portanto os significados das coisas em nossa experiência” (tradução minha). Ou seja, as coisas como elas aparecem do ponto de vista do sujeito que as experimenta. Cf. PHENOMENOLOGY. In: STANFORD Encyclopedia of Philosophy. Stanford: The Metaphysics Research Lab, 2003. Disponível em: <<http://stanford.io/2sMBM2T>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

3. OITICICA, Hélio. **Yoko Ono and Grapefruit**, 13 set. 1973. In: ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0292.73. Manuscrito preparatório em português em AHO 189.73, p. 47-50.

no plano bidimensional. A percepção da diferença entre a pintura de Oiticica da fase do Grupo Frente – com uma geometria estável – e a pintura na fase dos *Metaesquemas* é clara. Muitos dos guaches que Oiticica desenvolve no Grupo Frente, a partir de 1955, preenchem o plano com retângulos coloridos aglomerados, compactados, sem frestas entre eles. No final da década de 1950, os *Metaesquemas* fraturam a estabilidade da grade. Há espaço entre os retângulos e inclinações que geram frestas, como se as sólidas composições dos guaches do Grupo Frente tivessem sofrido um abalo, um terremoto. Não é raro que os retângulos estejam vazados, revelando o fundo cru do cartão. Como característica geral dos *Metaesquemas*, percebe-se um interesse pelo movimento, como se os retângulos quisessem sair não só da grade como também da bidimensionalidade, o que é mais evidente em composições que empregam apenas tinta preta e listras, causando um efeito óptico de tridimensionalidade.

Sobressai-se, no conjunto de *Metaesquemas*, a série “Secos”, de 1957, nas quais os retângulos parecem estar flutuando em planos não paralelos à superfície da pintura. Assim, por exemplo, em “Seco 27” os losangos podem ser lidos como retângulos que giraram em um plano concorrente ao plano do cartão. Em outros guaches dessa série, o retângulo está representado bidimensionalmente com um giro de noventa graus em relação ao plano do cartão e, assim, aparece apenas como uma linha. Mera ilusão: os olhos captam uma linha, mas aquilo pode ser um retângulo ortogonal ao plano da parede. E nossas outras vivências? O quanto poderiam engordar dimensionalmente, saltar para fora da grade, ser de outras maneiras?

Os *Metaesquemas* prenunciam o salto da cor para o espaço, na procura de um corpo tridimensional para a cor, que surge nas *Invenções*: placas de madeira brancas, vermelhas, laranjas ou amarelas, instaladas com alguns centímetros de afastamento da parede, pintadas em camadas sucessivas de cores e com pinceladas em muitas direções – o que enfatiza a dependência da cor em relação à luz, pois mudando a direção da pincelada, muda também a incidência da luz na placa, e o “monocromático” adquire nuances de cor.

Cor-luz

Cor-luz, nos textos de Oiticica, são aquelas cores às quais se pode dar um “sentido de luz”, ou seja, uma cor associada a variações no tempo, especificamente branco, amarelo, laranja e vermelho.

A cor-luz não é a cor prismática da física, que divide o espectro eletromagnético em diferentes comprimentos de onda e, a cada faixa de

Paula Braga

A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica.

comprimento, associa o nome de uma cor. Essa definição de cor exclui a “duração”, conceito importante de Bergson para o entendimento da cor-luz de Oiticica, depois chamada de cor-tempo, cor metafísica ou cor ativa. A cor que interessa a Oiticica, leitor de Henri Bergson⁴, é a cor “pura como ação”, imbuída de movimento, aquela que o intelecto – afeito a decompor o todo para analisá-lo em estados imóveis – não apreende. Assim, quando pinta suas *Invenções* em camadas sucessivas de cores, das quais nosso intelecto apreende apenas a camada mais externa, Oiticica aponta a limitação do entendimento especulativo. Uma “invenção” não é simplesmente amarela ou vermelha: é um todo construído a partir de muitas camadas.

A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos [esvaziá-la dos sentidos passados], conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração (...) a estrutura vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura a priori, ela se constrói na ação mesma da cor-luz.⁵

O contraponto da “síntese” no trecho não é a análise, mas a “abstração”. A cor prismática é considerada “uma abstração”, pois foge da concretude da cor como matéria e adentra o campo do conhecimento intelectual e especulativo, ou seja, das abstrações. A “síntese”, ao contrário, favorece o conhecimento sensório e intuitivo.

Como pode a cor ser percebida para além do campo especulativo? Olho uma cor e penso “amarelo”. Oiticica quer estimular uma percepção para além do pensamento classificatório da “cor da cor”, isto é, uma percepção que mergulhe na “cor pura como ação”. A ênfase que Oiticica confere ao tempo, nos textos dessa época, sugere-nos que ao falar da “cor pura como ação” Oiticica esteja se referindo a suas leituras de textos de Henri Bergson, e conferindo à cor uma “duração” (e não apenas uma “extensão” no plano do quadro). Essa é a cor-tempo.

Para Bergson, “durar” é atravessar mudanças de estados contínuos. Tudo que tem existência psicológica tem duração, isto é,

4. Em 1960, Oiticica demonstra seu interesse por Bergson ao transcrever para seu fichário um trecho de *Matéria e memória*. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0182.59.

5. OITICICA, Hélio. Cor-tempo. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 16-17. Sem título e sem a frase que colocamos entre colchetes a partir da consulta ao manuscrito.

transforma-se continuamente num “escoamento sem fim”, sem semelhança com uma justaposição de estados fixos, a forma preferida com que nosso entendimento tenta compreender o movimento de mudança. A duração é um fluir, um estado desembocando no outro.

O entendimento tem dificuldade em lidar com a continuidade que constrói a mudança, mas Bergson ressalta que o ser humano é dotado não só de intelecto, mas também de intuição – capacidade que temos para compreender que a duração é o “próprio tecido de que a realidade é feita”⁶. A duração, para Bergson, pode ser atribuída também a existências às quais o intelecto geralmente não associa uma consciência: “O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”⁷.

Para Oiticica, a cor-tempo colocaria o homem em contato com a revelação de uma dimensão da vida abafada pelo intelecto:

A cor é a revelação primeira do mundo. Ela existe como luz, diluída nas aparências. A cor na pintura porém é sintética, não diluída, possui sentido próprio. (...) a preferência dos pintores pelas cores de cromas altos e puras é justamente essa necessidade de escapar à relatividade das coisas, pois a cor raramente existe como cromas altos na natureza. A cor passa, pois, a construir mundo, vontade suprema do artista, aspiração altamente humana. A cor é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, mas não a cor da natureza e sim a cor criada pelo homem, na obra de arte (...) que se quer com a cor? Afirmar ou se perder? Apenas vivê-la.⁸

Se a cor raramente existe em cromas altos na natureza, a pintura feita com a cor-luz constrói mundo ao lhe acrescentar um elemento. A invenção, então, tanto entendida como placa de madeira pintada quanto como “estado de invenção”, usa a cor para alargar o que já havia de apreensível no mundo. A cor branca, principalmente, aparece na obra de Oiticica como “a cor-luz por excelência”, reunião de todas as outras cores: “O branco é a cor-luz ideal, síntese luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo assim a duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura que o outro”⁹.

A série de *Bilaterais* (1959) solta o branco no espaço em placas de madeira suspensas por um fio. Outras peças do início da década de 1960, como o *Núcleo Equali* ou os guaches brancos da série *Pré Neoconcretos*, exploram nuances da cor branca, seguindo a noção de reinvenção da arte a partir do “branco sobre branco” de Kazimir Malevich:

6. BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 295.

7. *Ibidem*, p. 12.

8. OITICICA, Hélio. **Sem título**, set. 1960. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 121.60, p. 16-17.

9. *Idem*. **Cor, tempo e estrutura**, c. 1960. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 015.60.

Paula Braga

A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica.

o branco não é só um quadro do Malevich, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção.¹⁰

O branco sobre branco aponta um caminho para percorrer a obra de Oiticica, desde a pesquisa sobre a cor da virada da década de 1950 para 1960 (branco-luz) até a relação do artista com tóxicos (branco-coca) nos anos 1970. A referência a Malevich é também particularmente importante para evidenciar, no pensamento de Oiticica, a negação da arte do passado, a transmutação da arte. Contudo, assim como a cor branca é síntese de todas as cores, a transformação da arte ocorre por meio da síntese de invenções de várias épocas – de Malevich a Jimi Hendrix –, aquilo que Oiticica chamou de “galáxia de pontos luminosos”¹¹.

A “síntese” parece indicar um “estado para além” do que atingiria o intelecto, cuja tendência é analisar partes isoladas. Assim, em 1960 a cor síntese é algo para além da cor prismática e, em 1979, a MÚSICA – em especial o rock – é a “síntese da consequência da descoberta do corpo”. Oiticica chega então a outra síntese, também mencionada no texto de 1979 “O q Faço é MÚSICA”, que é a síntese das artes, anunciada por Kandinsky: “as ‘paredes’ existentes entre as diferentes artes continuam a desaparecer – SÍNTESE –, e a grossa parede entre a arte e a ciência vacila – A GRANDE SÍNTESE”¹².

Na “síntese” de Oiticica, há sempre um processo de “transcorporificação”, uma transformação do corpo, na qual o corpo condicionado é substituído por um corpo liberto – não abruptamente, mas após um processo de desagüamento de uma consequência em outra. É isso que acontece com a cor quando, no início dos anos 1960, liberta-se do corpo-estrutura que era o quadro e se lança a um novo corpo-estrutura no espaço com *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (1960).

Da mesma forma, os *Núcleos*, que Oiticica desenvolve a partir de 1960, convidam o espectador não só a circundar a obra, mas a entrar nela, como se percorresse um labirinto de placas penduradas do teto e que se cruzam ortogonalmente. Nessas tentativas de libertar a pintura do plano, Oiticica está trabalhando na vertente de pesquisa de linguagem que, em 1959, Ferreira Gullar descreve no Manifesto Neoconcreto¹³. No manifesto, Gullar defende uma obra que não derive de equações matemáticas, mas que seja um *quasi-corpus*, um símile do organismo vivo.

10. Idem. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica. In: CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, Rubens. **Ivampirismo**: o cinema em pânico. Rio de Janeiro: Brasil-América, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 67-82. Confrontado com o áudio da entrevista.

11. Na transcrição da entrevista a Ivan Cardoso publicada em *Ivampirismo: o cinema em pânico*, não há verbo nessa frase e lê-se “o artista que média”. No áudio fica claro que Oiticica está conjugando o verbo mediar: “o artista que media”.

12. KANDINSKY, Wassily. O valor de uma obra concreta. In: _____. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 271.

13. GULLAR, Ferreira, et al. Manifesto neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical

Pensando sobre a obra com características de organismo e lendo os escritos do filósofo Henri Bergson, a década de 1960 é marcada pela defesa de Oiticica da importância de conferir duração à obra de arte, “temporalizar a obra”. Assim, ele chegará ao conceito de cor-tempo, que se altera sutilmente em passagens contínuas da cor, como as passagens de amarelos para laranjas nos *Relevos Espaciais*. Tal como a duração para Bergson é um desaguar contínuo do tempo e não um salto de um estado de um corpo para outro estado subsequente, a cor para Oiticica é um desaguar contínuo de uma frequência de onda a outra. Além disso, com *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e *Núcleos*, Oiticica adiciona à obra o próprio movimento do espectador, que circundando as placas de madeira confere à cor o tempo do movimento do seu próprio corpo, movimento que causa alterações sutis de percepção da cor.

Corpo da cor, corpo do espectador

Ao lançar a cor para fora do retângulo, Oiticica envolve o espectador numa nova experiência com a obra de arte. Conferir à cor uma dimensão especial na obra acarreta a criação de uma nova percepção do que seria o espectador: “o espaço gerado pelos *Bilaterais* é ativo e ativante; determina uma relação entre superfícies e espaço extraquadro, implica o espectador como participante, altera os comportamentos habituais da experiência estética”¹⁴. Esticando o fio da cor no caminho que começa com as experiências do Suprematismo do branco sobre branco, Oiticica chega ao corpo, ao participador, ao comportamento como chaves da experiência estética.

A cor liberada para o espaço, que instituiu a transformação do espectador em participador, passa a ser apresentada também na forma de pigmento nos *Bólides* e a exigir que o espectador ande em torno da cor, além de que mergulhe as mãos na cor. Os *Bólides* são pequenas arquiteturas, caixas que lembram casas, com portas e janelas, e nisso assemelham-se aos *Penetráveis*, construções de madeira em que o espectador entra e experimenta a cor em torno do corpo. Outras vezes, os *Bólides* usam elementos encontrados no mundo, como vasos de vidro e pedaços de pano colorido. Com seus compartimentos secretos e gavetas com surpresas, ativam o lúdico e exigem um tempo investigativo do participador, talvez só comparável ao tempo que um bebê de oito a dez meses dedica a um objeto prosaico como uma caixa, na qual, por meio do peso, das cores, das dobras e das texturas, percebe leis da física das quais antes não desconfiava e que, com a repetição da experiência, preparam-no para, em breve, partir para maiores explorações no mundo.

14. FAVARETTO, Celso.
A invenção de Hélio Oiticica.
2. ed. São Paulo: Edusp, 2000,
p. 61.

Corpo em movimento

A atitude introspectiva de exame dos *Bólides* será transformada em giros, pulos e dança com o *Parangolé*, que confere à cor uma mobilidade esvoaçante e lança a importância do coletivo na obra do artista. Impressionado com a força dionisíaca que emana dos ensaios de samba e incitado pelos escritos de Friedrich Nietzsche¹⁵, Oiticica propõe uma arte que aconteça por “incorporação”. O *Parangolé* não é uma capa a ser vestida, configura-se como uma extensão do corpo de quem a veste, como um órgão novo, uma antena capaz de captar para o corpo – e em conjunto com este – algo que ele sozinho não captaria. Da mesma forma como precisamos de um aparelho de rádio para captar um tipo de onda eletromagnética presente em qualquer recinto, mas que não percebemos somente com nossos cinco sentidos, há uma onda estética que o *Parangolé* sintoniza no corpo do participante. Dessa forma, ele atinge, pela dança e com a capa, um estado que Oiticica chama de “embriaguez dionisíaca”, em referência a Nietzsche: “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (...) O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte”¹⁶.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche defende a arte como uma forma de se aproximar da essência imanente do mundo. Para ele, não há outra explicação para a existência do mundo exceto como um fenômeno estético. A dança, segundo Nietzsche, coloca o homem em contato com essa essência artística do mundo, não a dança ensaiada, mas a dança do êxtase. O *Übermensch*, além-do-homem ou super-homem, vive descondicionado da moral de sua época e tem uma atitude dionisíaca de aceitar que a única vida que existe é essa: a vida terrena. *Parangolé* e super-homem interceptam-se na capa. O *Übermensch* se engaja na vivência artística, faz de sua vida uma obra de arte para suportar a ideia de que é só essa a vida que existe. Nada se cria, dirá Oiticica em 1972, parafraseando Yoko Ono: tudo já está aqui, o papel do artista é mudar o valor das coisas. Transvaloração de todos os valores. Oiticica empreende uma obra que quer transvalorar a arte, expandir, esticar, testar os limites da arte.

Em 1965, Oiticica apresentou os *Parangolés* na exposição “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Ao irromper na galeria do museu com um grupo de dançarinos da Mangueira envergando as capas coloridas, Oiticica foi expulso do museu. A radicalidade de unir passistas da escola de samba ao elitismo das artes plásticas obviamente não foi compreendida. Ultrajado, Oiticica

15. Hélio Oiticica foi leitor assíduo de Nietzsche. Para mais detalhes sobre as aparições de Nietzsche na obra de Oiticica, cf. BRAGA, Paula. Hélio Oiticica and the Parangolés: (ad)ressing Nietzsche's Übermensch. *Third Text*, London, v. 17, n. 1, p. 43-52, mar. 2003.

16. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 31.

continuou a apresentação do lado de fora do museu, nos jardins. A questão “lado de dentro/lado de fora” será novamente provocada naquele mesmo museu em 1967, quando Oiticica apresenta *Tropicália*, uma obra que remete ao morro e às favelas, trazendo uma outra arquitetura, uma outra face do Brasil para dentro do prédio modernista do MAM: mudar o valor das coisas.

Libertar o comportamento

“O comportamento – eis o que me interessa: como alçá-lo à máxima liberdade”, diria Oiticica em “À busca do suprassensorial”, de 1967. A participação não deveria ser um “novo esteticismo”, mas uma concreta mudança de comportamento que liberasse uma instância criadora no indivíduo e a participação ativa em sua própria vida. “Da participação inicial, simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (da maior importância), tende-se a chegar à própria vida – à participação interior na própria vida diária”¹⁷.

17. OITICICA, Hélio. *À busca do suprassensorial*. 10 out. 1969.

Oiticica descreve o instante em que se toca o novo comportamento graças à união “por incidências, por certas contingências” de “corpo e subjetividade” logo no início do texto:

uma levitação como se os obstáculos mentais e físicos não existissem: é um momento, um instante único, que quando em vez sentimos – gozo cósmico. Um meio-dia de verão, onde o corpo, ao contrário do quente, esteja fresco e a cabeça vazia de problemas, uniforme – feliz.¹⁸

18. *Ibidem*.

Ao longo do texto, Oiticica discorre sobre efeitos psíquicos – no sentido de integração corpo-mente – de substâncias intoxicantes e propõe que investigar o efeito dos tóxicos poderia dar pistas sobre a possibilidade de uma “arte” causadora também de efeitos suprassensoriais. O *Bólide olfático* se relaciona com o suprassensorial por oferecer ao participante o aroma de um estimulante que altera a velocidade do corpo: a cafeína. Um saco de pano rústico cheio de grãos de café fica conectado a um cano, por meio do qual o participante pode cheirar o café.

Continuamos no mesmo registro de expansão do entendimento que orientou as experiências com a cor-tempo no início da década de 1960. O alargamento das formas de compreensão do mundo para além do exercício intelectual e da submissão dos sentidos ao intelecto conduziria a uma proximidade com o núcleo do processo de criação e à possibilidade de criação do novo: não uma “nova obra de arte”, mas um novo entendimento de mundo. O suprassensorial seria uma expansão

dos sentidos, na qual “a experiência se alça por sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando superssensações, originais, míticas, nunca antes movidas”. Oiticica quer provocar a junção única entre sentido e subjetividade em cada indivíduo, num efeito da obra de arte que “só com algo paralelo podemos comparar”. Os elementos paralelos que se aproximariam da arte incitadora de estados suprassensoriais seriam a música rítmica, o mito, a dança e o efeito de tóxicos e de elementos hipnóticos. Oiticica considera que para chegar à arte incitadora do suprassensorial seria necessária uma investigação que começasse por explorar esses elementos paralelos “abrir um parêntese e criarem-se experiências paralelas, ousar algo afim ao que quer o artista”.

Ainda que certas situações, como estados místicos ou a embriaguez do ritmo, possam levar ao estado suprassensorial, tais vivências ocorrem impremeditadamente.

São contingentes e não ocorrem ao serem provocadas intencionalmente. Já o efeito de tóxicos age direta e de modo infalível como liberadores suprassensoriais: estes nos interessam de verdade. As sensações advindas do efeito de tóxicos (...) são classicamente o que definiríamos por suprassensoriais: os sentidos são modificados por uma ação interna, na origem, que age diretamente sobre sua constituição habitual, dando-lhe uma outra dimensão, libertando poderosas vivências. Os contrários são como que intensificados, a percepção flui num *supraplano*, o *real* parece modificar-se inesperadamente.¹⁹

19. *Ibidem*.

Oiticica quer a situação controlada que provoca, intencionalmente, o estado suprassensorial. Dançar pode ou não levar a um instante de alteração dos sentidos. Os tóxicos garantidamente atingem esse estado que revela uma “pista da criação”²⁰. Pode a arte atingi-lo?

20. *Ibidem*.

ou seria “antiarte”, sei lá! Não me interessam essas especificações acadêmicas – o fato é que, na busca incessante de sua raiz, de sua razão de ser, defronta a “arte” com os mais inesperados caminhos, com novas e incessantes experiências – a busca da criação não tende a ser mais individual, mas coletiva – assim o ritmo, o tóxico-alucinógeno e outras manifestações par excelência coletivas, surgem na ordem das coisas e delas temos que tomar conhecimento, tirando-lhe os proveitos.²¹

21. *Ibidem*.

Pensando nas “experiências paralelas” de efeito detonador do suprassensorial, que buscam a “raiz da criação” Oiticica detecta o caráter coletivo comum a todas elas. No entanto, a descoberta dessa potencialidade criativa é individual e cada um a experimenta de maneira

22. Idem. Aparecimento do suprassensorial na arte brasileira. In: _____. Op. cit., 1969, p. 102.

23. No manuscrito, Oitica abre parênteses, mas não os fecha.

24. Em carta para Lygia Clark de 8 nov. 1968, Oitica define a atuação artística a partir das teorias de Marcuse. Cf. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oitica:** cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 74-75.

25. Obra de arte e trabalho, no sentido de desempenho, em inglês – idioma em que Oitica lia várias de suas referências – são a mesma palavra, *work*. Assim, a anti(obra de)arte pode ser traduzida por “anti-work”, antitrabalho. Aquilo que não é tempo de trabalho é tempo de lazer, e assim a antiobra (ou antiarte) é um antitrabalho, um lazer.

diferente. Coletivizar o resultado de uma experiência suprassensorial seria criar um “novo condicionamento”²². Ao discorrer sobre o samba e a macumba, Oitica deixa clara a importância do efeito dessas vivências no comportamento individual:

é o sensorial que atinge, no indivíduo, uma comunhão subjetiva entre indivíduos e com o ambiente (este, o ambiente, é indispensável: num ambiente sofisticado, o samba, por ex., pode modificar o ambiente mas não o suficiente para que haja a tal comunhão; é preciso que esteja no seu ambiente próprio para que viva completamente. Cada manifestação deve criar o seu ambiente, sua casca, para que viva.²³

O “sentido ambiental” é, assim, um efeito no comportamento de um indivíduo, alcançado em experiências usualmente coletivas, pela expansão dos sentidos a um nível suprassensorial num ambiente específico. Como um *Bólido*, o ambiental ocorre quando o efeito da junção indivíduo-coletivo-ambiente explode. Paredes e *props*, trilhas sonoras, percursos, areia, brita, constroem um ambiente, mas não bastam para o “sentido ambiental”.

Tempo e lazer descondicionado

Oitica coloca à prova o efeito suprassensorial da integração de comportamento e ambiente no *Éden*, montado em Londres na Whitechapel Gallery, um ambiente com chão de areia e pedriscos, dentro do qual vários *Penetráveis*, como a *Área aberta ao mito* e os *Ninhos*, anunciam a importância do conceito de Crelazer que Oitica teoriza em vários textos da época como lazer descondicionado e propiciador de transformações no participante.

É preciso refletir sobre a escolha de Oitica em eleger o “lazer” como o elemento mais adequado para a emergência da consciência do corpo como uma totalidade viva e que determina as relações do indivíduo com o mundo. Concentrar-se no lazer parece ser uma estratégia de Oitica para tomar posse do tempo, sem a opressão do “lazer diversivo”, que determina quando, por quanto tempo e como pausar. Oitica lia Herbert Marcuse pelo menos desde 1968²⁴. As reflexões registradas em *Eros e civilização* sobre o trabalho e o lazer alienados e seus contrapontos, o trabalho e lazer libidinais, foram bem aproveitadas e misturadas com o desgosto de Oitica com a “produção de obras de arte”²⁵. O seguinte trecho de *Eros e civilização* ressalta a proximidade entre o lazer libidinal de Marcuse e o Crelazer de Oitica:

O controle básico do tempo de ócio é realizado pela própria duração do tempo de trabalho, pela rotina fatigante e pela mecânica do trabalho alienado, o que requer que o lazer seja um relaxamento passivo e uma recuperação de energias para o trabalho. (...). Não se pode deixar o indivíduo sozinho, entregue a si próprio. Pois se tal acontecesse, com o apoio de uma inteligência livre e consciente das potencialidades de libertação da realidade de representação, a energia libidinal do indivíduo, gerada pelo id, lançar-se-ia contra as suas cada vez mais extrínsecas limitações e esforçar-se-ia por abranger uma cada vez mais vasta área de relações existenciais, assim arrasando o ego da realidade e de seus desempenhos repressivos.²⁶

Crelazer seria então um comportamento que toma para si a posse do tempo, processo que, em vez de correr no tempo da produção, corre num tempo-estético, de construção de um mundo próprio, em oposição à aceitação passiva do mundo do espetáculo. A importância desse lazer desinteressado e introspectivo já havia aparecido na obra que Oiticica apresentou na exposição “Opinião 66”, uma mesa de sinuca para os visitantes usarem: “o jogo é a obra, nem mais nem menos (...) uma participação livre no prazer²⁷. Oiticica menciona que determinaria cores de camisas que os jogadores deveriam vestir, o que faria “vir à tona toda a plasticidade desse jogo único – plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado”²⁸.

As fotografias da exposição de 1969 na Whitechapel Gallery mostram que a mesa de sinuca esteve instalada ao lado do *Éden*, ainda que os jogadores apareçam nas fotos com casacos de inverno e não com as camisas coloridas propostas por Oiticica. A proximidade física entre *Éden* e a mesa de sinuca naquela exposição revela o amálgama fundamental entre prazer, liberdade e descondição sensorial proposto por Oiticica como condições da invenção.

Mundo-abrigo

A produção de Oiticica na década de 1970 é a constituição de um abrigo para a invenção, a definição de um campo de liberdade e de prazer, em labirintos públicos que propõem a auto-performance do participante, o estar intransitivo, desinteressado, que poderia ser antídoto para o comportamento do “*one-dimensional man*”²⁹, libertando-o para um espaço mais complexo.

Assim como a cor se libertou da grade a partir dos *Metaesquemas*, os labirintos libertam os comportamentos e só fazem sentido se forem usados para atuações de múltiplas dimensões. Atualmente, apesar de a

26. MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 60.

27. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0251.66, p. 1.

28. OITICICA, Hélio. Op. cit., 1986, p. 80.

29. Cf. MARCUSE, Herbert. **One-dimensional man**: studies in the ideology of advanced industrial society. 2. ed. Boston: Beacon Press, 1991.

internet conter centenas de *selfies* de visitantes do mais famoso desses labirintos, o *Magic Square n. 5*, em Inhotim, a proposta daquela obra é justamente incomodar com um espaço sem função, um espaço para se estar e se constituir para além da imagem. No abrigo da invenção de paredes coloridas, o espectador, justamente por não saber como se comportar naquele espaço, terá que inventar, expandir seu comportamento, ativar o corpo para sair do achatamento cotidiano, tornar-se dimensionalmente mais complexo. O desconforto do espaço sem função definido pelo *Magic Square n. 5* é a condição necessária para a formação e exploração de um plano a mais no espaço usualmente experimentado. O labirinto não se parece com nada, exceto talvez com sítios dedicados a experiências ritualísticas, como Stonehenge na Inglaterra. Ora, o que é o ritual senão uma tentativa de conexão com um supraespaço mais verdadeiro?

A peculiaridade do *Magic Square* como espaço de escape da caverna platônica é que o encontro com a verdade não está num âmbito supraceleste, mas terreno, porém não usualmente acessado, no qual estão as invenções, as transvalorações, os pontos luminosos que ao longo da história transformaram nossa capacidade de entendimento do mundo sensível. A libertação propiciada pelo *Magic Square n. 5* é bem explicada pela frase de Godard: “ver claro na caverna de Platão à luz de Cézanne”³⁰, ou seja, usar a própria arte de outros tempos e de outros lugares como iluminação da caverna, do mundo sensível, e conhecê-lo melhor.

Na trajetória dos guaches dos anos 1950 aos labirintos do final da década de 1970, Oiticica estabelece uma metafísica terrena, um além do sensível usual, mas ainda sensível, cuja existência se estabelece pela busca da exploração matemática das dimensões: do bidimensional do papel para o espaço; e, a partir disso, para o comportamento alargado por dança, samba, rock, experiência comunitária, suprassensorial. Em comum, todas são experiências dionisíacas³¹, rituais de quebra do princípio de individuação e de contato com a parte ignorada (perigosa pois transformadora) do mundo, que só se justifica como fenômeno estético³².

Uma das últimas obras concebidas por Oiticica, o *Contrabólido – Devolver a terra à Terra* é um ritual de transvaloração, de transportar a terra de um lugar ao outro, de mudar o lugar das coisas. Não é um *Bólido* porque não contém a cor, ao contrário, espalha seus conteúdos. *Devolver a terra à Terra* é um “programa-obra *in progress* q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRABÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra *in progress* o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção”³³.

30. Apud. RIBON, Michel.
A arte e a natureza.
Campinas: Papyrus, 1991,
p. 65.

31. Cf. NIETZSCHE, Friedrich.
Op. cit., p. 31.

32. *Ibidem*, p. 47. Os capítulos
1 a 5 detalham a força
dionisíaca como entendida por
Nietzsche.

33. OITICICA, Hélio. **Devolver
a terra à Terra.** In: ITAÚ
CULTURAL. **Programa Hélio
Oiticica.** São Paulo, 2002, AHO/
PHO 123.78.

Para chegar à MÚSICA, a trajetória de Oiticica sintetizou cor, tempo, movimento, estados de êxtase do corpo, descondicionalidade social e sensorial, criação coletiva, jogo e performance, incluindo um retorno à origem ritualística da obra de arte no contrabólido. Das pinturas dos anos 1950 à magia do gesto em *Devolver a terra à Terra*, Oiticica traça uma investigação filosófica a respeito da relação entre corpo e existência. O que é possível vivenciar com o aparato corpo neste mundo que só é possível saber com o aparato corpo? O que o corpo pode saber, vivenciar e acessar do mundo? Corpo parado não sabe, vivencia ou acessa. Só o corpo imbuído da invenção faz MÚSICA.

Bibliografia complementar

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HÉLIO OITICICA: ESTRUTURA CORPO COR, 2015. Fortaleza: Base7 Projetos Culturais, 2016. Exposição organizada por Celso Favaretto e Paula Braga no Espaço Cultural Airton Queiroz, na Universidade de Fortaleza, entre 26 de janeiro e 1º de maio de 2016.

Paula Braga é professora na Universidade Federal do ABC (UFABC). Com pós-doutorado pelo Instituto de Artes da Unicamp, é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo e mestre em História da Arte pela University of Illinois em Urbana-Champaign, nos Estados Unidos. Publicou o capítulo "Anos 60: descobrir o corpo" no livro *Sobre a arte brasileira* (WMF Martins Fontes, 2015) e é autora de *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade* (Perspectiva, 2013). Organizou o livro *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, 2008) e é cocuradora da exposição "Hélio Oiticica: estrutura corpo cor" (Fortaleza: Universidade de Fortaleza, jan./maio 2016).

Artigo recebido em 21 de abril de 2016 e aceito em 3 de julho de 2017.