

# O branco suprassensorial de Hélio Oiticica\*<sup>1</sup>

Paula Braga

A cor branca, que Hélio Oiticica apreende de Kasimir Malevitch, aponta um caminho para percorrer a obra do inventor dos Parangolés, 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). O branco para Oiticica é a síntese inventiva, criadora do novo.

Hélio Oiticica, *Cosmococas*, Bergson.

O início da carreira de Hélio Oiticica é dedicado ao estudo da cor como possibilidade de transmutação da arte para além do quadro de cavalete. Liberando a cor do suporte bidimensional, Oiticica libera também o espectador para outra dimensão de envolvimento com a arte. Investigando os limites dessa expansão do comportamento do participante, o artista chega ao conceito de suprassensorial, aquilo que incita a liberação comportamental máxima e o contato do participante com seu núcleo criativo e transformador. A cor branca aponta um caminho para percorrer essa contínua pesquisa de Oiticica sobre o envolvimento do corpo do participante na expansão da arte para novas dimensões, 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). O estado de invenção que passa a ser o cerne de sua obra a partir de meados de 1970 é, até o final da carreira do artista, associado ao branco sobre branco de Malevitch:

(...) o branco não é só um quadro do Malevitch, 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.<sup>2</sup>

Branco no branco é a procura do novo, da mobilidade da arte rumo a um estado inaugural, que negue premissas estéticas passadas. Em ao menos dois textos de 1979, *O q Faço é MÚSICA* e *Memorando Caju*, Oiticica cita a frase que abre o ensaio de Kasimir Malevitch, "On new systems in art", escrito em 1919: "que o repúdio ao velho mundo da arte fique inscrito nas palmas de suas mãos."<sup>3</sup> Nesse ensaio, Malevitch defende que a arte crie signos distintos dos estabelecidos pela arte do passado. Rejeitar o "velho mundo da arte" homologava-se a rejeitar a velha ordem social. Para Oiticica, importava acima de tudo que a arte incitasse uma transformação ético-comportamental. Pode-se

\* Artigo recebido em março de 2010 e aceito para publicação em março de 2010.

<sup>1</sup> Este texto é parte da tese de doutorado *A trama da Terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Agradeço a Celso Favaretto pela orientação preciosa que recebi durante a escrita da tese e a Gonzalo Aguilar, cujo artigo publicado em *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo: Perspectiva, 2008) foi fundamental para a análise que faço aqui sobre o branco em Hélio Oiticica.

<sup>2</sup> Oiticica, Hélio. Áudio da entrevista a Ivan Cardoso transcrito com imprecisões em Lucchetti, R. F. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 68-70, 73. Agradeço a Ivan Cardoso pela cessão do áudio da entrevista.

<sup>3</sup> "Let rejection of the old world of art be traced on the palms of your hands." Malevitch, K. S. *On new systems in art*. In: \_\_\_\_\_ *Essays on art: 1915-1933*. vol. 1. Xenia Glowacki-Prus e Arnold McMillin (trad.), Andersen, Troels (ed.) (London; Chester Springs, Pa.: Rapp & Whiting: Dufour Editions, 1969), p. 83.

dizer que, para ele, a atitude política das vanguardas dos anos 60 no Brasil traça “uma imagem da arte como atividade em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas”<sup>4</sup>.

*Branco no branco* é o título de um dos blocos de *Newyorkaises*, livro que Oiticica compõe durante sua estada em Nova Iorque (1970-1978). Nunca publicado, *Newyorkaises* armazena trechos de escritos de outros artistas. Nomes como Malevitch, John Cage, Ezra Pound, Friedrich Nietzsche atravessam os vários blocos do livro, criando um arquivo em forma de teia muito similar à estrutura hipertextual que hoje orienta nossa busca por informação. No livro, o bloco Branco no Branco é uma homenagem à inauguração, detonada por Malevitch, de “algo estranho ao processo criador ocidental -> não desconhecido: estranho: tão conhecido do oriental”<sup>5</sup>. O elemento estranho introduzido por Malevitch foi, para Oiticica, a “premonição da descoberta do corpo / primeira aparição do comportamento como elemento maior / não espectador: a impossibilidade do espectador como tal”<sup>6</sup>.

Temos aqui o Malevitch de Oiticica, feito apenas dos fragmentos que interessam ao brasileiro, a saber o radicalismo da reinvenção da arte. Não há no Suprematismo essa ênfase no corpo que Oiticica deriva dos textos de Malevitch. Partir do Suprematismo e chegar ao corpo foi um percurso alinhavado por Oiticica. O Suprematismo de Malevitch desvincula o “sentimento” dos sentidos – “o [artista] Suprematista não observa e não toca, ele sente.”<sup>7</sup>

Por Suprematismo eu entendo a supremacia do puro sentimento (feeling)<sup>8</sup> na arte criativa. Para o Suprematista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são, neles mesmos, insignificantes; a coisa significativa é o sentimento, como tal, bastante separado do ambiente no qual ele é invocado.<sup>9</sup>

Oiticica, no entanto, pode ter lido esse texto em tradução para o português que no lugar de “feeling” (sentimento) usou “sensibilidade”, conforme publicado no *Jornal do Brasil* em 1959, palavra que implica uma ênfase maior nos aspectos sensoriais do que “sentimento”. Nessa tradução para português, lê-se:

Por Suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independentemente do meio em que teve origem.<sup>10</sup>

É interessante que o Malevitch traduzido para o português em 1959 – auge da querela dos concretistas e neoconcretistas sobre o corpo e ano da publicação do Manifesto Neo-concreto – enfatiza a “sensibilidade”. A tradução para o inglês enfatiza o “sentimento”, a emoção abstrata.<sup>11</sup>

4 Favaretto, Celso. Inconformismo social, inconformismo estético, Hélio Oiticica. In: Revista Gaia. São Paulo, USP, Ano I, n. 2, set-dez. 1989, p. 24-32. Republicado na revista *Educação e Filosofia*. Universidade Federal de Uberlândia, v. 4, n. 8, jan-jun. 1990, p. 151-158 e em *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. Braga, Paula (org.) São Paulo: Perspectiva, 2008.

5 Oiticica, Hélio. “Branco no Branco”, 28/05/1974. Programa HO (PHO) 095/74, LAGNADO Lisette (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

6 Ibid.

7 Malevitch, K. S. “Suprematism” in *Theories of Modern Art*, CHIPP, H.B. (ed.) Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1984, p. 345. Tradução da autora desta versão em inglês onde se lê: “the Suprematist does not observe and does not touch – he feels”.

8 Usamos uma tradução para o inglês do texto de Malevitch, na qual a palavra usada neste trecho é *feeling*.

9 Ibid., p. 341-344. Tradução livre da autora a partir da versão em inglês onde se lê: “Under Suprematism I understand the supremacy of pure feeling in creative art.” A tradução para o inglês continua a usar sempre “feeling” e “feels” e nunca “sensibility” or “senses”.

10 *Jornal do Brasil*, 1959 apud Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962. AMARAL, Aracy (org.) Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 32. O texto nesse livro termina com a seguinte referência: “Transcrito do *Jornal do Brasil*, 1959, sem data.”

11 Uma análise comparativa de traduções dos textos de Malevitch e Kandinsky para inglês e português e consequências das traduções nas obras de artistas brasileiros seria um trabalho revelador e que ainda está para ser feito. Textos sobre o Suprematismo na língua inglesa enfatizam os aspectos espirituais da obra de Meliévitch, e não sensoriais, como a tradução para o português publicada no *Jornal do Brasil* sugere.

12 Em 1960, Oiticica demonstra seu interesse por Bergson ao transcrever para seu fichário um trecho de *Matéria e memória* (PHO 0182/59. Cf. também PHO 0014-59, que é outra versão da primeira página desse documento, com pequenas variações que conduzem o leitor a um entendimento mais completo das reflexões de Oiticica sobre o tema da “duração” da cor): “Para obter a transformação do corpo ou da imagem em representação, não é necessário, por isso, “iluminar o objeto”, mas obscurecer ao contrário certos lados, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de maneira que o resíduo, em vez de ficar encaixado naquilo que o rodeia, como uma coisa, dele se desprenda, como um quadro.” Essa passagem está em BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 24-5. Não sabemos se Oiticica leu realmente esse texto de Bergson ou se o citou a partir de algum comentador.

13 Oiticica, Hélio. *Cor-Tempo*. Dezembro de 1959. PHO 0017/59, publicado em \_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*: Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.16-17 (sem título e sem a frase que colocamos entre colchetes a partir da consulta ao manuscrito).

Mote do bloco Branco no Branco, o branco, por ser a fusão de todas as cores, reflete a própria estrutura de Newyorkaises, que é fusão de vários inventores. O branco aqui é, além de cor, aquilo que inflama com luz e transforma a estrutura da arte. Cores luz, nos textos de Oiticica, são aquelas às quais se pode dar um “sentido de luz”, especificamente o branco, amarelo, laranja e vermelho-luz. 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 comprimento associa o nome de uma cor. Essa definição de cor exclui a “duração”, conceito de Henri Bergson importante para o entendimento da cor-luz de Oiticica, depois chamada de cor-tempo, cor metafísica ou cor ativa. A cor que interessa ao artista leitor de Bergson<sup>12</sup> 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 camadas e camadas variadas.

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.<sup>13</sup>

O contraponto da “síntese”, nesse trecho, não é a análise, mas sim 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. Na época desses escritos, Oiticica lê e cita textos de Henri Bergson, e a partir dessas leituras dedica-se a conferir à cor uma “duração” (e não apenas uma “extensão” no plano do quadro). A cor entendida como onda contínua, em passagens sutis entre tons de vários amarelos, e não como faixa de uma escala prismática, é para Oiticica a cor-tempo, a cor contínua, que tem “duração”.

Para Bergson, “durar” é atravessar mudanças de estados contínuos. Tudo que tem existência psicológica, tem duração, isto é, transforma-se continuamente, num “escoamento sem fim” que em nada se assemelha a 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.

A cor, para Oiticica, é o elemento que melhor iria conferir mobilidade às formas artísticas. Na busca pela duração da cor, o artista fez amarelos, brancos, vermelhos e alaranjados

flutuarem para fora do plano da parede. A cor saiu para o espaço nos planos suspensos dos bilaterais, núcleos e nas placas dos penetráveis. 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 como consequência a criação de uma nova percepção do que seria o espectador, que passa a circular nos relevos espaciais e a se envolver nas placas de núcleos e penetráveis. Esticando o fio da cor no caminho que começa com as experiências do Suprematismo do branco sobre branco, Oiticica chega ao corpo, ao participante, ao comportamento como chaves da experiência estética.

“O comportamento – eis o que me interessa: como alçá-lo à máxima liberdade”, diria Oiticica em *À busca do suprasensorial*, 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.”<sup>14</sup> O suprasensorial seria um alargamento das capacidades perceptivas capaz de alçar o comportamento “à máxima liberdade”. Ao longo do texto, o artista discorre sobre efeitos de substâncias intoxicantes nesse processo e propõe que investigar o efeito dos tóxicos poderia dar pistas sobre a possibilidade de uma arte causadora também de efeitos suprasensoriais.

14 Oiticica, Hélio. “À Busca do Suprasensorial”, 10/10/1969. PHO 0192/67 8-9.

Continuamos aqui no mesmo registro de expansão do entendimento que, a partir das leituras que Oiticica faz de Bergson, orientou as experiências com a cor-tempo no início da década de 1960. Quer ele provocar com a obra de arte um estado que “só com algo paralelo podemos comparar”. Os elementos paralelos que se aproximariam da arte incitadora de estados suprasensoriais 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 suprasensorial seria necessário uma investigação que começasse por explorar esses elementos paralelos, “abrir um parênteses e criarem-se experiências paralelas, ousar algo afim ao que quer o artista.”

Pensando nas “experiências paralelas” de efeito detonador do suprasensorial, 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 uma maneira diferente. Coletivizar o resultado de uma experiência suprasensorial seria criar um novo condicionamento. O “sentido ambiental” é assim um efeito no comportamento de um indivíduo, alcançado em experiências usualmente coletivas, pela expansão dos sentidos a um nível suprasensorial, num ambiente específico.

A partir de 1972, Hélio Oiticica une o ambiental, a cor-luz e o suprasensorial em *Cosmococas – Program in progress*, que é nome tanto de um bloco de *Newyorkaises* quanto de uma instância experimental da pesquisa com estados que incitam o comportamento

15 Freud escreveu três artigos sobre cocaína: "Über Coca" (1884), "Contribuição ao conhecimento sobre o efeito da cocaína" (1885) e "Ânsia e temor pela cocaína" (1887), que ficaram por muito tempo fora de circulação. Em 1963, foram publicados em Viena, em tradução para o inglês, em uma compilação de poucos exemplares (Freud, Sigmund. *The cocaine papers*. Donoghue, A. K. & Hillman, J. (org). Viena e Zurique: Dunquin Press, 1963). Em 1974, Robert Byck organizou outra compilação, com comentários da filha de Freud, Anna Freud (Freud, Sigmund. *Cocaine Papers*; By Sigmund Freud. BYCK, Robert (ed.). New York: Stonehill Publishing Co., 1974). O poema de Oiticica é de 1973. No Brasil, a coletânea organizada por BYCK recebeu o título de *Freud e a cocaína*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. Agradeço a Beatriz Scigliano Carneiro por me ceder essa tradução. Sobre a pesquisa de Freud com cocaína, cf. também BURNS, John E. "Freud, cocaína e sua noiva" em <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/frdcocai.htm>, acessado em 18/06/2007.

16 Herkenhoff, Paulo. *Arte e crime em Cosmococa Programa in progress*, Buenos Aires: MALBA, 2005.

17 Mortimer, W. Golden. *History of coca: the divine plant of the Incas*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2000. A primeira edição desse livro é de 1901. Agradeço a Beatriz Scigliano Carneiro por me indicar e ceder esse livro.

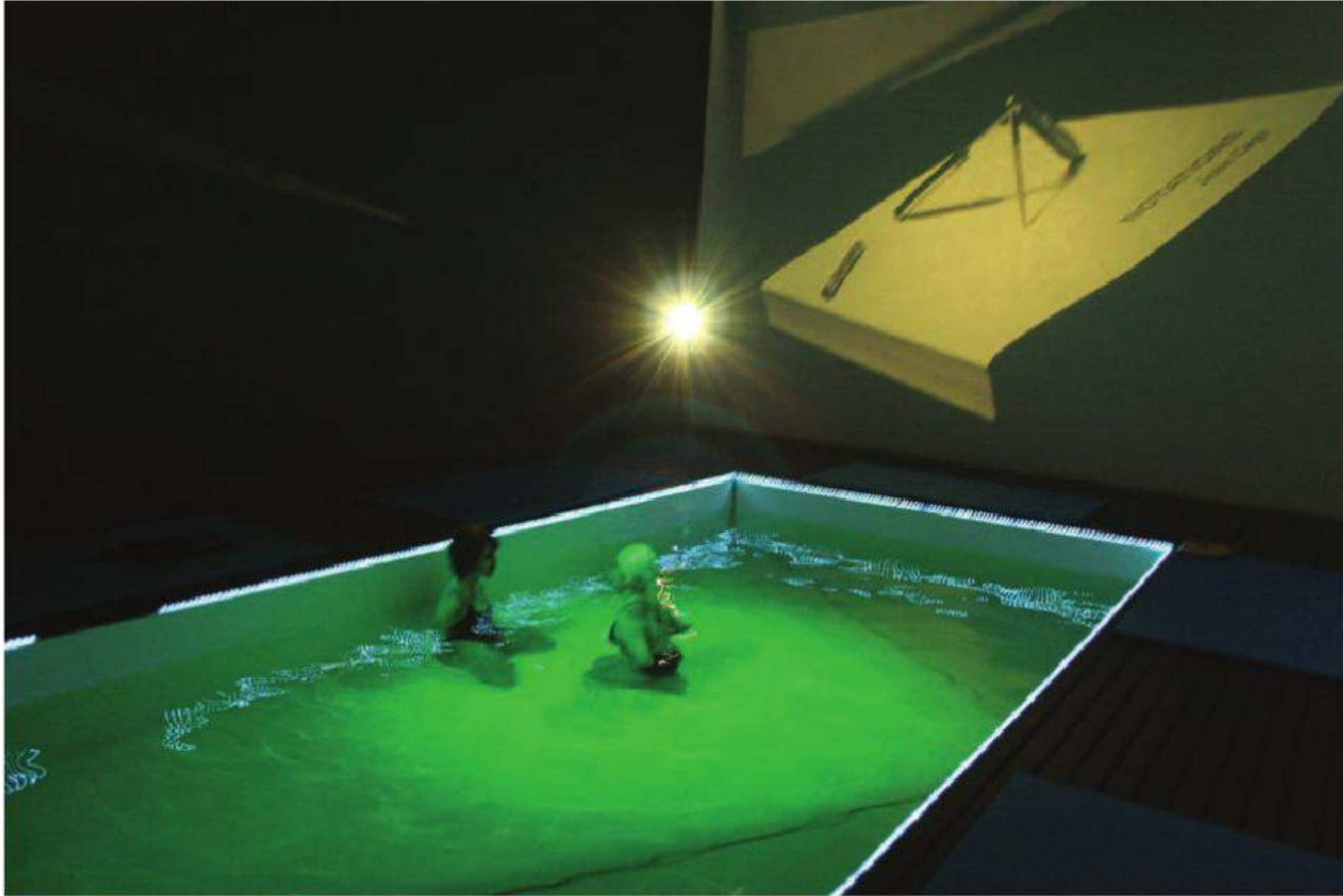
18 Oiticica, Hélio. "CC4 Nocagions", 24/08/1973, reproduzido no catálogo *Cosmococa Programa in progress*. Op. cit., p. 224. Texto escrito em inglês e traduzido pela autora.

descondicionado. Essa parte concreta e vivencial de *Cosmococas – Program in progress* são os *Block-Experiments* CC1 a CC9, que só começaram a ser realizados em locais públicos 30 anos depois de sua concepção. Circularam em forma de texto, no entanto, ao longo de três décadas. Em *Newyorkaises*, o bloco-seção *Cosmococa* seria precedido por *Über Coca*, um poema que escreveu em junho de 1973. *Über Coca* é também título do artigo que Sigmund Freud publicou em 1884 sobre a história da coca e usos terapêuticos como anestésico, antidepressivo, substituto para dependência da morfina e regulador de distúrbios intestinais<sup>15</sup>. Neville de Almeida, em entrevista a Paulo Herkenhoff, afirmou que o artigo de Freud era "parte do programa conceitual das *Cosmococas*"<sup>16</sup>. Outra referência provavelmente usada pelo artista na época em que tentava incluir a cocaína em sua pesquisa artística é o livro *History of coca: the divine plants of the Incas*<sup>17</sup>, que aparece em fotografias em seu arquivo pessoal. Tanto neste livro quanto no artigo de Freud há referências a Manco Capac, o herói incaico associado à dádiva da folha de coca ao povo Inca, cujo nome inspirou o termo "Mancoquilagens" para definir as máscaras de cocaína feitas por cima das fotografias dos artistas que aparecem nas projeções de slide dos *Block-Experiments* in *Cosmococa*.

CC4, *Nocagions*, é a mais branca das CCs. O branco da coca sobre o branco da capa do livro *Notations* de John Cage retoma o branco sobre branco. Nas anotações sobre esse *block-experiment*, Oiticica homenageia Malevitch, inaugurador do espaço Suprematista, "não como um revival do Suprematismo, mas como uma asserção de sua própria existência, levada adiante de forma *chance-play* e cândida (puro branco)."<sup>18</sup> CC4 é branco no sentido de ser uma "fusão de todas as cores", pois sumariza diversas questões investigadas por Oiticica sobre a potência da arte em incitar comportamentos descondicionados e expandir-se na concretude do corpo.

Em CC4 o participante é incitado a entrar em uma piscina rasa, cercada de pequenas lâmpadas azuis. No fundo da piscina, um triângulo feito de pontos de luz verde determina a "área verde". A ponta do triângulo imerso e das facas e canivetes usados para fazer as trilhas remetem aos ângulos agudos dos *Secos*, guaches do final da década de 1950, quando a cor ainda não saía do papel. Em alguns slides, a cocaína ocupa toda a capa do livro de Cage e constrói a mesma textura das pinceladas curtas dos monocromáticos de Oiticica (as *Invenções*).

O participante vê as pontas secas e agudas das facas enquanto sente o não menos cortante frio da água. Acompanhada dessa sensação tátil, o branco da cocaína nos slides toma mais do que nunca aspecto de neve, o que é reforçado pelas luzinhas que inusitadamente cercam uma piscina e não uma janela, como é costume durante os meses mais frios em cidades do hemisfério norte, quando o branco da neve é iluminado à noite pela decoração das festas de final de ano. A piscina toma então o lugar da tela – quadro, canvas, *screen*, monitor de vídeo: janela para o mundo.



Marshall McLuhan, o teórico da mídia que conceituou “meios quentes” e “meios frios”, é citado recorrentemente nos escritos de Oiticica dos anos 1972-73. O frio da piscina é a sensação tátil da frieza-abertura dos slides, no sentido proposto por McLuhan<sup>19</sup>. O quase-cinema dos slides das CCS é um meio frio, com menos informação do que o filme em 24 quadros por segundo, e que exige a participação mais intensa e processos mais intuitivos do que lógicos para conduzi-los ao conhecimento. O frio refrescante da piscina e a sensação de diminuição de peso do corpo na água relacionam-se ainda à sensação de frescor e leveza que Freud descreve no artigo “Über Coca” a respeito da ingestão de cocaína em solução oral: “Alguns minutos após ingerir a cocaína, experimenta-se uma súbita exaltação e uma sensação de leveza. Os lábios e o palato ficam saburrosos, seguindo-se sensação de calor nas mesmas áreas. Se, nesse momento, tomarmos água fria, ela parece quente aos lábios e fria à garganta. Em outras ocasiões, a sensação predominante é um frescor bastante agradável na boca e na garganta.”<sup>20</sup> A trilha sonora com trechos de composições de John Cage sugerem também a ideia de “sons cortantes”: ruídos metálicos de vários tipos, o piano preparado demanda esforço na junção dos fragmentos de sons<sup>21</sup>. Na piscina de CC4, esse esforço é menor, como se o corpo todo, e não só os ouvidos, se empenhasse na tarefa.

Block Experiment in Cosmococa, CC4 Noca-gions. Hélio Oiticica e Neville de Almeida, 1973. Foto da montagem na Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2006.

19 Ver Oiticica, Hélio. “Bloco-Experiências em Cosmococas – programa in progress” em Hélio Oiticica. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundación Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. p. 179: “segundo McLuhan a TV q possui menor definição visual abre brechas para q o espectador se invista em participante e preencha o q lacuneia; o cinema não: é super definido na fotografia-sequência e se apresenta completo”.

20 Freud, Sigmund. “Über Coca” in *Freud e a cocaína*, op.cit., p. 73.

21 Oiticica cogitou solicitar a John Cage uma composição específica para CC4. Na montagem de CC4 que experimentamos, na Galeria Nara

Roesler, São Paulo, em outubro de 2006, foram usadas peças de piano preparado de John Cage. A respeito do piano preparado, ver Cage, John. *Silence*. New England: Wesleyan University Press, 1973, p. 149: "cada piano preparado é preparado diferentemente. Objetos são colocados entre as cordas (...) Música é uma ultra-simplificação da situação em que realmente nos colocamos. Um ouvido sozinho não é um ser; música é uma parte do teatro. 'Foco' é quais aspectos alguém está notando. Teatro é todas as várias coisas acontecendo ao mesmo tempo. Tenho notado que música é mais viva para mim quando escutar por exemplo não me distrai de ver." (trad. livre da autora).

22 Oiticica cita várias vezes esse verso de Villes(I) em seus escritos de 1973. No rascunho do bloco *Cosmococas de Newyorkaises*, porém, indica que incluiria a primeira estrofe de Veilléés, que é o poema seguinte a Villes(I) no livro *Illuminations*. Outras anotações de Oiticica no diário 2 de 1973 citam Veilléés. No mesmo diário, desenvolve alguns parágrafos sobre a "vigília", um estado entre o sono e o estar acordado. Vigília é também o título de uma proposição que enviaria a Silvano Santiago para ser feita no Rio de Janeiro. Cf. Oiticica, Hélio. ntbk 2/73 p. 105-108. (AHO e PHO 189.73)

23 Oiticica, Hélio. "Riscado etc continuação", 02/12/1974. AHO 0180.74

24 A primeira parte de *Assim falou Zarathustra* termina com "Da virtude que dá". Zarathustra quer que seus discípulos o deixem prosseguir só em sua caminhada. Os discípulos oferecem a ele um cajado que tem no alto um sol dourado cercado por uma serpente. Zarathustra discursa para eles e menciona o grande meio-dia, quando o homem "posiciona-se a meio caminho entre a besta e o além-do-homem" e o sol de seu conhecimento que "estará no alto do meio-dia para ele." Nietzsche, Friedrich. *The Portable Nietzsche* (ed.) Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1976, p. 190.

Na mesma época em que projeta com Neville de Almeida o frio de CC4, Oiticica associa neve e cocaína na tradução livre que faz da última frase do primeiro verso de Rimbaud em *Villes (I)*<sup>22</sup>, de *Illuminations*: "chão de neve eterna".

L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. Impossible d'exprimer le jour mat produit par le ciel immuablement gris, l'éclat impérial des bâtisses, et la neige éternelle du sol.

A alteração na tradução (de "neve eterna do chão" para "chão de neve eterna") ocorre segundo Oiticica "porque o original e o que quero como tradução acima referem-se (e dão algo) a algo planetário: UMA/ou A/ CONDIÇÃO DA TERRA (CHÃO E PLANETA): e jamais "neve q cai sobre a terra", como se a uma descrição e/ou rememoração de paisagem urbana"<sup>23</sup>. O chão de neve eterna é o branco que precisa ser lido não como ausência, mas pausa que encobre e revela, existência simultânea de duas intensidades, como amor e morte, arte e vida. Esse trecho é ainda associado livremente por Oiticica ao "sol do meio-dia" de Nietzsche<sup>24</sup>. O artista quer que "sol" no poema de Rimbaud seja "sol" e não "solo". Por fim, mantém-no como "chão" na tradução.

#### CHÃO DE NEVE ETERNA

mas eu quero q SOL seja SOL  
(SILVIANO juntou SOL-SOLO q  
também tem a ver com isso:  
e porisso me pergunto:  
q fusões-frissons se passam  
nessas pensantes poéticas  
de SOL  
SOLO  
CHÃO  
NEVE  
SOLEIL  
ETERNO  
NEIGE ÉTERNELLE DU SOL  
!!! não pergunto!

respondo e digo:)

dig'o o q quero

quero NEVE-COCA

SOL NIETZSCHE MEIO-DIA

CHÃO-RIMBAUD

SOL-NEVE

BRANCO SOBRE O BRANCO

SOL MALEVITCH

o brilho q diamanta o PÓ caído NEVE

de BRANCO-LUZ q inunda do CHÃO

ao SOL tod'os recantos vistos e não-vistos

visíveis invisíveis palpando impalpabilidade

o q eu quero lhe dar é algo assim

irrepetível como o

SONHO DE SOL DE NIETZSCHE

o

BRANCO-MALEVITCH

o

CHÃO DE RIMBAUD

a

NEVE-LUZ

q indissolúvel não dilui

e q divina MANTOS como o q HAROLDO

DE CAMPOS me abriu do

ANJO HAGOROMO

japonês q funde

LUZ

no

CÉU DO CÉU

q é algo q vibra

NIETZSCHE

RIMBAUD



de

otimismo

### SONHADO-INTOXICADO<sup>25</sup>

25 Oiticica, Hélio. "Carta para Waly Salomão", 23/01/1974. AHO 318.73-p20 a p37. Publicado na revista *Pólem*, Editora Lidador, 1974 (cf. AHO 896.74). Ver também comentário de Silvano Santiago em *O Globo*, 3/11/1974 em AHO 897.74.

"Neve indissolúvel", como escreve Oiticica no texto reproduzido acima, o chão de neve eterna talvez seja a própria invenção, o eterno novo. Eterno, mas não estático, pois a invenção é entendida aqui como matéria dotada de "duração", que se transforma continuamente, movimento que percebemos apenas através de alguns estados discretos (por exemplo, Malevitch, Rimbaud, Haroldo de Campos e Nietzsche, para ficarmos apenas com os estados que Oiticica cita na passagem acima) mas que são estágios de um processo contínuo de escoamento de um estado a outro, constituindo um fluir, uma duração: "progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar"<sup>26</sup>.

26 Bergson, Henri. *A evolução criadora*. Bento Prado Neto (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5.

"Nossa duração é irreversível", escreve Bergson:

Nossa personalidade, que se edifica a cada instante a partir da experiência acumulada, muda incessantemente. Ao mudar, impede que um estado, ainda que idêntico a si mesmo na superfície, se repita algum dia em profundidade. É por isso que nossa duração é irreversível. Não poderíamos reviver uma sua parcela, pois seria preciso começar por apagar a lembrança de tudo aquilo que se seguiu. Poderíamos, a rigor, riscar essa lembrança de nossa inteligência, mas não de nossa vontade.<sup>27</sup>

27 Ibid., p. 6.

Ao conferir à arte-invenção uma "duração", Oiticica vibra em otimismo: a evolução inventiva do novo é indissolúvel como a neve eterna. A invenção do novo é irreversível, escreve, e:

os BÓLIDES são importantes não porque sejam caixa-OBJETO mas porque fazem parte desse furacão estrutural --> dessa emergência irreversível do NOVO (...) HOJE no q faço e no correr daquilo a q chamo de meu processo de desmitificação (não confundir desmitificação com desmistificação) q vem comandando esses anos 70, a posição desses BÓLIDES (e conseqüentemente do assunto do OBJETO) se põe tão claro quanto o sol do meio dia num dia glorioso de sol: considero-os como parte fundamental no q hoje vejo como PRELÚDIO AO NOVO: tudo o q veio antes desse processo de desmitificação não passa de PRELÚDIO àquilo q há de vir e q já começa a surgir a partir desse ano na minha 'obra': ao q antes chamei de OVO há de seguir o NOVO - e já era tempo!<sup>28</sup>

28 Oiticica, Hélio. "Texto feito a pedido de Daisy Peccinini como contribuição para uma publicação sobre o objeto na arte brasileira nos anos 60". PHO 101.77.

29 Oiticica cita em 1/09/1971 o artigo de Décio Pignatari, "Marco zero de Andrade" (*O Estado de São Paulo*, 24/10/1964, Suplemento literário, p. 5): "o 'projeto geral' de que fala Décio é a definição mais feliz do conceito [de anti-arte], aliás usado como "ser anti-arte",

Oiticica percebe-se como um dos estados de um processo contínuo de mudança e também como um estado seguinte, autodefinindo-se como transformação. Um “ser arte” (ou “ser anti-arte”<sup>29</sup>) é grávido daquilo que é novo, irreversível, irrepitível. Mas que retorna sempre. Misturar arte e vida talvez seja, para ele, entender a arte como algo que possui a “duração” daquilo que é vida.

O suprasensorial foi uma busca, um questionamento das potencialidades da própria arte e expansão do conceito de participação. A busca foi um percurso sem um ponto de chegada final, mas com muitos achados no caminho, das experiências com a cor-tempo aos *Block-experiments in Cosmococas*, nos quais a cor branca descobre outra estrutura, para além das placas suspensas no ar, e pulveriza-se como cor intoxicante nas trilhas de cocaína.

### Referências bibliográficas

- Arquivo HO (AHO), Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006.
- Aspiro ao Grande Labirinto. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. S. Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Bento Prado Neto (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRAGA, Paula. *A trama da Terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Outubro/2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-05122007-145929/>
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo social, inconformismo estético, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Freud e a cocaína*. BYCK, Robert (ed.). Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte e Crime em Cosmococa Programa in progress*. Cat. Exp. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Constantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005.
- MALEVITCH, K. S. On new systems in art. In: \_\_\_\_\_ *Essays on art: 1915-1933*. vol. 1. Xenia Glowacki-Prus e Arnold McMillin (trad.), Troels Andersen, (ed.). London; Chester Springs, Pa.: Rapp & Whiting: Dufour Editions, 1969.
- MALEVITCH, K. S. *Suprematism*. Theories of modern art. H. B. CHIPP, (ed.). Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1984.
- MORTIMER, W. Golden. *History of coca: the divine plant of the Incas*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2000.

e, aí, oposto às divagações pseudo-críticas, de saber se “anti-arte” existe como tal ou se passa a ser “arte”, etc., comuns na parafrenia bestialógica de críticos (oides), etc. – anti-arte é pois ser anti-arte (ali, é claro, Décio se refere a Oswald de Andrade), um problema que se refere mais ao sujeito do que ao objeto.” No texto de Décio Pignatari, lê-se: “Esse ser antiarte está intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral – ou de um roteiro, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve um problema de comunicação com a massa, por via imediata e direta. Em oposição portanto ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos, etc.) que é de natureza classe-consumista, impondo os ditames de seus interesses às fontes de criação artística.”

NIETZSCHE, Friedrich. *The Portable Nietzsche*. (ed.) Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1976.

OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; 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. Entrevista a Ivan Cardoso, 1979. Áudio cedido por Ivan Cardoso.

Programa HO (PHO) 095/74, LAGNADO Lisette (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962. AMARAL, Aracy (org.) Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado.

**Paula Braga** (São Paulo, Brasil) é doutora em Filosofia da Arte pela Universidade de São Paulo e mestre em História da Arte pela University of Illinois, EUA. Organizou o livro *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo: Perspectiva, 2008). / paula.p.braga@gmail.com